YO ! REVOLUTION RAP

L'HISTOIRE. LES GROUPES. LE MOUVEMENT. , UN (VIEUX) LIVRE SUR LE HIP HOP.

***« Yo ! Révolution Rap »* est le titre de mon premier livre, aujourd'hui épuisé. Publié en mars 1991 par les Editions Ramsay, *« Yo ! Révolution Rap »* a également été traduit en Allemand. Totalement introuvable depuis 1993-1994, le voici en consultation libre.**

Avertissement :

Aucune retouche texte n'a été effectuée. Le livre est donc dans son « jus », tel que publié à l'origine, hormis les thèmes (Rap & cinéma, Rap & médias, Rap et politique, etc.) et les interviews (Iam, Get Busy, etc), ici relégués en fin de texte.

Seules les illustrations n'ont pas été reproduites, pour des questions de droit.

Le lecteur avisé pourra mesurer combien le Rap a, depuis, évolué. Et combien, parfois, je me suis totalement trompé.

Bonne lecture à tous.

Crédits :
Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Ont activement participé à ce livre :
Isabelle Bézard (Queen Isa First : traductions), Texaco & Sear (docs, notes, conseils, amitié et rédaction de la partie française), Cool-T (partie graffitis), Yannick Bourg ("Rap & Vidéo"), Corinne Schmitt.

Ce livre est dédié à :
Ma Mère & Féfé, mes sœurs Marie-Eve & Margaux, mes grands-parents, El Poupa, Mona-La-Marcheuse, Corinne *"Pretty Baby"* Schmitt, Bertrand Toty (1st scratcher, cousin, smurf early 80's), Jean Claude Bertrand (l'inestimable), Bjorn Cornaz (*Stop The Madness !,* Fantastik 60's brother), Shakin' Louie Louie (The One & Lonely), Texaco & Sear (assureurs de première), Ava Spac, tous les groupes de Rock & Roll qui ont bercé mon enfance, violenté mon adolescence et que j'ai lâchement "abandonné" lors de mon effroyable entrée dans l'"âge adulte" et à tous ceux qui font que la Révolution Rap est en marche.

Ce livre est particulièrement dédié à :
Yannick Bourg (mon alter ego, jeune chien fou de toute *psycho music),*

Remerciements à :
Bruno Gaston (et ses éclaircissements nocturnes), Pascal Rapido, Geneviève Fabre (corrections sur l'historique des Noirs américains), Christophe Taverne, Olivier Cornillac, Nicolas Richard, Mino (le génial), Radio Poitiers Ouest, MCL Poitiers 84-86, Olivier Cachin (MC Of Media), Ronan O., Roberto Gagliardi (news italiennes), Philippe Bernard (fameux filmeur), Jean-Marie (IZB), Sear & Texaco (Get Busy), Candy (Zulu Nation), Madj (Radio Beur), Georges Lapassade (le furieux), Stéphane Leroy & Frank Spengler (pour croire en ce livre), les trois Révolutionnaires Rock : Kid Bravo (Mega Reefer Scratch est en route, stay cool & good !), Marsu (The Great One), Phil Baïa (Jesus) ; KK, Cathy & Eric Débris (le Rennais), les Shifters (pour avoir supporté ma casquette et mes "Yo !" durant une quarantaine de concerts), tous les journalistes, biographes, rédacteurs et fanzineux à qui j'ai emprunté leur prose...

Remerciements à tous les labels & producteurs qui nous ont soutenus (photos, docs, disques, bios, etc.) :
Alain Castagnola (IAM), Philippe Joyeux & Bruno (20th Century Fox), Hervé Deplasse (CBS puis EMI), Elios Sanchez & Catherine Meadeb (Wotre Music/Justine/Fnac Musique), Maya (BMG), Antoine Garnier, Marie-Jeanne Baquet & Sandrine (Virgin), Beni & Cathy (Labelle Noire), Olivier Bas & Isidore (Island), Rose-Hélène Deplasse & Patricia (Epic), Nathalie Delvigne (CBS), Isabelle Mauvais & Gaëlle & Miriam & Serge (Musidisc), WEA pour n'avoir rien fait.

Remerciements éternels à :
Above The Law, Afrika Bambaataa, Asher D & Daddy Freddy, Beastie Boys, Bomb Squad, Boogie Down Productions, B.R.O.T.H.E.R, Davy D, Digital Underground, Divine Styler, Donald-D, Doctor DRE, Dust Bros, Eric B & Rakim, Kid Frost, Geto Boys, Grand Masterflash & Furious 5, Gunshot, Hijack, Iam, Ice Cube, Ice-T, Intelligent Hoodlum, Jungle Bros, K9 Posse, Kool DJ Herc, Kool Moe Dee, Last Poets, LL Cool J, DJ Mark 45 King, Marley Marl, Mega Reefer Scratch, N.W.A., Public Enemy, Queen Latifah, DJ Red Alert, Run DMC, Slick Rick, Rick Rubin, Scott La Rock, Russel Simmons, Stereo MC's, Sugarhill Band, Supreme NTM, Stetsasonic, Third Bass, Tuff Crew, Two Live Crew, etc.

A tous :
"ARRÊTONS LA VIOLENCE" CAR "NOUS SOMMES TOUS DANS LE MEME GANG". PEACE !

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

FUCK

"Comme aux premiers jours du Rap, chaque gosse a ses platines. Maintenant, chaque gamin du block a sa démo" (Run DMC, 1990).

"Que ce soit fort ! La clarté n'est pas nécessaire, il faut simplement que ça rugisse. Quatre vingts pour cent des inconditionnels du Rap l'écoutent à fond la caisse" (Chuck-D, Public Enemy).

"Puisque les médias vous font toujours dire l'inverse de ce qu'on dit, il faudrait avoir le courage de dire l'inverse de ce que l'on pense" (Jean Baudrillard in *Cool Memories*, Galilée, 1990, U.S.A/France).

Quincy Jones a raison : *"maintenant, s'il y en a qui veulent descendre le Rap, ils vont devoir me descendre, moi. Je ne sais pas s'il y en a beaucoup qui peuvent se permettre ça"* (218). Le Rap connaît aujourd'hui un nouvel essor flamboyant. Une véritable renaissance. De ses débuts (78/80), il a conservé la puissance rythmique et la loquacité (*to rap* = bavarder. Certains y voient la contraction de "rapide" ou de "repartee" selon Georges Lapassade et Philippe Rousselot (21)). Mais il y a ajouté des sons, des trouvailles, des arrangements (tant grâce au nouveau matériel technique apparu dans les années 80 qu'à la créativité des rappeurs et des ingénieurs du son) : de Run DMC à Public Enemy en passant par De La Soul, Hijack, N.W.A. et KRS One, le Rap n'est plus uniforme. Il revêt toutes les styles musicaux (ou presque).

Oui, le Mouvement est en marche. Il serait d'ailleurs grossier de trop cataloguer les groupes : les rappeurs, s'ils se livrent à une concurrence acharnée, sont tous plus ou moins solidaires les uns des autres. *"En 85, lors de l'anniversaire de mon fils (...), j'ai appelé Russel Simmons de Def Jam, en lui demandant s'il lui serait possible d'inviter tous les rappers qu'il connaissait. Whodini, Kurtis Blow, LL Cool J, les Beastie Boys, Run DMC, tout le monde, quoi ! Et ça m'a rappelé mes propres débuts à New York, quand j'ai découvert Charlie Parker, Dizzy Gillepsie, Mingus, Bud Powell, Thelonious Monk, qui jouaient tous ensemble et dans le même esprit. Le parallèle était complet : les radios refusaient de les diffuser, les bourgeois s'offusquaient"* (219)... L'esprit dont parle Quincy Jones se perçoit dans les chassés-croisés de rappeurs qui en produisent d'autres, les participations aux enregistrements, les remerciements sur les pochettes ou, mieux, les citations à l'intérieur même des chansons. Le principe du *Crew* ou *Posse* est aussi un des facteurs de cette unité de la scène Hip Hop et de son évolution perpétuelle (un disque en pousse un autre aux oubliettes tous les deux mois) : ces *équipes* sont des bandes mouvantes dans lesquelles on trouve généralement un ou deux leaders et une ribambelle de DJ's, MC's, arrangeurs, producteurs, auteurs, compositeurs. Ce qui, généralement, produit un brassage d'idées et d'inventivité surprenant. Sans compter que les membres des Posse se mélangent volontiers les uns aux autres : l'enfer des maisons de disques pour les crédits et un véritable bouillonnement musical. Finie la rigidité du Groupe, dans le sens Rock 'n' Roll du terme.
Mais gardons-nous de toute hypothèse. Que deviendra le Rap dans un an ou deux ? Une mode dépassée ? Ou régnera-t-il en maître sur l'industrie du disque ? René Belletto remarquait à propos du cinéma - et cela est tout aussi valable pour le Rap - que *"quand un genre est fort, quand il arrive à son sommet, il porte déjà en lui sa propre destruction et sa propre parodie (...). C'est à partir du moment où un genre est foutu que le succès commercial se répand"* (220). Les majors américaines, lentes, très lentes, à s'intéresser au Rap (et à y croire) ont fait ces derniers mois une véritable razzia sur les labels indépendants inondant les bacs de disques souvent médiocres. Plus près de nous, l'heure de la récupération a tout autant sonné : d'Alain Chamfort à Yvette Horner, de Jack Lang (*"cette culture, j'y crois !"* plaisante-il à l'automne 90 dans VSD) aux majors aux abois (vieilles maquettes remixées à la va-vite, signatures tous azimuts, opérations sur toute la France), tout le monde veut participer à la fête. A ce tarif-là, Benny B (rapper-belge-aseptisé-sans-peur-du-ridicule) risque un jour de se retrouver le garant du vrai Rap. Danger. *Don't Believe The Hype*.

Ce livre a pour but de retracer l'histoire du Hip Hop (et ses histoires), de ses origines à aujourd'hui, afin de mieux comprendre le pourquoi et le comment de l'impact et de l'apport phénoménaux du Rap. Tant d'un point de vue musical que sociologique. Car, ne l'oublions pas, le Rap parle, dit, exprime, s'exprime, dénonce, attaque, aime. Si Musique Vivante (et Vivifiante) signifie quelque chose, alors le Rap en est une illustration parfaite. Ce livre a été écrit avec respect et admiration pour cette musique tout en essayant de rester critique (la critique n'empêche pas l'amour). *Yo ! Revolution Rap* est un instantané. Le Rap est en pleine explosion et nous surprend chaque semaine. Impossible de tout savoir et encore plus d'anticiper sur son avenir. Le Rap vit. Peu de musiques peuvent s'en vanter. Quant aux nombreuses citations, il faut les prendre comme autant de samples (à ceci près que nous ne les avons pas transformées comme de véritables samplers modifient les sons ou les rythmes). Privilégier les déclarations des rappers eux-mêmes nous semblait plus important que notre propre avis.
Have Fun.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

RACINES

- Chants Religieux, Insultes & Poésie

A peine les premiers Noirs eurent-ils foulé le sol américain, qu'on leur interdit de jouer de leurs tambours, d'où la prépondérance du chant dans la musique noire U.S. (ex : Jazz shouters, Blues, etc.) et même avant : Gospel, chants religieux ou encore les sermons de certains pasteurs noirs comme les *preachers*, les pentecôtistes ou baptistes du début du XXè siècle, en droite ligne de certains rites ancestraux, comme le culte du Vodun (Afrique de l'Ouest). Une illustration parfaite de l'influence des chants religieux sur la musique noire-américaine nous est donnée par James Brown dans le film *The Blues Brothers.*

Les prémices du Rap se font réellement sentir avec les *Dirty Dozens.* Il s'agit d'un jeu d'insultes, rapides et rimées, qui vient des premiers ghettos noirs américains : *"toute la jurologie développée par cette tradition a été revendiquée comme langage noir par les Black Panthers. Pour eux, le mot est une expression de refus, de provocation. Si le mot est sale pour le Blanc, il est propre pour le Noir"* (21). Le principe des *Dozens* se retrouve sous forme de *boasting songs* (chansons vantardes) chez quelques Bluesmen des 50's (et même bien avant) comme Willie Dixon ou chez des Rockers comme Bo Diddley (*Hey Bo Diddley, Story Of Bo Diddley*) qui expriment un besoin de s'affirmer et de s'imposer (notion qu'on retrouve chez les taggers). On peut ajouter des R&B Singers comme Luther Ingram ou Spekled Red. Une autocongratulation qu'on observe aussi chez Mohammed Ali (*"I'm the king, I'm the greatest"*) ; ce qui fait dire à Nelson George (journaliste noir américain et cofondateur du Stop The Violence Movement : *"peut-être que la vantardise, les frères l'ont dans le sang"* (22).

Les comiques des 50's/60's comme Pigmeat Markham, le *Jive Talk* (l'argot noir) introduit dans la Soul Music au milieu des années 60, les interventions parlées de Barry White entre ses chansons, les poètes Beatnicks de la fin des 50's/début des 60's qui lisaient leurs textes sur fond de Jazz, imités dans les années 70 par les poètes noirs Gil Scott Heron ou Nikkie Giovanni avec du Jazz/Funk, apportent tous leur pierre à l'édifice du Rap.

- La Jamaïque

Mais ce sont surtout les DJ's qui vont donner au Rap sa véritable forme, autant pour le traitement de la voix que pour la technique musicale. Les DJ's noirs des 50's du sud des U.S.A. sont généralement désignés comme les premiers à avoir parlé en rythme avec la musique qu'ils diffusaient. Une pratique qu'adoptera - rarement il est vrai - le plus célèbre DJ blanc des 50's, Alan Freed (et son "Rock & Roll Moondog Show", New York). Très vite, les radios de Floride exportent le style vers la Jamaïque où des animateurs radio s'en inspirent pour inventer le Toast : *"une origine de ces nouvelles pratiques de DJ's, c'est l'expérience de la rue et des marchés populaires où des vendeurs ambulants proposaient les disques nouveaux de Reggae en utilisant la base instrumentale de ce genre musical pour improviser des discours publicitaires - ce qui devait les conduire à se transformer progressivement en des sortes de conteurs urbains et populaires qui donnaient à leurs interventions généralement improvisées, rimées et rythmées, un caractère de plus en plus systématique, jusqu'à en faire un art populaire autonome qui a reçu alors plusieurs appellations dont celle de Toast..."* (23). Ces camelots mettent au point tout un dispositif avec des disques diffusés au ralenti, des chambres d'écho, etc.
Vraisemblablement, c'est aux U.S.A. que fait son apparition le selector (table de mixage simplifiée qui permet de passer d'un disque à l'autre). Quand la parole intervient, elle prend le nom de *Talk-Over* (parler par dessus... la sono !) puis de *Toast*, de *DJ Style* et plus récemment de *Raggamuffin'* (mélange de Rap et de Reggae). Le Rap venant du Toasting, il est normal qu'il y ait un rapprochement - par le Raggamuffin' - avec le Reggae : les deux parlent le langage de la rue d'où ils sont originaires et enracinés. Pourtant, Kool Herc, l'homme qui amènera le Toasting à New York dans les 60's, est catégorique : *"entre le Rap et le Reggae, il n'y a aucun rapport. On ne peut implanter le son jamaïcain dans le Bronx, personne ne l'aurait accepté. Aux origines du Rap sont James Brown et le disque Hustler's Convention des Last Poets"* (24).

- Soul Music, Funk & Disco

Il est clair que sans la Soul Music, le Rythm & Blues et le Funk (le vrai, suis-je tenté de préciser), le Rap ne serait pas là. La filiation est tellement directe qu'elle crève les tympans. Les maîtres des genres sont connus : James Brown, Marvin Gaye, Wilson Pickett, Otis Redding, Aretha Franklin, George Clinton (et ses Parliament/Funkadelic dont certains membres furent formés par le Soul Brother N°1 : James Brown lui-même), Isaac Hayes (*It's Rap* date de 1970 !), Sly & The Family Stone, etc. Sa noirceur (*"Le Funk naît de l'approfondissement et de la systématisation de la démarche de James Brown. C'est-à-dire qu'il s'agit, au rebours de la Soul du Sud, qui fraternise avec Rock et Country, d'une quête de la spécificité noire"* , (25)), son *beat*, sa basse prépondérante, sa force dansante, son humour, sa fierté noire (grosso modo, la Soul débarque avec l'avènement de la lutte en faveur des droits civiques et sombre après la mort de Luther King), le Rap les puise chez ces gens-là.

Il faut bien admettre que le Disco a grandement servi - malgré lui - le Rap à ses débuts : la ligne de basse de *Rapper's Delight* (le gigantesque et premier tube Rap de 1979) n'est-elle pas entièrement piquée à une version étendue de *Good Times* de Chic ? Mais dans les 70's finissantes, le Disco et le "syndrome Lionel Ritchie" (comme l'appelle Daddy-O, membre de Stetsasonic et producteur prestigieux) ont enlevé à la musique noire sa substance sociale.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Par "syndrome Lionel Ritchie", Daddy-O désigne la "musique populaire", soit-disant adulte (le Funk étant "réservé" aux teenagers), qui ne parle que d'amour pour passer sur les radios Pop. Il explique :*"ils ont perdu les tripes, donc ils ont abandonné la lutte. Je veux dire, c'est la différence entre* Soul Power *et* Gravity *pour James Brown ou entre* Rock Steady *et* Freeway Of Love *pour Aretha Franklin"* (30). Le Rap prendra un malin plaisir à bouleverser tout cela.

- The Last Poets

On sait finalement assez peu de choses sur ce quatuor d'Harlem (trois poètes-chanteurs-parleurs révoltés : Abiodun Oyewole, Alafia Pudim, Omar Ben Hassen, et un percussionniste : Nilaja). Leur premier album (*The Last Poets*) paraît en 1970 sur Douglas Rds : le dos de pochette nous montre les Last Poets jouant dans la rue, comme un avant-goût des *street parties* du Rap. Sur le disque, ils prônent l'Orgueil Noir (*Run Nigger, Wake Up Niggers...*) en mettant en musique les slogans du Black Power (*When The Revolution Comes*). L'argot et les jurons sont employés allègrement ; la prise de conscience est totale, l'Afrocentrisme et l'Islam sont au premier rang. Même des chansons antidrogue sont présentes : *Niggers Are Scared Of Revolution* (les Noirs se shootent au lieu de prendre les armes). Le Rap est littéralement en train de s'esquisser. Tout en continuant leurs *spoken words* (comme le dira Bill Stephney, le découvreur de Public Enemy : *"ce que font les rappers aujourd'hui est purement musical comme leur façon d'arranger les mots sur des rythmes particuliers. Si tu enlèves la musique d'un Rap, tu peux encore danser sur le phrasé du rapper. Ça, tu ne peux pas le faire avec les Last Poets"* (165)), les Last Poets mettront du Jazz puis du Funk dans leurs disques.
En tout, sept albums (*The Last Poets, This Is Madness, Chastisement, Right On, The Revolution Will Not Be Televised* (un texte de Gil Scott Heron), *Jazzoetry* et *Delight Of The Garden*) qui, malgré leur cachet indéniablement underground, constituent aujourd'hui encore une des influences majeures du Rap.

- Rock & Rap

Quant au débat auquel se livrent les B-Boys et les rockers, à savoir si le Rap a un rapport avec le Rock, je réponds oui. Les deux sont - s'ils savent rester radicaux - durs, agressifs, bruyants, et terrorisent l'ordre établi :*"le Rap remplit les fonctions que pouvait remplir le Rock. Public Enemy est dans une certaine mesure un pur groupe de Rock & Roll, puisqu'il y a innovation dans la musique, provocation dans l'accoutrement ou le discours... Aujourd'hui, Public Enemy est l'équivalent de ce que pouvaient être les Clash ou les Sex Pistols en 77. Une musique qu'on n'avait jamais entendue avant. Et si un môme de 15 ans écoute du Rap, même si son père n'a que 35 ou 40 ans, il risque de trouver ça odieux ! Dans ce sens-là aussi, le Rap remplit les fonctions du Rock"* (26). Les deux connaissent la même censure, le même racisme : *"le Rock & Roll rabaisse l'homme blanc au niveau du nègre..."* déclarait le Conseil des citoyens blancs d'Alabama en 1955. Un groupe comme Run DMC n'a jamais caché ses influences Rocks, Cold Crush n'est-il pas l'auteur de *Punk Rock Rap* (début 80's), MC Shan n'a-t-il pas repris l'hymne Garage par excellence (*Born To Be Wild*) ou Mantronix (*Sex, Drugs & R&R*), les riffs de Rock ou de Hard Rock n'emplissent-ils pas une grande partie de la production Rap actuelle, Jello Biafra (ex-leader du Hardcore Band californien les Dead Kennedys) n'apparaît-il pas sur le dernier Lp d'Ice-T et n'est-il pas remercié sur la pochette du troisième album de Public Enemy ?

Le Rock lui-même doit beaucoup au Rap : Blondie (*Rapture*, 1980), Clash avec Futura 2000 (*Escapades Of...*, 1982), Malcolm Mc Laren (ex-manager des Sex Pistols avec *Buffalo Gals*, 1982), et actuellement nombreux sont les groupes Rock comme Urban Dance Squad, Mano Negra, Red Hot Chili Peppers, Livin' Colour ou B.A.D qui s'en réclament. Le prochain Lp de Fishbone ne sera-t-il pas produit par le Bomb Squad (équipe de production de Public Enemy) ?

Entendons-nous, le Rap n'est pas une nouvelle forme de Rock (bien qu'il lui donne le même coup de vieux que le Rock lui-même donnait au Doo Wap ou à Sinatra en 55), il aime d'ailleurs à s'en démarquer (voir comment Public Enemy vitupère Presley dans *Fight The Power* ou Schooly-D et ses *I Don't Like R&R, No More R&R*), mais il peut procurer les mêmes émotions car sa violence et sa frustration sont identiques à celles du Rock. Et comme le dit si bien Hank Shocklee, un des producteurs de Public Enemy : *"le Rock & Roll, ce n'est pas une guitare qui te gueule dessus. C'est une attitude, une façon de penser"* (27).

- Télévision

Jon Pareles, journaliste au *New York Times*, a une conception du Rap moderne (celui de 86/91) toute à fait intéressante.*"C'est une musique formée par l'instrument le plus persuasif de la culture américaine : la télévision commerciale. Dans sa structure et dans son contenu, le Rap est la musique de l'ère de la télévision et la première musique qui s'adapte aux rythmes rapides et fractionnés, aux juxtapositions et à l'autopromotion incessantes propres à la télé"* (32). Pour lui, le sampling est l'équivalent des bandes annonces, des pubs, des rappels des épisodes précédents, des flashs découpés et répétés à longueur de journée sur les télés U.S. Le côté télégraphique, non-sens, assemblage-collage de sujets au fil des rimes, lui rappelle le zapping. Toutes les marques citées dans les chansons sont autant de publicités télévisuelles. Et quand Chuck D (leader de Public Enemy) voit dans le Rap une sorte de câble musical pour la jeunesse américaine (et mondiale), quand De La Soul ou MC Lyte imitent les jeux télé ou quand D.O.C incluent de fausses pubs entre leurs chansons, les dires de Jon Pareles sont confirmés. Il va même plus loin en affirmant que le Rap reflète les images les plus courantes de la télé : anti-homosexualité, misogynie, comique, obscénité, cruauté, politique. Et de conclure : *"cela ne veut pas dire que le Rap n'est pas ancré profondément dans la culture noire ; les réseaux de télé n'ont pas inventé le Rap, ce sont les DJ's des ghettos qui l'ont fait"* (32).

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

OLD SCHOOL

KOOL DJ HERC

En 1967, Clive Campbell (alias Kool DJ Herc) quitte sa Jamaïque natale où il officiait comme DJ à Kingston et s'installe à New York tout en continuant à toaster. Mais au début des 70's, il abandonne le Reggae au profit du Funk, celui-ci commençant à connaître un sérieux succès. Kool DJ Herc est l'instigateur dans le Bronx vers 1975 des premières *Block Parties*, rencontres plus ou moins sauvages de DJ's, l'électricité venant plus souvent d'un lampadaire ou d'un générateur publics que d'une facture dûment payée. Il est l'un des premiers, si ce n'est le premier, à mélanger deux disques pour créer une rythmique nouvelle tandis que DJ Grand Wizard Theodore invente le *scratch* et le *cut* - ou du moins est-il supposé le faire en compagnie de Lil Rodney Cee (21). Les deux *rappers* de Kool DJ Herc s'appellent Coke La Rock et Clark Kent, aujourd'hui oubliés de tous. En déclarant en 1982 que *"nous ne connaîtrons jamais les meilleurs du Rap. A l'époque, le Rap était vraiment dur, à l'image de son public"* (28), Grandmaster Flash sous-entendait que ceux-ci n'avaient rien enregistré...

L'effervescence est à son comble : des clubs commencent à s'ouvrir au Rap (Roxy, Disco Fever, Morehouse, Black Door, Dixie, Executive Playhouse, etc.), les *street parties* se multiplient, les graffiteurs se livrent à une concurrence acharnée, cette musique enfante des danses, des labels s'apprêtent à se lancer. C'est la naissance de la Culture Hip Hop (la trouvaille du terme est variablement attribuée à Lovebug Starski, Kool DJ Herc ou encore à DJ Hollywood). Blessé à la main droite après une rixe au couteau, Kool est contraint d'abandonner ses platines et disparaîtra du circuit sans laisser de traces vinyliques, mais en ayant le temps d'assister au premier raz-de-marée du Rap avec le Sugarhill Gang.

SUGARHILL GANG

Le single *Rapper's Delight* sort le 16 septembre 1979. En quelques semaines, le refrain *"I say the hip hop/The hip beat to the hip hip hop/You don't stop rocking to the bam bam boogie/Ah just the boogie to the rhythm of the boogie to be/Now what you hear is not a test/I'm rapping to the beat"* envahit les pistes de danse. Trois *MC's*, Wonder Mike, Grandmaster et Master G, se passent le micro, sur une ligne de basse empruntée à Chic, des claquements de mains, aucun message mais beaucoup de joie et de *groove*. On ne peut faire plus neuf, *fresh* disait-on à l'époque, et c'est l'explosion mondiale (les ventes atteignent les deux millions d'exemplaires). Le label est tenu par Sylvia Robinson (ancienne obscure chanteuse de R&B des 60's, auteur de *Love's Strange* pour Bo Diddley). On ne saura jamais si c'est le nom du groupe (Sugarhill Gang) qui donna son nom au label (Sugarhill Rds) ou l'inverse. Mais tout laisse à penser que Sylvia Robinson avait flairé le gros coup. Elle a le mérite d'avoir été la première à croire au Rap (quoique *King Tim III* de Fatback Band soit antérieur à *Rapper's Delight* de quelques semaines). Après la sortie de *Rapper's Delight*, le Rap devint l'objectif de bien des maisons de disques qui voyaient en lui un juteux remplaçant du Disco. Sauf que le Mouvement était là, tenace et pugnace, et avait des choses à dire. Tout le contraire du Disco.

KURTIS BLOW & QUELQUES AUTRES

Nombreux sont les groupes de New York (le Rap ne s'est alors implanté nulle part ailleurs) qui vont - enfin - pouvoir sortir des disques. Kurtis Blow (du Bronx, via Harlem), qui a commencé en 77 accompagné de Run et de DMC (futurs... Run DMC !), se fait remarquer en 1979 par Mercury (ce qui fait de lui le premier rapper signé par une major) et enregistre très vite *Christmas Rappin'* (400 000 ventes) puis *The Breaks* (200 000 de mieux). Dès le départ, il a mis l'accent sur le social, a pas mal fait progresser les trafiquotages en studio et a même invité Bob Dylan sur *Kindom Blow* (1986). A souligner qu'il est toujours en activité et continue à enregistrer pour Mercury avec huit albums à son actif.

Davy-D (David Reeves), DJ de Kurtis Blow à ses débuts, est - selon la légende - celui qui a initié Russell Simmons (cofondateur du label Def Jam et manager de Run DMC) au Rap. Rien que pour ça, Davy D mérite amplement sa place ici. De plus, il met ses multiples talents de producteur, auteur/compositeur, musicien et rapper au service de bien des gens (Fat Boys, Run DMC, etc). Au printemps 84, il se décide à enregistrer le maxi One For The Treble et sort en 87 un album excellent, mais critiqué, *Davy's Ride* (avec l'étonnant *Have You Seen Davy D ?*).

Spoonie G, LA Sunshine et Kool Moe Dee se rencontrent à l'école en 1979 (ils n'ont alors que 17 ans chacun), forment les Treacherous Three et enregistrent *Feel The Heartbeat* pour Enjoy l'année suivante. Mais Spoonie G décide de se lancer dans une carrière solo qui sera heureuse avec ses deux premiers maxis (l'un sur Sugarhill, l'autre sur Tuff City) et ses deux Lp's *The Godfather Of Rap* et *New & Old Jams*.
Les Treacherous 3 continuent sans lui avec l'arrivée de Special K mais ne tiennent pas très longtemps. Une brève reformation à quatre (avec Spoonie G) a lieu et c'est à nouveau la séparation. Spoonie G, Special K et LA Sunshine ont vite sombré dans l'anonymat tandis que Kool Moe Dee poursuit une carrière solo couronnée de succès.

Citons encore The Sequence (trio féminin accompagné d'ex-Sugarhill Gang), Grandmixer DST (tube mondial en 82 avec *Grandmixer - Cuts It Up*), Grandmaster Flower, Blowfly (Miami, le premier Rapper porno : à croire que la Floride est propice à ce genre d'exercice, cf. 2 Live Crew), Fearless 4, Cold Crush Brothers (*Fresh, Wild, Fly & Bold* avec Ez AD, Almighty KG, JDL et Grandmaster Caz qui poursuivra une carrière parallèle avec le thème principal du film *Wild*

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Style en 83 et enregistrera *Casanova's Rap* sous le nom de Casanova Fly en 87 pour le compte de Tuff City Rds), Crash Crew, Fab 5 Freddy (connu pour *Une Sale Histoire*, en français dans le texte), Phase II, Funky 4 + 1, Busy Bee, Fantastic Freaks, Undefeated 3 (avec Funkmaster Wizard Wiz & Kool Supreme), Choice MC's (avec Fresh Gordon), Freddie B & The Mighty Mike Masters ou les Jazzy 5 MC's parmi lequels évolue DJ Red Alert.

Ce dernier nom reviendra si souvent dans ce livre qu'il est bon de préciser que celui-ci débuta le *DJing* à l'âge de 14 ans. Quand il rencontre en 1978 Afrika Bambaataa, Red Alert vient de monter les Jazzy 5 avec son cousin Jazzy Jay (cf. plus loin), avant d'aller animer *Zulu Beat* sur WHBI (radio new-yorkaise) puis sur Kiss FM en 82 où il tient toujours son émission les vendredis et samedis soir (des cassettes pirates se vendent jusqu'à Londres et trois Lp's de *live radio show* vinyliques sont diponibles chez Next Plateau Rds : de véritables leçons de *DJing* !). Il a récemment travaillé avec BDP, A Tribe Called Quest), Jungle Brothers ou l'Anglaise Monie Love. Son avis est parmi les plus écoutés. Sans parler de son doigté.
Quant à Jazzy Jay, il est le DJ sur *Def Jam/Cold Chillin' In The Spot* avec un inattendu MC : Russell Rush (c-à-d Russell Simmons) en face B et continue à graviter dans le Rap (son nom apparaîtra lui aussi très souvent dans ce livre).

GRANDMASTER FLASH & THE FURIOUS 5

- Les Cinq Furieux

Et voici LE nom de la *Old School* (qui ne s'appelle pas encore ainsi) : Joseph Saddler, alias Grandmaster Flash. Originaire des Barbades antillaises, diplômé d'électronique (ça a de l'importance quand on est DJ...), Grandmaster fait ses débuts dans le Bronx avec le MC Cowboy. Rapidement, ils rencontrent Melle Mel (qui est un homme malgré son surnom) et son frère Kid Creole (sans relation avec l'autre) bientôt remplacé par Scorpio. Ils commencent à se faire un nom. En 77, MR Ness les rejoint et peu après, c'est au tour de Raheim (le cinquième MC) de grossir les rangs du groupe. Les Furious Lovers, bientôt Furious 5, sont nés (ils sont sûrs de leur succès grâce à l'impact de leur nom : *"le plus terrible de la ville"* (28)). En 79, Le succès de *Rapper's Delight* provoque en eux l'envie d'enregistrer. Ce qu'ils font avec deux singles : *We Rap More Mellow* sous le nom de Younger Generation sur Brass Rds et *Superrappin'* sur Enjoy Rds.

En 80, ils signent sur Sugarhill et enregistrent *Freedom* qui obtient un succès honorable. Ils tournent aux U.S.A. puis sortent en 81 *The Birthday Party*. Dès cette époque, des musiciens de studio (dont des membres de Sugarhill Gang) participent aux enregistrements. Les Furious 5 rappent vite et bien. Le Beat est tout ce qu'il y a de plus simple et de plus efficace. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, leurs premiers Raps ne sont pas du tout politisés ou concernés mais plutôt du genre *"Let's-party-and-tell-our-zodiac-signs"*. Russell Simmons nous explique pourquoi : *"la première génération du Rap venait de Harlem, du Bronx, de la rue, quoi. C'est pourquoi Grandmaster Flash et les autres n'avaient pas besoin d'agir* street *ou* gangsta*, ils l'étaient. Ils recherchaient quelque chose de plus drôle, de plus excitant. Ceux qui sont venus après avaient des origines différentes. Ils avaient une autre vision de ce que le Rap pouvait devenir, tout simplement parce que la rue n'était pas leur seul univers"* (117).

- The Message

Début 82, c'est le single *Showdown* qui sort, suivit six mois plus tard par *The Message* (écrit en deux heures) qui produit le même choc que *Rapper's Delight* : *"J'ai une éducation de clodo/une inflation à deux chiffres/je ne peux pas prendre le train pour aller bosser/y'a une grève des transports (...) Des rats dans le salon/des cafards dans la cuisine/Des junkies dans le jardin avec des battes de base-ball (...) Ne me pousse pas/Parce que je suis au bord du gouffre/C'est comme une jungle/Parfois, je me demande comment je fais pour ne pas sombrer"*.
Les thèmes sont nombreux : la télé, les filles perdues, l'école, l'appât du gain et de l'argent facile, la drogue, Dieu, la prison, etc. Toute la vie du ghetto défile dans nos oreilles. *"Avec le Message, le Rap se trouve une vocation ; il ne parle plus, il dit. Il se donne une mission, qui le rattache dès lors à un demi-siècle d'idéologie afro-américaine"* (21).

Le Rap franchit une grande étape ce jour-là. S'il n'est pas une mode, mais bien un mouvement, il le doit en partie à ce Message. Des vocations vont naître, et Sylvia Robinson touche le gros lot une seconde fois. Peu de temps après, Sugarhill Rds regroupe tous ces singles (excepté le premier) dans l'album *The Message*. En effet, contrairement aux groupes d'aujourd'hui qui tiennent véritablement la distance sur un album entier, les rappers d'alors sortaient singles sur singles (ou maxis sur maxis) car le Rap n'était pas encore considéré comme un genre à part entière. Mais ce n'est plus qu'une question de temps : le Rap va s'enrichir avec des producteurs comme celui des Furious 5, le célébrissime Marley Marl (Marlon Williams, de son vrai nom, travaille actuellement sur WBLS à New York. Il continue à être un des producteurs les plus en vue et a même sorti un single *He Cuts So Fresh* en tant que MC & DJ en 1987 sur MCA, puis un Lp : *In Control Vol.1*).

- The Message II & La Séparation

En 1983, l'album *Greatest Messages* contient *Freedom*, *Flash to The Beat* (avec une *Human Beat Box*, la première enregistrée ?), *Survival-Message II*, *New York, New York*. A la même époque, Grandmaster Flash & The Furious 5 mettent en boîte *White Lines-Don't Don't Do It* qui a la particularité d'être anti-coke et de lancer en intro : *"bass !"*,

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

gimmick qui persiste aujourd'hui chez une majorité de rappers (ex : Public Enemy) pour le plus grand plaisir de nos oreilles fragiles.
83 est une année riche en événements Raps : Double Dee & Steinski introduisent le sampling dans *Lessons 1, 2 & 3*, Keith Leblanc (après avoir participé au premier Lp de Grandmaster Flash) rend hommage à Malcolm X avec *No Sell Out* et Run DMC inventent le Hardcore Rap (*It's Like That*).

A la suite du Lp Greatest Messages, le groupe se scinde en deux après une bataille d'avocats pour la propriété du nom : la plupart des Furious 5 restent avec Grandmaster Flash et signent avec Elektra. Melle Mel, le meilleur des cinq MC's, continue sur Sugarhill sous le nom de Grandmaster Melle Mel & The Furious 5 (deux Lp's en 84 et 85).

Les autres enregistrent en 1985 l'album *They Said It Couldn't Be Done* avec une version de *The Joint Is Jumping* (Fats Waller), *Rock The House* (une imitation de Run DMC), deux titres Soul et *Sign Of The Times* qui rappelle *White Lines. The Source* (Lp de 86) montre que Grandmaster Flash reste un grand DJ avec *Fastest Man Alive*, *Street Scene*, *Style* (version de *Peter Gunn*), *Freelance* (quasi *live*). *Ba-Dop-Boom-Bang* (1987) est très riche en sons funky (on y entend des variations de *We Will Rock You* de Queen, etc.) et les thèmes sont variés : *Big Black Caddy* (voitures), *House That Rocked* (parties), *Get Yours* (autoconfiance)...

- Aujourd'hui

En 88, les deux Grandmasters (Flash et Melle Mel) se réunissent à nouveau et sortent O*n The Strength* sur Elektra la même année. On y trouve une reprise de *Magic Carpet Ride* de John Kay (ex-Steppenwolf) mais le disque passe inaperçu, trop hors contexte. Dernièrement, Grandmaster Flash a produit l'album *Masterpiece* de Just Ice (1990, Fresh Rds) et le maxi *On We Go* de Doom. Plus de dix ans après ses débuts, Grandmaster Flash est toujours là. Tant mieux.

TRANSITION

AFRIKA BAMBAATAA

- Black Spades & Zulu Nation (ou Guerre & Paix)

Entre la fin des 60's et le milieu des 70's, Afrika Bambaataa (à peine âgé de 10-12 ans) est membre des Black Spades (un gang New Yorkais de 20 000 membres, rival des Black Assassins, Seven Immortals, Savage Nomads) et traîne dans les locaux des Blacks Panthers sur Boston Road. *"Ils s'habillent comme les Hell's Angels*, nous apprend la Zulu Nation française, *volent les recettes des conducteurs de bus et allument volontiers des incendies"* (176). Mais le 10 janvier 1975, son meilleur ami meurt de cette violence urbaine. Plusieurs versions circulent, la plus juste semble être celle d'une rixe entre deux gangs rivaux sur Pelham Parkway pendant laquelle son ami Soulski s'écroula sous les yeux d'Afrika Bambaataa, après que quelqu'un lui eut tiré neuf balles dans le dos, l'estomac et le visage (on n'a jamais su si c'était un policier ou un *gangster*). *"Bam' témoigne au procès,* continue la Zulu Nation française. *Non lieu. Il punaise une photocopie du certificat de décès dans sa chambre et quitte le gang que la drogue et de lourdes peines de prison ont décimé"* (176).
Sa mère lui offre une platine en récompense à son bac. La compétition et l'agressivité ne passeront plus par des batailles rangées mais par des concours de danse et des joutes de *DJing.*

A la dissolution des Black Spades, il monte en 1976 avec Afrika Islam (qui vient également de perdre son meilleur ami pour des raisons similaires) The Organization qui ne tarde pas à se changer en Zulu Nation. Afrika Bambaataa était le nom d'un chef zoulou en guerre contre les Anglais à la fin du XIXè siècle. Ce sont deux films, *Zulu* de 1963 avec Michael Caine et *Zulu Dawn,* qui l'inspirent pour trouver son pseudonyme. Le slogan de la Zulu Nation était alors : *"remplacer l'énergie négative des bagarres en énergie positive et constructive au travers de cette nouvelle culture de la rue : le Hip Hop"* (29). La Zulu Nation s'inspire de la religion musulmane (bien que personne ne soit forcé à se convertir à l'Islam, à éviter de manger du porc ou à suivre le ramadan). Vingt lois et régulations sont écrites : pacifisme, amour, entraide, recherche de la connaissance, etc.

- DJ Bambaataa

Afrika Bambaataa commence en tant que DJ dans le Bronx en 1976, ce qui fait de lui un des pionniers. Le 12 novembre 1976, il se produit pour la première fois en public au gymnase Bronx River Community Center. Les gens qui sont avec lui s'appellent Mr Briggs et des membres du Bronx River Project. Lors des danses, il nomme les meilleurs danseurs Shaka Zulu Kings & Queens". Le mot restera pour nommer les responsables de la Zulu Nation. En 76/77, Afrika Bambaataa se produit de plus en plus, en compagnie de Grandmaster Flash. Son endroit fétiche est alors le Junior High School 123. En 78, Il rencontre Kool DJ Red Alert qui, outre le fait qu'il devient membre de la Zulu Nation, vient de fonder les Jazzy Three qui s'agrandissent très vite en Jazzy Five (cf. plus haut).

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Ensemble, ils se produisent et leurs premières performances sont enregistrées et circulent sur K7. Il semblerait qu'un bootleg d'Afrika Bambaataa (*Death Party Throwdown*) soit sorti AVANT même son premier disque.

En 1980, Bambaataa fait la première partie de Bow Wow Wow (alors managé par Mc Laren, et qui établira le lien entre John Lydon, ex-chanteur des Sex Pistols et Afrika Bambaataa pour l'enregistrement de *World Destruction* en 84).

- Planet Rock

Afrika Bambaataa signe avec Tommy Boy et enregistre avec le Jazzy Five : *Jazzy Sensation* mais c'est le disque suivant, *Planet Rock* qui explose. Nous sommes en 1982 : Kraftwerk (groupe allemand de musique techno-industrielle), boîte à rythmes, et les voix de Bambaataa & de Soul Sonic Force sont utilisés. Le 45t devient disque d'or. Il est cosigné par Afrika Bambaataa, John Robie et l'omniprésent producteur Arthur Baker (qui a avoué, il y a peu, que certaines substances illicites les avaient bien aidés pour l'élaboration du titre qui leur prit six mois !). C'est un déluge de scratches, de sonorités électroniques, de *vocals* torturés.

La portée de *Planet Rock* est telle qu'il est nécessaire de s'y arrêter quelques instants. Tout d'abord, il donne le coup d'envoi de ce qu'on appellera l'*Electro Years,* emmené par Newcleus, Planet Patrol, Jonzun Crew, et deviendra l'influence majeure du *Miami Bass* (Space Funky DJ's, We Down Express, MC Shy-D, Gucci Boys, Chilla Frauste, Beatmaster Clay D, Maggotron : *Welcome To The Bass Planet* en 87, Young & Restless, Danny D : *Boom, I Got Your Girlfriend* ou L'Trimm : *Cars That Go Boom*).
Et sous son impulsion, les premiers rappers de la Côte Ouest se lancent. Parmi ceux-ci, World Class Wreckin' Crew (dans lequel Dr DRE, futur producteur de Niggers With Attitude, est DJ), Knights Of The Turntable, Unknown DJ (*808 Beats, Let's Jam, Beatronic*), Egyptian Lover (qui va monter Egyptian Empire Rds) ou LA Dream Team. Mais il faudra à la Californie patienter encore quelques années avant de connaître le succès : les kids considèrent le Rap comme une spécificité new-yorkaise et ne croient guère au *West Coast Sound*. Par ailleurs, on ne compte plus le nombre de samples provenant de *Planet Rock*, notamment son intro (cf. Party People de Todd Terry).

Fort de son succès, Afrika Bambaataa enchaîne - dans la même veine mais en plus fort - avec *Looking For The Perfect Beat* et *Renegades Of Funk* (1983, plus social et politique, on y entend beaucoup de synthés). Tous sortent sous forme de maxis tout comme *Funk You* (où Bambaataa emprunte à James Brown et à Queen). Il faudra attendre 1986 pour voir regroupés tous ces morceaux d'anthologie sous l'appellation *Planet Rock - The Album* (Tommy Boy).

- Culture Mix

Bambaataa règne en maître sur le monde du Hip Hop. En 84, la Zulu Nation compte 40 000 membres rien qu'à New York ! Les tournées américaines et européennes se suivent tantôt avec les Jazzy Five, tantôt avec Time Zone ou encore avec Soul Sonic Force. Cette année-là, il enregistre avec James Brown, fidèle à sa philosophie de *culture mix*. Le disque propose six versions de *Unity*, un message politique positif. Un mélange de *Classic Soul* et de Rap. Dans le même esprit de brassage musical, Bambaataa va écrire et enregistrer *World Destruction* qu'il enregistre avec John Lydon/Rotten. Un disque incroyable : le Punk des Punks rencontre le Zulu King. Il travaille aussi avec un trio vocal, Shango, et ils sortent ensemble un Lp de danse (*Shango Funk Theology*, toujours en 84 !) avec une version de *Thank You* (Sly Stone).

Son véritable premier Lp, *Funk You*, sort en 85. Pour l'enregistrer, Bambaataa s'est adjoint The Universal Zulu Nation Funk Family qui comprend les Funk Queens, Dynamic Force, Jazzy Jay, Whiz Kid, G.LO.B.E et Pow Wow. Cet album prouve qu'Afrika Bambaataa n'a pas de problèmes pour aligner plus de quatre titres sur un disque, et celui-ci ouvre même de nouveaux horizons à l'*Electro Beat*. Et les 45t continuent à se succéder : *Frantic Situation, Tension*, une furieuse reprise de *Kick Out The Jams* des MC5, *Funk You*. Un Lp *Beware (The Funk Is Everywhere)* sort en 86 avec tous ces titres.
Bam connait alors une petite traversée du désert (je dis petite car il a toujours été le plus respecté de tous et la Zulu Nation n'a jamais cessé d'exister. Ses fêtes annuelles new yorkaises sont, par exemple, de grands moments). Son rôle de grand fédérateur est à cette époque en perte de vitesse. Le Rap joue avec les clichés chaînes en or, gangs, etc. *My Adidas* supplante *The Message*. L'arrivée du crack sème le chaos chez les moins de 25 ans (et par conséquent chez certains fans de Rap). La politique reaganienne rend la situation des Noirs encore plus catastrophique et la paix n'apparaît plus qu'aux yeux de quelques-uns comme une arme efficace. Quatre ans après, avec le regain d'interêt pour la Zulu Nation (grâce en partie aux groupes afrocentriques), Bambaataa fait un retour remarqué (notamment dans les médias).

- Aujourd'hui

En 88, il signe sur Capitol et enregistre *The Light* non sans inviter UB 40, Boy George, George Clinton, Yellowman et quelques autres. Mais en fait, le Roi Zulu ne fait pas grand chose sur le disque (il cosigne *Shout It Out*, un petit Rap sur le titre d'UB40, interjections sur l'hommage à Curtis Mayfields) et *The Light* ressemble plus à une compilation de tous

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

ces artistes qu'à un véritable album de Monsieur Bambaataa. Aux dernières nouvelles, il aurait signé avec York Rds et prévoirait d'enregistrer *Return To The Planet Rock.*

Pour l'anecdote, Bambaataa a cité récemment Nostradamus (astrologue français du XVIè siècle faut-il le rappeler) qui aurait prédit une troisième guerre mondiale pour 1994 entre les islamistes d'un côté, les Russes et les Américains de l'autre. Bam en déduit que les événements d'aujourd'hui sont un peu en avance... Et pour finir, voici une petite leçon d'histoire du Rap par Afrika Bambaataa lui-même : *"ça a démarré avec les gangs et la violence. Les rappers racontaient combien ils étaient bons et comment ils se faisaient aimer des filles.* The Message *de Grandmaster Flash a ramené le Rap à la réalité.* Planet Rock *a lancé l'Electro Funk. La phase suivante est arrivée avec Run DMC et leur beat Hardcore, les scratches et les fringues régulières. Ils ont aussi mis le truc Heavy Metal dans le Rap, bien que je m'en sois déjà approché avec Time Zone. Ils ne me croyaient pas à l'époque où je disais que le Heavy Metal allait altérer la culture Rap et c'est pourtant ce qui s'est passé. Puis les rappers se sont remis à parler d'eux-mêmes.* It's Like That *et* Suckers MC's *de Run DMC sont importants parce qu'ils l'ont mis sur vinyl.* The Show *de Doug E. Fresh fut primordial, c'est le début du sampling. Et on est revenu au message avec Public Enemy. Le son californien a remis au goût du jour l'egocentrisme et les histoires de gangs avec NWA et Ice-T. Et c'est encore le son de* Planet Rock *qu'on entend là-dessus, même le plus grand succès de tous,* Wild Thing *de Tone Loc, sonne comme* Planet Rock. *Des groupes comme les Jungle Bros ou Public Enemy ont donné aux gens une conscience religieuse. Avec* I'll House You *des Jungle Bros a surgi le Hiphouse. Le Rap européen est plus proche du R&B et il y en a toujours eu en France ou en Allemagne"* (31).

RUN DMC

- Quand Run & DMC étaient DJ's...

En 1977, Joseph Simmons (Run) est à 12 ans le DJ attitré du MC Kurtis Blow que manage son frère aîné Russel Simmons. De temps à autre, Run empoigne le micro et fait écouter les bandes à son ami Darryl Mc Danields (DMC : Devastating Mike Control). Tous deux viennent d'Hollis, dans le Queens. Run enseigne à DMC la technique des platines et ils démarrent ensemble sous le nom d'Orange Krush, tout en continuant à scratcher pour Kurtis Blow. Quand celui-ci les quitte, ils s'adjoignent un meilleur DJ qu'eux, ex-bassiste et guitariste dès l'âge de 13 ans : Jason Mizell (Jam Master Jay) qui évolue alors dans le voisinage au sein de Two Fifth Down (Run jouait avec lui dans l'équipe de basket du St Pascal's Catholic School). Run et DMC délaissent définitivement les *turntables* et s'accrochent à leurs micros. Russell Simmons devient leur manager, producteur et parfois même auteur pour le groupe. Il se met en quête d'un label et décroche un contrat avec Profile (maison de disques qui existe depuis le milieu des 70's. Formé par Cory Robbins comme un label de Dance, il se met au Rap dès le début des 80's avec *Martin Luther King* de Hurt 'Em Bad ou *Street Justice* de Rake). Profile remplit en mars 83 les bacs du premier single de Run DMC (c'est le nom retenu par l'équipe, Jam Master Jay devra attendre le quatrième album pour poser sur le recto de la pochette !). *It's Like That* : un single qui fait l'effet d'une bombe ; la boîte à rythme est omniprésente, mise en avant, violente. Les voix sont rudes, comme les paroles (sur la nécessité d'avoir de l'argent). Le groupe se place tout de suite au top. Neuf mois plus tard, c'est au tour de *Hard Times* d'envahir les ondes. Il ressemble comme un frère à son prédécesseur : tant sur le plan musical que pour les paroles (*"I need that dollar everyday of the week"*). En mai 84, Profile sort l'album *Run DMC* en regroupant ces deux singles plus celui qui accompagne la sortie du Lp *Suckers MC's.* Le dos de pochette nous expose Run, Jam Master Jay et DMC coiffés de feutres mous, des chapeaux noirs qui ne les ont jamais quittés, et chaussés d'Adidas flambant neuves (elles aussi les ont toujours accompagnés !). Outre les désormais trois classiques, *Run DMC* propose *Jay's Game* : une démonstration de force de Jam Master Jay ; *Wake Up* : sur la paix mondiale, l'unité et l'égalité des peuples mais tout ça *"c'était un rêve, juste un rêve/réveille-toi, lève-toi, réveille-toi, lève-toi"* ; *Jam Master Jay* : *"Alors quand on vous demandera qui sont les meilleurs, vous direz/Run DMC et Jam Master Jay"* ; et surtout *Rock Box* enregistré en prise directe avec le guitariste Eddie Martinez (ex-Blondie) et ses solos Hard Rock (c'est la première fois mais pas la dernière que le Hard Rock flirtera avec Run DMC). L'égocentrisme, l'argent et la gloire sont les étendards du disque. Deux années de suprématie sans partage attendent Run DMC.

- King Of Rock

Une année s'écoule et Profile sort le deuxième album du groupe au titre provocateur : *King Of Rock* (janvier 85). Bien que l'équipe de production soit identique à celle du premier Lp, celui-ci gagne en richesse sonore grâce aux contributions de plusieurs musiciens et aux interventions de huit mixeurs (dont Rick Rubin qui vient tout juste de fonder le label Def Jam avec... Russell Simmons !). Les percus de Sam Jacobs et la chambre d'écho sur les voix de Run et de DMC font merveille sur *Rock The House. King Of Rock* (la chanson) est la crème des chefs-d'œuvre. La guitare d'Eddie Martinez resurgit furieusement (elle apparait également sur *Can You Rock It Like That ?*). Avant de s'en prendre à Michael Jackson et aux Beatles, ils nous préviennent *We Rock Hardcore/Roll To The Rock/Rock to the Roll.* Davy-D aligne quelques accords de guitare sur *Jay Master Jammin'. Roots, Rap, Reggae* est en fait le seul morceau qui déploie une nouvelle facette du groupe. Tout est dit dans le titre et Yellowman en personne est venu apporter son concours vocal pour ce que l'on pourrait désigner comme les prémices du raggamuffin' (Run DMC sont d'ailleurs de grands fans de Reggae, n'ont-ils pas travaillé avec Smiley Culture dont ils raffolent de son *Police Officer* ?). A noter une allusion antidrogue et antialcool. *You're Blind* ne compte pas moins de trois guitaristes (dont Rick Rubin). Si les *ego-songs* demeurent majoritaires et si la musique ne fait que prolonger ce que le premier album annonçait, *King Of Rock* eut en son temps l'importance d'un *Il Etait Une Fois Dans L'Ouest* pour le Western.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

"Vous savez, explique Chuck D, *si Run DMC n'avait pas fait de précédent, Public Enemy n'aurait jamais existé. Run DMC était le phénomène des années 80. Et ce bien avant l'histoire de Steve Tyler* (Aerosmith & Run DMC). *Je parle de la manière dont ils sont entrés dans la musique Rap avec une approche différente, qui transcende la puissance de la mesure, le rythme derrière leur Rap, alors qu'auparavant, tout n'était qu'affaire de rimes. Run DMC possédait la force, le cri et la rage qui imposaient le silence et en face desquels nous nous tenions impuissants. Suckers MC's et Rock Box, même sans la guitare, nous transcendaient car la mesure et le rythme étaient forts et l'image alors projetée devenait dure et noire"* (115).

- Pendant Ce Temps

De nouveaux groupes jaillissent en 85 comme les Fat Boys : Prince Markie Dee, Buff et Kool Rock (500 kilos à eux trois) débutent à Brooklyn sous le nom de Disco 3 (à ne pas confondre avec Disco Four et leur *Get Busy*) avant d'enchaîner annuellement, en tant que Fat Boys, cinq albums de 84 à 88 (principalement produits par Kurtis Blow), en se spécialisant dans l'humour et la reprise : *Baby You're A Rich Man* (Beatles) et *Sex Machine* (James Brown) pour le film *Disordelies*, plus *The Twist* (Chubby Checker) ou *Wipe Out* (classique surf). Ils partagent la B.O. de *Krush Groove* avec entre autres Run DMC.
UTFO, fondés par Kangol Kid & Doctor Ice (ils démarrèrent en tant que breakers dans East Flatbush), remportent en 83 le premier prix du WBLS Break Dancing. Ils rencontrent à cette occasion Emd, Mixmaster, Jalil et Ecstasy, qui avaient travaillé avec Whodini, et qui les rejoignent fin 83. Untouchable Force Organization est né ; une tournée de vingt dates en Europe est mise sur pied. A l'automne 84, ils font leurs premières télés U.S. et repartent début 85 sur le vieux continent. A l'été 85, ils signent avec Select, leur réputation scénique (danse & comédie) est bien assise. Leur tube et second single *Roxanne, Roxanne* fut créé et joué par Full Force (six types de Brooklyn qu'on retrouve souvent dans la *black music* et qui sont indissociables de la carrière d'UTFO qui leur rendra d'ailleurs la pareille en participant à *United* sur le premier Lp de Full Force). UTFO tournent avec les Fat Boys, Full Force, Boogie Boys & Joeski Love. Jusqu'à aujourd'hui, ils ont sorti quatre ou cinq Lp's - sans parler des escapades solos de Dr Ice - où le son est toujours soigné, assez Funk dans son approche, avec un phrasé relativement rugueux, mais l'ensemble manque de sauvagerie.
Mantronix et *Hard Core Hip Hop*, leur premier Lp, date de 1985. Le groupe va connaître un gigantesque succès. Avec le récent départ de leur rapper, MC Tee, ils ont pris un virage plus *dance*.
Doug E. Fresh (et son Get Fresh Crew), l'homme qui se proclame *Original Human Beat Box*, est l'interprète de The Show en 85 qui marque le début de la sample-mania. Il est aussi connu pour la chanson *Keep Risin' The Top* (produite par Doug, Hank Shocklee & Eric Sadler) et l'album *The World's Greatest Entertainer*. Toujours en activité : Doug a participé en tant que *Human Beat Box* au 45t *Stop The Violence* et au Lp *Times Up* (1990) de Living Color. Retour qui s'est concrétisé avec la tournée des fades New Kids On The Block.
Real Roxanne, charmante jeune fille de Brooklyn qui entame sa carrière à 16 ans en 82 et sort son premier single en 85 : *Bang ! Zoom ! Let's Go*. En 88, elle a enregistré *Respect* d'Aretha Franklin et son Lp intitulé *Real Roxanne* fut produit par Jam Master Jay.
Retenons également de cette période le single *Make It Funky* (produit par Daddy-O) et l'album *What More Can I Say* d'Audio Two : deux frangins qui écrivent pour d'autres artistes de leur label First Priority ; les Force MD's (trois Lp's de 84 à 87 sur Tommy Boy, dont *Force MD's Meet The Fat Boys* et *Love Letters* avec la section rythmique de Sugar Hill) ; les Heartbeat Bros (formés en 84 dans le Bronx, chez Elite Rds, support-band pour Roxanne Shante, Biz Markie ou les Fat Boys) ; le hardcore K9 Posse (formé en 85 dans le New Jersey. This Beat is Military figure dans mon top 20 personnel...) ; Sir Fresh & DJ Radical (démarrent en 85 avec *Sally & Dee* sur Ultra Rds. Puis changent pour Solid Goals Rds avec - entre autres - *I'm Sooth* et *Git 'em/Gimme Watcha Got/It's Scratched*) ; et enfin le Chicago Bears Shufflin' Crew (et son hymne à la gloire de l'équipe de foot de Chicago : *Super Bowl Shuffle* en 85 sur Red Label) et bien d'autres dont, bien sûr, l'écurie Def Jam (cf. plus loin).

- Raising Hell

Mais c'est avec le troisième 33t de Run DMC, *Raising Hell* (1986), que le Rap va percer à l'échelle planétaire une seconde fois (après la période 79-82). C'est le premier album Rap à dépasser le million de ventes aux U.S.A. A dire vrai, on n'y comprend rien. Le son a fait un bon en avant énorme (la production est signée/soignée par le duo de choc Rubin/Simmons, alors heureux producteurs de nouveaux noms comme LL Cool J ou les Beastie Boys). D'abord, il y a le tube *Walk This Way*, reprise d'Aerosmith avec la voix de Steve Tyler et la guitare de Joe Perry (les auteurs-interprètes originaux dudit morceau). L'idée d'associer la moitié d'Aerosmith à Run DMC s'avèrera fameuse : elle ouvrira aux U.S.A. le Rap au public blanc, grâce notamment à la diffusion de l'hilarante vidéo : un local de répétition, Run DMC à gauche, Aerosmith à droite. Entre les deux : un mur. C'est l'escalade pour savoir qui fera le plus de bruit jusqu'à ce que le mur vole en éclats et que les deux groupes jamment ensemble. *It's Tricky* et *Raisin' Hell* ont également cette sonorité typiquement Hard Rock. Le mélange de guitares saturées, de scratches frénétiques, de *rapping* agressif, de basse ronflante et de boîte imperturbable est d'une prodigieuse efficacité. *You Be Illin'* (et ses cuivres synthétisés), *Perfection* (parodie/rigolade des deux premiers Lp's de Run DMC), *Dumb Girl* (et son beat piqué à *She's Crafty* des Beastie Boys) et *Son Of Byford* (*Human Beat Box*) sont les autres temps forts de la galette, sur laquelle les thèmes vont de *My Adidas* à *Proud To Be Black* (Fier d'être noir, écrit par Original Concept).

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

- Business is business

A la suite de *Raisin' Hell*, les Run DMC parcourent les U.S.A. et l'Europe avec les Beastie Boys afin de réunir Noirs et Blancs dans les salles (ce qui empêche Run DMC d'aller à... l'église ! *"Nous croyons en Dieu, nous le remercions toujours. Nous allons à l'église. Pas régulièrement parce que nous sommes souvent sur la route"*, déclarent-ils en 88). Malheureusement, leurs tournées sont ponctuées d'incidents violents (bagarre générale à Arena Beach en 86 : quarante et un blessés) jusqu'à la mort d'un de leurs fans et une balle dans la tête d'un de leurs roadies (qui s'en sortira) ; d'où les fermetures au Rap de bien des petites et moyennes salles par crainte d'incidents...
Anecdotiquement, l'un d'eux, Lyar Cohen, deviendra chef des opérations chez Rush (maison de management rattachée à Def Jam et appartenant à Russell Simmons). DMC a dévoilé que c'est ce dernier qui avait conseillé au groupe d'arrêter de donner des concerts antidrogue ou pour Jesse Jackson, car cela leur donnait une "mauvaise image" selon lui... (on retrouve ainsi Run DMC sur la compilation humanitaire *A Very Special Christmas* sur A&M en 1987 en compagnie de Sting, Springsteen, Madonna, Bob Seger, etc). En attendant une nouvelle dose vinylique, les fans peuvent se précipiter sur le livre *Tougher Than Leather : The authorized Biography of Run DMC* (New American Library, 1987) écrit par Bill Adler (directeur de la pub chez Rush Management).

- Tougher Than Leather

En 88, Run DMC choisissent de se produire eux-mêmes avec l'aide du vétéran Davy-D (également coauteur de cinq des douze titres et avec qui Jam Master Jay produira par la suite pour Arista ses petits protégés : Serious Lee Fine). Deux bassistes (dont Davy-D), trois guitaristes (dont Davy-D... O.K., j'arrête !), un batteur et un pianiste viennent renforcer Run DMC. Les scratches de Jam Master Jay continuent à faire fureur (Led Zeppelin, James Brown, Malcolm X, etc.). Nettement influencés par le Rock : ils détournent (et de FORT belle manière !) *Mary, Mary* des Monkees (groupe blanc des 60's, sorte de réponse gentillette et américaine aux Beatles, dont Run avait l'habitude de scratcher *Mary Mary* et *I Can't Stop* quand il était DJ) et se permettent même de "saccager" les Temptations : *Papa Was A Rolling Stone* devient méconnaissable en *Papa Crazy*."*Tout est intense. Les paroles, les rythmes et les scratches (...) Je pense que l'énergie vient surtout de la scène. Quand j'écris le disque, je pense d'abord comme si j'étais sur scène (...) Sur* Raising Hell *et sur* Tougher Than Leather, *nous avons tout produit, arrangé et écrit. Nous avons tout fait et c'est pour cela que l'intensité est toujours là. Nous ne perdons jamais cela, où que l'on aille (...) Beaucoup de gens pensent que* Raising Hell *a eu du succès à cause de* Walk This Way. *Nous avons fait* Tougher Than Leather *pour prouver que nous ne devions notre succès à personne, mais bien grâce à nous-mêmes"* (33). Voilà qui est dit et... confirmé : *"nous avons remis Aerosmith sur la carte. Et aucun de ces enfoirés ne nous a remerciés quand ils ont reçu leur MTV Award. Ils nous le doivent. Maintenant, ces vieux rockers de quarante balais font leur come-back"* (216).
Par ailleurs, Run DMC nous bazardent *Ragtime* (irrésistible comptine jazzy), *Beats To The Rhyme* et ses relents de Public Enemy bien que Run s'en défende : *"c'est la chose la plus nouvelle dans le Hip Hop. Je n'ai jamais entendu personne faire ça"* (34) ; *Soul To Rock & Roll* :*"Tout le monde voulait savoir ce que nous pensions des Beastie Boys qui volaient quelque chose au peuple noir. Tu sais, ils ont l'âme. Et tu es Rock & Roll parce que tu as l'âme. J'écoute beaucoup de Rock"* (35), à noter les scratches tout du long de *King Of Rock* de... Run DMC ! Hé, hé ! ; *Miss Elaine* : *"C'est une chanson sur une prof qui en pince pour un de ses étudiants. Elle a des talons hauts et de gros nichons ; c'est une prof mignonne. Tout le monde l'aime bien mais elle en pince pour cet élève"* (35). Fumer du crack, attaquer une vieille dame, commettre un crime, etc. C'est pas le genre de Run DMC et ils le clament dans *I'm Not Goin' Out Like That. Tougher Than Leather* (la chanson) est un modèle d'agressivité : wah-wah, descentes de guitares, big beat. Malgré la perfection qu'atteignent Run DMC dans ce disque, les critiques se font nombreuses. L'époque est au renouveau du Rap, à la prise de conscience. L'image de Run DMC paraît vieillotte. Pourtant, s'il est vrai que ce disque n'a pas la force innovatrice de ses prédécesseurs, il n'en demeure pas moins le plus abouti de tous.
De toute façon, cela ne semble pas inquiéter outre mesure Jam Master Jay : *"C'est nous qui vendons le plus de billets de concerts, nous faisons les tournées les plus grandes, les meilleurs concerts ; nous faisons tout en plus grand. Nous exportons plus que Prince ou même Michael Jackson : il a fait 1,3 million et nous 1,4. Il n'a pas été n°1 cette année, nous si"* (36).
Run DMC sont des super stars, pour preuve la sortie quelque temps plus tard du film homonyme au Lp sur les écrans américains. La bande originale est signée Run DMC et Slick Rick. Le film raconte de façon romancée l'histoire du groupe (*"ce n'est pas Hollywood, c'est Hollis-wood !"* s'exclame Jam Master Jay). Il existe même un *Run DMC Award* (financé par le groupe lui-même), qui récompense de trois cents dollars chaque élève assidu du district du Queens et ayant obtenu une mention d'excellence ! Et Run de nous confier : *"Le blé que je gagne va à la banque, j'ai une vie organisée, et je vivrai probablement à Hollis jusqu'à ma mort"* (37).

- Back From Hell

Run DMC connaissent une sérieuse traversée du désert. Tout d'abord, Russel Simmons tente l'impossible pour les récupérer sur Def Jam mais perd tous ses procès avec Profile. Le cuisant flop commercial du film *Touger Than Leather*, les critiques négatives qui accompagnent l'album et celles de la B.O. de *Ghostbusters II* (qu'ils signent en 1988) finissent de décourager Run DMC. Run se retire et préfère élever au calme ses trois enfants tandis que DMC et Jam Master Jay flirtent avec d'autres formations. Parallèlement, DMC associe Run à son projet de label (JDK Rds avec Smooth Ice) et Jam Master Jay s'improvise label-manager solo avec JMJ Rds. Sa première signature est celle de vieux amis à lui (ils jouaient ensemble au basket) : les ultra-afrocentiques et inventifs Afros dont les chauves mais pérruqués "100% afro" Kool Tee et DJ Hurricane sont l'épine dorsale. *Kickin' Afrolistics*, sorti fin 90 avec le concours de Rush Management, est leur premier Lp juteux, fait de Funk, de Rap, de Raggamuffin'.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

A la production, deux experts : Davy D et Jam Master Jay lui-même. En somme, Run DMC s'écarte de son but originel : jouer ensemble. En 1990, après le tournage d'une pub pour Miller Lite Beer, le moment est venu pour eux de s'enfermer à nouveau en studio. Dans un premier temps, ils immortalisent le bien nommé maxi *Pause* (avec les Afros en figurants sur la vidéo) et enchaînent avec leur cinquième Lp : *Back From Hell* annoncé à renfort de belles promesses : *"ils viennent d'en finir la production ; Run DMC devrait en surprendre pas mal. Ils vont remonter tout là-haut pour de bon, crois-moi"*, jure Russel Simmons (117). Nettement plus appréciée par la presse que son prédécesseur, cette galette n'évite pourtant pas les redites.

Pour preuve : son titre d'abord rappelle clairement *Raising Hell* (comme pour effacer l'épisode *Tougher Than Leather* ?), le titre *Sucker DJ's* nous renvoie sept ans en arrière, le croisement d'influences Rap/Reggae sonne comme un clin d'oeil au premier Lp, et enfin l'instrumentation toujours aussi lourde. Leur musique s'est cependant diversifiée avec des samples des Stone Roses dans *What's It All About* (*"nous n'avions jamais réellement entendu parler d'eux. Mais nous savions qu'ils étaient n°1 en Angleterre et nous avons pensé que ça pouvait marcher comme rythmique de base"* (216)), des trompettes (dignes des meilleurs péplums), des chœurs (Stanley Brown) et une flopée de musiciens. Les textes, eux, se sont dotés d'un sens approfondi (les expressions "stop the violence", "afro", etc., reviennent à plusieurs reprises). Ces cinquante-cinq minutes nous tranquillisent : Run DMC restent Run DMC. Eternels remerciements à ce trio pour son imposante et indéniable contribution à la Révolution Rap dont ils sont les plus tenaces bâtisseurs.

DEF JAM

- La Rencontre De Deux Etudiants

Le nom magique. La *success-story* la plus folle du Rap. Le label qui va tout bouleverser dans le Hip Hop. Rick Rubin (Juif élevé à Long Beach, ville balnéaire de Long Island) est initié très vite au Rap par ses potes noirs de lycée (établissement qui connaît d'ailleurs quelques émeutes raciales) tout en adulant X, Black Flag ou des groupes de Hard Rock. A 20 ans, sans expérience (faut bien se lancer...), il produit le 45t *It's Yours* (1982) de T-La Rock & Jazzy Jay tout en animant en tant que DJ des fêtes universitaires et réussissant ses études de philosophie puis de technique de cinéma et de télévision.
Au printemps 84, il fait la connaissance de Russell Simmons au club new-yorkais *La Danceteria*. Les deux se respectent par disque interposé. Simmons adore *It's Yours* et Rubin aime Run DMC et Whodini que produit le premier. Russell Simmons, né à Hollis (Queens), frère aîné de Joseph (le Run de Run DMC) et diplômé d'études de sociologie, n'est pas nouveau dans le Mouvement. Il organise des concerts depuis 1977 et se retrouve à l'âge de 27 ans l'un des managers les plus en pointe du moment : figurent sur sa carte de visite Whodini, Run DMC, Kurtis Blow, Dr Jeckyll & Mister Hyde, Jimmy Spicer, Spyder D & Sparky D ! Rick se souvient : *"nous sommes devenus amis. Peu après, j'ai signé LL Cool J. J'étais décidé à entreprendre Def Jam tout seul : j'ai enregistré le premier 45t de LL Cool J, intitulé I* Need A Beat. *Je l'ai apporté à Russell, qui me dit : "c'est un tube". Malgré ça, il ne voulait pas se lancer dans l'aventure d'un label. Il était manager et ça lui convenait très bien"* (38). Finalement, Russell, fatigué de ne pas être payé pour certains de ses travaux antérieurs, investira $2000 - tout comme Rubin - et le capital de Def Jam sera constitué. Simmons déclare dans le *Billboard* (influent magazine américain destiné aux professionnels de la musique) : *"l'objet de cette compagnie est de montrer aux gens la vraie valeur de la musique de la rue que personne dans le business n'ose distribuer"*. Pourtant, Bill Stephney (vice-président du label), admettra plus tard qu'ils n'ont *"jamais pensé en terme de musique populaire. Quand on parle de Blues, ce sont des gens qui sortaient du ghetto ou du Delta du Mississipi, qui ont eu la vie rude et qui se sont faits eux-mêmes pour arriver au sommet. Russell et moi sommes issus de la classe moyenne de banlieue. Mais en même temps, il y a une différence en Amérique entre les banlieues noires et les banlieues blanches. Dans les noires, on se serre les coudes. Tout le monde vit dans un communauté et s'entraide... Nous sommes donc ouverts à beaucoup d'influences différentes. Et pour nous, bien que la musique noire soit née du South Bronx à Manhattan et aussi à Brooklyn - ce qui est moins reconnu -, elle est arrivée à Long Island"*. (165).

Quand on demande à Bill Stephney si Def Jam prend comme modèle des labels du passé, voici ce qu'il rétorque : *"je ne pense pas qu'on puisse faire de comparaisons avec Stax, Motown, Atlantic, Verve ou Stiff. Je ne crois pas que Rick et Russell aient formé le label dans cet esprit. Bien sûr, tu peux faire ton truc et dire : "Bon, je veux diriger mon label ainsi, je veux être comme Phil Chess, comme Phil Spector, etc". Mais ensuite, tu arrives à un stade où tu ne penses plus à obtenir consciemment tel résultat. Cela se passe selon la situation à laquelle tu es confronté"* (165).

- Fonctionnement

Parallèlement à la création de Def Jam, Rick Rubin rencontre les Beastie Boys qui lui demandent d'être leur DJ. Il accepte et atterrit bientôt avec eux en studio. En novembre 84, le *Def Jam 001* (le premier single de LL Cool J qui n'a coûté que $700) s'écoule rapidement à 100 000 copies, avec une distribution assurée par plusieurs boîtes indépendantes. Un mois après, le maxi *Rock Hard* des Beastie Boys connaît un succès similaire. Mais les compères Rubin/Simmons comprennent rapidement qu'il leur faut trouver un seul et unique distributeur à l'échelle nationale. C'est CBS qui emporte le morceau : *"je me suis quand même assez vite retrouvé le seul businessman du lot. Russell manageait les groupes (Rush Management). Et moi je faisais tourner Def Jam. Si j'avais étudié le droit au lieu de la vidéo, sans doute les choses auraient-elles été différentes. Nous avons signé notre contrat avec CBS sans le lire.*

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** **http://www.davduf.net** Toute reproduction commerciale interdite.

Moyennant quoi, même dans ces conditions, Def Jam a montré qu'on nous ment : on peut fonder un label avec trois fois rien" (38). Le fonder, d'accord, mais tenir le haut du pavé, c'est une autre paire de manche : *"quand tu es une grande corporation comme le sont les majors*, précise Bill Stephney, *tu n'es plus dans le vif du sujet. Tu es trop énorme pour pouvoir marcher dans la rue, être dans la rue, pour t'habiller comme nous nous habillons et pour écouter cette musique. Si tu travailles dans le centre de Manhattan, de 9h à 17h et que tu as 40 ans, avec les contraintes inhérentes aux grosses sociétés, c'est difficile de te sentir proche de ce qui bouge. Les Beastie Boys avaient cette attitude que la plupart des grosses boîtes ne comprennent pas. Parce qu'elles n'en ont rien à foutre des jeunes. Pour elles, les jeunes, ce sont des gens de 35 ans environ et non pas les 15-25 ans (...)*
Les labels indépendants, ceux qui essaient de se frayer un chemin, peuvent aller là où ça bouge. Parce qu'ils sont affamés (...) Remarque, à grandir tout le temps comme ça, on n'aura bientôt plus faim !" (165).

Rick Rubin incarne le "rêve américain", auquel il croit dur comme fer. Il minimisera d'ailleurs à plusieurs reprises l'aspect politique et social du Rap, préférant mettre en avant son rôle de divertissement et, éventuellement, de caisse enregistreuse. Le fonctionnement de Def Jam est simple : celui qui signe un groupe s'en charge de A à Z. Et cette séparation des tâches va s'avérer rudement fructueuse : Public Enemy (P.E), Beastie Boys, LL Cool J, Original Concept, 3rd Bass, Davy-D, Jazzy Jay, Black Flames, Poppa Ron Love, Slick Rick, et bien d'autres. Rien n'est laissé au hasard comme le confirme Bill Stephney à propos de P.E :*"nous travaillons beaucoup sur leur apparence du groupe, sur ce qu'ils disent, sur leur logo... Tout est cohérent dans une perspective politique (...) c'est ce qui a fait le succès de Def Jam et de Rush Management, chaque artiste a un concept particulier. LL Cool J, c'est l'homme de la rue pour tous les jeunes Noirs. Run DMC sont les rappers Hard Rock & Roll, Whodini sont des sortes de sex-symbols bourgeois dans le Rap. Public Enemy, des rappers politiques. Oran Juice Jones sont des gangsters sur une vieille musique R&B. Et puis les Beastie Boys : le bon vieux Rock & Roll pour faire la fête. Ce genre d'image est nécessaire et il faut l'entretenir parce que c'est ce qui parle directement aux kids. Si vous êtes un groupe qui a simplement un tube, les kids achèteront le tube, mais n'achèteront pas l'album"* (165).

Dès 85 Def Jam se diversifie avec la production de *soundtracks* (*Krush Groove* que Russell Simmons reniera plus tard, puis *Less Than Zero*) ou même carrément la coproduction de film : *Tougher Than Leather*. Mais, on l'a vu, en dehors du rap, Rubin a un penchant prononcé pour le Rock blanc et ne va pas tarder à produire des groupes de Hard Rock ou mettre du Hard dans ses productions Rap, tandis que Simmons affectionne la Soul version 80's (Tashan, Oran Juice Jones, Chuck Stanley). Des divergences musicales, ajoutées à des stratégies commerciales contradictoires et à une certaine lassitude peut-être, vont aboutir à une séparation à l'amiable entre les deux hommes (d'affaires) : *"je continuerai vraisemblablement à produire des groupes Def Jam. Pour tout dire, Russel et moi n'avons même pas pris la peine de "divorcer" officiellement"* (38).

- Def American & Rush Management

Aujourd'hui, Rick Rubin est installé à Los Angeles et s'occupe de The Cult et de Def American (label tendance Heavy avec Wolfsbane, Slayer, Masters Of Reality mais aussi Rap avec les violentissimes Geto Boys).
Russell Simmons continue à Greenwich Village à tenir Def Jam (bien que le logo se fasse de plus en plus petit sur les pochettes) avec Public Enemy, 3rd Bass, LL Cool J, E.P.M.D., Slick Rick, Nikki D, Downtown Science, Desaz Tempo, mais aussi Rush management (60% de la crème new-yorkaise est sous contrat Rush) et Rush Associated Labels : maisons de disques rattachées à Rush comme No Face Rds (avec No Face, Bitches With Problems), JMJ Rds (Jam Master Jay Rds avec Famice et les Afros), Fever Rds (spécialiste du N.Y Latin Hip Hop avec Lisette Melendez), RAL Rds (avec Nice & Smooth, Sid & B-Tonn, The Don), Pro Division Rds (tenu par Chuck-D lui même avec Terminator X & The Valley Of The Jeep Beets, Sister Souljah), OBR Rds (Newkirk, Tashan, Black Flames, Alyson Williams, Big Mack) et True Blue Rds (sans artistes pour l'instant...). *"J'essaie de déléguer pas mal*, commente Russell. *Personnellement, je n'aurais pas acheté le disque de Terminator X ou ceux de Fever Rds, mais ces labels, eux, y croient, alors ça va..."* (117). Dernièrement, il a mis en place MuTel, un service téléphonique qui met en rapport les artistes avec les gens qui appellent - c'est le principe du "lien direct de l'artiste au consommateur" cher à Russell Simmons : *"c'est rentable. Il y a des milliers et des milliers de kids qui veulent leur parler"* (39) - et a annoncé enfin pour début 91 un show télé hebdomadaire financé par ses soins : le *New Music Report*.

LL COOL J

- Déjà Tout Petit

LL Cool J a donc l'insigne honneur d'avoir été le premier artiste Def Jam. James T. Smith (LL Cool J signifie Ladies Love Cool James !) est né en 68 dans le Queens où il commence à chanter à l'âge de 9 ans. A 12, il enregistre sa première démo Rap dans la maison de son grand-père. Quatre ans plus tard, Cool J devient "le Prince du Rap" avec *I Need A Beat* : toutes les pistes sont au même niveau, ce qui crée une dissonance incroyable. Le disque a quelque chose de résolument nouveau. Une sorte de Hardcore Hip Hop qui s'affiche, se montre et explose. Le succès est tel qu'il s'enferme une seconde fois en studio. Il va aligner les tubes : l'époustouflant hymne *I Can't Live Without My Radio* ("Je ne peux pas vivre sans ma radio"). Le son est cru : riffs de guitare toutes les quinze secondes et des scratches renforcent la violence de la voix du jeune LL Cool J. Un grand producteur - Rick Rubin - et un grand rapper - LL Cool J - émergent. Puis *Rock The Bells* (clochettes et férocité), *You'll Rock* (trois styles en un : Hip Hop, Rock et Go-Go Music). L'album *Radio* (1985) englobe tout cela (*I Need The Beat* est cependant remixé par Jazzy Jay) plus *I Want You* ("Je Te Veux" parle d'une *"femme qui était ma baby-sitter"* : touchant, non ?) et *I Can Give You More* que

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

l'on peut presque considérer, comparés aux autres titres de l'album, comme ses premières *Rap-ballads* : style qui le rendra mondialement célèbre deux ans plus tard.

- Bigger And Deffer

Avant que cet album ne sorte, LL Cool J est déjà une star incontestée du Rap. Son look (Kangol, chaînes, bagues en or) est connu de tous. Ses tournées se succèdent, avec à chaque fois plus de monde et plus de dollars à la clé.
Mais c'est avec *Bigger And Deffer* (*B.A.D*) qu'il atteint la cime de sa popularité. Au dos de la pochette : il est torse nu et frappe un punching-ball, les muscles sont saillants, la grimace du plus bel effet. Difficile d'être plus "viril". Y a-t-il un second degré ? J'aime à le croire mais, franchement, le doute subsiste.
C'est fou d'ailleurs ce que le Rap aime faire référence à la boxe et à ses stars (Mike Tyson et LL ont d'ailleurs accepté une entrevue début 91) : percutantes, virevoltantes, vives, dangereuses, les deux pratiques nécessitent les mêmes qualités. *"La chose que les rappers et les boxeurs ont en commun n'est pas leur couleur de peau ou quoi que ce soit. C'est la pauvreté"*, remarque Tyson (215).
A l'instar de Run DMC et de leur *Raisin' Hell*, LL Cool J grossit et affine le son. Ça laisse penser que la technologie ou la maîtrise de celle-ci a particulièrement évolué dans les années 86/87. Question de moyens aussi sans doute. Ou d'expérience.
B.A.D donc. LL Cool J est un mauvais, un méchant, et le clame haut et fort dans *I'm Bad*, réponse du tac au tac au *Who's Bad* du pauvre Michael Jackson. Le *"call all cars"* via le micro d'un policier - en intro - puis les sirènes sont d'un tel réalisme qu'on en est saisi. Et qu'on en oublie qu'il s'agit d'un disque. La voix est mieux posée, la basse prédominante, les scratches de Bobby "Bobcat" Erving (ex-délinquant, autre pionnier, un single et un Lp à son actif) des plus efficaces. *I'm Bad* a tout du tube.
Plus violents sont *Get Down, The Breakthrought* et *Go Cut Creator Go* (double hommage : envers Chuck Berry et le *cutting*). *The Do Wop* fait merveilleusement se rencontrer le Rap et les 50's. Là et ailleurs, Cool J parle de lui, de lui et encore de lui. Toujours. Et soudain, ce type de 19 ans qui se flatte d'avoir toutes les filles du monde qu'il souhaite, d'être le plus ceci, le plus cela, soudain donc, nous avoue qu'il a besoin d'amour : *I Need Love*. Fini le côté macho, voici le romantisme version LL Cool J. Je parie que certains d'entre vous ont découvert le Rap avec ça. C'est à dire avec le premier slow-rap RÉUSSI. C'est devenu un genre à part entière mais personne n'est parvenu à une telle perfection. 5'22" de solitude, de *true love*, de voix douce. C'est le second hit de l'album. Mais ses fans les plus durs ne s'y retrouvent pas. Et certains rappers vont se moquer de lui. Joël Charpin, du magazine *Backstage*, racontait avoir vu Ice-T demander sur scène : *"Y a-t-il un frère dans la salle qui a besoin d'amour ? Laissez tomber cette merde, on veut de la chatte !"*.
Kool Moe Dee, qui reproche à LL Cool J de le plagier, va le provoquer dans un de ses clips : une Jeep écrase un Kangol (symbole suprême du Prince Of Rap). Un différend qui persiste encore aujourd'hui : KRS One racontait que LL Cool J a refusé de participer au maxi *Self-Destruction* du Stop The Violence Movement parce que Kool Moe Dee y rappait. Cool J se rattrapera en plaçant le logo du STVM sur son album suivant !
De toute façon, selon LL, l'individu prime sur la communauté, ce qui n'est pas du goût de tout le monde. Aussi, en 89, a-t-il déclaré : *"bien sûr que j'ai une conscience.* (Les problèmes), *je les vois tous les jours aux informations, je marche à côté tous les jours. Je voulais divertir les gens et les éloigner de ça. Malheureusement, quand la majorité des rappers est sérieuse, la minorité qui ne l'est pas a l'air imbécile plutôt que légère"* (40). Obligé de se justifier lors de toutes ses interviews, il ajoute : *"Personnellement, je préfère des disques comme* Me So Horny *de 2 Live Crew. Ils ne rappent pas sur le fait qu'ils sont noirs, ils rappent sur le fait qu'ils bandent. A toujours travailler, les gosses s'abrutissent (...) Je suis fier d'être noir et je le ferai savoir à tout le monde, exactement comme Stallone dirait qu'il est fier d'être italien. En même temps, la musique est universelle, comme l'amour et le rire. Je touche à l'universel, la totalité"* (41).

- Jack L'Eventreur & La Panthère

En attendant l'album suivant, Def Jam décide de sortir le maxi *Jack The Ripper/Goin' Back To Cali* afin de contrer l'image sentimentale façonnée par *I Need Love*. *Jack L'Eventreur* rappelant la période *Radio* sera malheureusement un désastre commercial comparé aux scores précédents, bien que *Goin' Back To Cali* (produit par Rick Rubin qui n'avait pas travaillé avec LL Cool J depuis 1985) soit au Rap ce que la mayonnaise est aux frites : le complément indispensable. Des cuivres comme seuls Stax ou Motown (qui, cela dit en passant, se lance dans le Rap avec MC Trouble, Rich Nice et quelques autres) savaient les faire sonner vingt-cinq ans auparavant. Des arrangements fantastiques, un phrasé exemplaire.
Qu'importe *Walkin' With A Panther*, le troisième Lp de LL Cool J, est commercialisé en 1989. Au recto de la pochette, LL est assis sur un attaché-case avec, à ses côtés, le félin. Au verso, les mêmes, plus trois "vraies" panthères : des jeunes filles, mini-jupe et coupe de champagne à la main. *"J'ai appelé cet album* Marcher avec une panthère *: je suis jeune, noir et légal. Je veux prendre part à la destruction des stéréotypes du Jeune Noir en Amérique"* (42). Une panthère noire en Anglais se dit *Black Panther*...
Jusqu'ici, les disques de LL Cool J étaient produits par ses soins avec l'aide de producteurs extérieurs (Rick Rubin, le L.A Posse). Ici il tente l'aventure seul ; exception faite de *Nitro* et de *It Gets No Rougher*, et qui sont - comme par hasard - parmi les meilleurs titres du Lp : produits et écrits par Hank & Keith Shocklee et Eric Sadler. *It Gets No Rougher* commence par l'énumération de l'alphabet. Arrivé à "Z", Cool J avoue : *"tout ça, c'est de la merde pour moi"*.
Oups ! *Nitro* sample *Knee Deep* de Parliament. *Jingling Baby* est très étonnant par sa voix, *Dropping 'Em* (guitares 60'santes). *Smokin', Dopin', Your My Heart, One Shot At Love, Two Different Worlds* (avec la voix de Cydne Monet) sont dans la lignée soft de *I Need Love*.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Mais LE titre est sans doute *I'm That Type Of Guy* avec un énorme travail au son et surtout cette voix suave, narquoise, qui avertit : *"T'es le genre de mec à pas savoir contrôler sa copine/Je suis le genre à faire toutes les filles miennes"*.

- Maman A Dit...

Mama Said Knock You Out est le titre du quatrième 30 centimètres de LL Cool J qui voit LE Choc, LE Tête-à-tête, LA Rencontre du Prince du Rap et du premier grand producteur de Hip Hop : Marley Marl. La pochette est dans la lignée des précédentes : tout muscle dehors, torse bombé et mouillé, bagues, chaînes et le toutime.
Sauf qu'elle est en noir et blanc. Superbe. Quant à la musique, elle est de moins en moins "évidente" (*Boomin' System*, préalablement sorti en trois versions maxi, n'a pas la force commerciale de certaines vieilles chansons de LL Cool J) mais elle gagne en "constance". L'album dans son entier est bon, fignolé, pensé, jubilatoire. La violence du *rapping* de *Mama Said Knock You Out*, le remix de *Jingling Baby* (remixé, oui, mais toujours *tintant* comme l'affirme la pochette), les *6 Minutes Of Pleasure* et *The Power Of God* où LL *croone* comme jamais, les torturés *Eat 'Em Up L Chill* et *Mr Good Bar*, le *live Murdergram*, tout cela forme un disque qui ne craint absolument pas la concurrence (*"le meilleur depuis ses débuts"* selon la revue *Spin*). Comme quoi, si le Rap évolue toutes les dix secondes, certains (Run DMC, LL Cool J, etc.) tiennent la rampe. Avec une facilité déconcertante. LL fut, est, et restera un des géants du Hip Hop. LE colosse pour certains.

BEASTIE BOYS (BEASTIES POUR LES INTIMES)

- Mise Au Point

Les fils-à-papa, les sales morveux, les imbéciles, les voleurs, les blancs-becs du Rap. Les Beastie Boys en ont entendu des vertes et des pas mûres (à propos du *"crétinisme"* des Beasties, j'aimerais savoir depuis quand la qualité d'un musicien se juge par l'évaluation de son Q.I ?). Evidemment, si KRS One ou Chuck D sont fascinants, c'est aussi (avant tout ?) parce qu'ils ont des choses à dire. Mais cela n'enlève rien à LL Cool J, Niggers With Attitude ou aux Beastie Boys. Leur propos est ailleurs. Chacun est libre de l'apprécier ou pas, mais le démonter sous prétexte que c'est *"stupide"* n'a franchement pas de sens....
Et toutes ces critiques sont dures car si les Beastie Boys n'avaient pas été là pour ouvrir des brèches, tout comme Run DMC (les seuls remerciés sur la pochette du premier Lp des Beasties) au même moment (en 86), le Rap serait certainement resté un truc totalement underground. Ce qui en soi n'est pas pour me déplaire. Mais admettons que, si tel était le cas, jamais nous n'aurions pu découvrir ces groupes en Europe, jamais les labels indépendants U.S. ou anglais ne pourraient survivre (le marché serait trop petit et sans espoir de tubes qui assurent une ou deux années de production) et le Rap ne pourrait pas jouer les trouble-fête dans l'industrie du disque et dans les banlieues (et ailleurs).
O.K., les Beastie Boys sont issus des classes moyennes (voire de la petite bourgeoisie dans le cas de King Adrock, fils du dramaturge Israël Horowitz). Mais Public Enemy aussi. Et Niggers With Attitude. La plupart en fait. Ce ne sont pas les Beastie Boys qui ont volé le Rap aux Noirs. C'est l'Amérique raciste, MTV et les autres, qui ne s'est aperçue du PHÉNOMÈNE qu'au moment où ce trio s'est mis à rapper. Nuance.

- Ne Dites Pas A Ma Mère Que Je Suis Rapper, Elle Me Croit Guitariste Punk

Le groupe vient de Brooklyn. Mike Diamond (futur Mike D) et Adam Yauch (pas encore M.C.A) démarrent en 79 en tant que Highschool Band dans la mouvance punk hardcore, se séparent et se reforment (avec Adam Herovitch, bientôt King Adrock) pour sortir un Ep *Polly Wog Stew* (Ratcage, 1982) avec *Egg Raid On Mojo* et *Transit Cop* (cet Ep re-sortira en 88 sous forme de 12" avec des inédits). *Cookie Puss*, édité l'année suivante par le même label, est composé d'énergie Rock, d'humour juif et entrecoupé d'appels téléphoniques. Le maxi comprend en plus *Beastie Revolution*, un Reggae, qui attaque gentiment Musical Youth et la culture rasta. La légende veut que la difficulté de jouer sur scène *Cookie Puss* avec tous ses bruitages aurait poussé les Beastie Boys à enrôler en octobre 83 un certain DJ Double R qui n'est autre que... Rick Rubin ! Si le motif n'est pas certifié, le résultat est là, Rubin fut bien leur DJ (il existe même des photos de lui en tant que quatrième Beastie Boy !).

- Rock Hard

Avec Rubin, c'est le grand virage : ils passent au Hip-Hop. Leur culture Punk et Hard Rock, alliée à celle de Rubin, ne va pas tarder à se mélanger à leur Rap. Une parenthèse pour dire qu'il n'y a rien d'étonnant à cela : aux U.S.A., le Heavy s'adresse plutôt aux Blancs. En décembre 84, c'est la sortie du maxi *Rock Hard/The Party's Getting Rough/Beastie Groove* sur la compagnie (Def Jam) que dirige leur ancien DJ (il est déjà parti, trop de travail... et remplacé par DJ Hurricane - Wendell Fite -, aujourd'hui dans les Afros). On pense à AC/DC sur *Rock Hard* et *The Party's Getting Rough* et à Led Zep sur *Beastie Groove*. Enorme succès et apparition dans le film *Krush Groove* pour lequel ils enregistrent *She's On It* et ses paroles machistes : *"elle se mettra à genoux/Juste si on lui dit, s'il te plaît"*. Peu de temps après, nouveau single : *New Style* (ce n'est pas faux) puis *Fight For Your Right (To Party)* qui va passer dans les *pop charts* américains et devenir n°1 au *Billboard* fin 86.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

- Licensed To Ill

Le succès de cet album n'a d'égal que sa fulgurante rapidité. On estime ses ventes à sept millions de copies à travers le monde, dont plus de la moitié réalisée dans les six premiers mois qui ont suivi sa sortie ! Aux U.S.A., le (grand) public blanc découvre le Rap coup sur coup avec *Licensed To Ill* et *Raising Hell* de Run DMC. Une année faste. Il faut souligner que jamais un groupe Rap n'a bénéficié d'autant de promo que les Beastie Boys, jugez plutôt : double pochette ; CBS France sort en 87 sept singles promo (soit les treize titres de l'album) reliés par un long sachet transparent en plastique avec la mention : *"New Style était trop New, Fight For Your Right était trop Fight, maintenant vous allez quand même bien trouver un 45t à passer, non ?"*. Est-ce à dire que chaque titre était un tube potentiel ? Je le pense. Dans le même temps CBS Angleterre sortait deux singles*Special Badge Pack* avec chacun trois badges sous cellophane. Aujourd'hui *Licensed To Ill* est en *nice-price* (ce qui signifie que les interprètes comme la maison de disque touchent moins mais le consommateur dépense également moins).
Auto-indulgence, non-sens, *trash culture*, sexisme, égocentrisme et rigolade définissent les paroles des Beastie Boys. Quant à la musique proprement dite, elle est truffée de samples (Led Zep, Clash, Stones, etc.), elle est cuivrée, percussionnée et guitarisée (je sais, je néologise et après ?). Les voix nasales des Beastie Boys rappellent celles des Three Stooges (comédie ciné puis télé U.S., sorte de dessin animé rendu humain, qui a traversé les 50's jusqu'aux 80's). Cet album est incontestablement la réussite de Rick Rubin, en faisant coïncider guitares Rock et Rap. Les Beasties n'ont rien à dire. Ils sont là pour divertir, faire bouger, produire du BRUIT. Beaucoup. Vite et bien. Et le fait qu'ils soient blancs ne change rien : *"je ne comprends pas,* avoue Russell Simmons, *pourquoi il n'y a pas plus de Rap blanc, c'est un mystère. La première phase du Rap était une expérience noire mais, depuis, un nombre considérable de kids blancs ont grandi avec cette musique. Tu ne peux pas débarquer sans rien connaître et faire un disque mais si tu fais partie du truc, où est le problème ?"* (117).

- Los Angeles Et Les Anges Perdus

En 86, le succès est si large qu'ils font l'ouverture de la tournée de Madonna, *Like A Virgin*. Milieu 87, ils tournent avec Run DMC. Après la promo de leur album, ils décident de s'accorder une année sabbatique. Adam Horowitz joue dans *Lost Angels* à propos duquel Spike Lee déclare : *"j'aime bien Adam, mais il faut voir la manière avec laquelle il marche dans le film : on sent d'emblée qu'il veut jouer au black. Il y a plein d'acteurs blancs qui font ça, comme Richard Gere, vous voyez le genre ? C'est n'importe quoi. Qu'ils arrêtent leur char"* (43). Les deux autres passent leur temps avec des *fun-bands*. Puis on commence à se demander s'ils font quelque chose, en dehors des voix, sur leurs Lp's... On les traite de Sex Pistols du Rap (escroquerie, escroquerie...). Russell Simmons révélera en 89, à la suite des démêlés avec Def Jam, que Rush a construit et modelé l'image et l'attitude des Beasties. Pour d'obscures raisons, les Beastie Boys et Def Jam mettent un terme à leur contrat.

- Le Bouclard De Paulo

Début 89, le trio d'origine new-yorkaise (il semblerait qu'il se soit installé en Californie) se retrouve réuni en studio, à Los Angeles, sous la houlette des producteurs-maison de Delicious Vinyl : les géniaux Dust Brothers (Michael Simpson et John King). *Paul's Boutique* est le résultat de cette réunion.
L'album sort sur Capitol Rds en juin 89. Pour le célébrer, les Beastie Boys ont hissé un drapeau de cinq mètres sur sept à leur effigie le 29 juin 89 en haut de la tour Capitol. C'est l'hélicoptère du feuilleton *Riptide* qui, la veille, avait installé la hampe du drapeau. Star-system made in California. Frime ou connerie ? Ça amuse ou ça irrite. Au choix.
Là encore, la pochette est double et montre la Paul's Boutique qui existe bel et bien : on peut avoir ses coordonnées en écoutant *Ask For Janice* sur l'album ! L'ensemble du disque est plus calme comparé au précédent. L'affinement du son s'est fait aux dépens de la brutalité de *Licensed To Ill*. Les samples se comptent par dizaines : Black Flag, Jam, Beatles, Kool & The Gang, Grandmaster Flash, Led Zep, plus voix de Dylan, de De Niro, du Captain Kirk, plus bruitages (ex : partie de ping-pong sur *3-Minute Rule*). *To All The Girls* est une intro d'une minute dédiée *"à toutes les Françaises, les Japonaises, les Italiennes, etc"*. *Shake Your Rump* : le non-sens des Beastie Boys en action. Mille bruitages, boîte à rythmes franchement syncopée, voix rapides et criardes. Les Beastie Boys sont toujours de sales gosses. *Egg Man* : "l'Homme-Œuf". Ça me rappelle *Yesterday* qui devait s'intituler "*Oeufs brouillés*". Ce que les Beatles n'avaient pas osé faire, les Beasties l'ont fait. A ceci près qu'il ne s'agit absolument pas d'une ballade... *High Plains Drifter* : ils doivent avoir mangé un truc pourri pour geindre ainsi. *The Sound Of Science* : je parlais des Beatles. On est pas loin ici des délires Lennoniens (époque Double Blanc). *Hey Ladies* est le seul tube évident du Lp. La vidéo, une caricature de Travolta, est à la hauteur de la chanson : H.I.L.A.R.A.N.T.E. Les Beastie Boys s'y adressent à nouveau directement aux filles. A genoux (pas les filles, *eux !*, les Beasties...). Avant ça, on a subi guitare et cris country (*5-Piece Chicken Drummer*), des guitares qui n'auraient pas juré sur leur *debut-Lp* (*Looking Down The Barrel Of A Gun*) ou le bien nommé *B-Boy Bouillabaisse*, véritable fourre-tout/chutes de studio mises bout à bout : *Human Beat Box*, bruits de jungle et de foule, Reggae, parodies en tout genre, etc.

Moins facile et plus travaillé que *Licensed To Ill, Paul's Boutique* n'atteint pas les espérances de Capitol (il sera quand même disque de platine aux U.S.A.). De plus, le label promotionne les Beastie Boys comme des artistes Pop et non plus Rap. Leurs fans basiques ne s'y retrouvent donc pas. Russell Simmons a son idée : *"j'ai bien aimé* Paul's Boutique*, je trouve qu'ils ont une inventivité formidable. Pourtant, en général, les productions Delicious Vinyl sonnent plutôt* pussy. *Maintenant, je ne comprends pas pourquoi leur album n'a pas marché. Si tu veux mon avis, le design de la pochette a fait fuir les gens, c'était bien trop arty..."* (117).

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Depuis, pas de nouvelles d'eux (ils continuent à être remerciés sur les pochettes des nouveaux groupes comme A Tribe Called Quest même si cela est moins fréquent que par le passé). Mais si les Beastie Boys ont décidé de nous faire attendre autant qu'entre leur premier et leur second Lp, il va falloir nous armer de patience et attendre... 1992 !

PUBLIC ENEMY (P.E POUR LES PRESSES)

- Etudes, radio, Sécurité du Premier Monde

Dès son plus jeune âge, Carl Ridenhour (futur Chuck D) apprend par sa mère l'histoire des Noirs américains. A 10 ans, il assiste au séminaire "L'Expérience afro-américaine" à l'université d'Hofstra. De 69 à 71, c'est à dire juste après, il suit un programme universitaire couvrant toute l'histoire des *black Americans*. Petit-fils d'un Blanc (selon la légende), élevé à Long Island, Carl s'éveille donc très vite et cela lui servira quelques années plus tard pour conceptualiser Public Enemy. Il a aujourd'hui dans la trentaine (âge moyen du groupe).
William Drayton est surnommé par sa baby-sitter (décidément !) *The Flavor Freak* (intraduisible : le phénomène savoureux ?). Flavor Flav deviendra son nom de scène après celui d'animateur radio. En effet, il gagne la confiance de Bill Stephney - fondateur au début des 80's avec Hank Shocklee, diplômé de hautes études commerciales, de Soul Rds (Sound Of Urban Listeners). Stephney est directeur des programmes de l'Adelphi University Radio de Graden City, New Jersey. Il l'invite à l'antenne : *"il était encore plus taré à l'époque, il est plus posé aujourd'hui. Il faisait des ballades et du R&B"* (44). Chuck D est étudiant en arts graphiques dans cette même université. Shocklee lui demande de dessiner des affiches pour les soirées qu'il organise. Le lien entre Chuck D et Flavor Flav ne tarde pas à se tisser. Les deux obtiennent ensuite une heure hebdomadaire sur ladite radio. Shocklee raconte : *"on ne voulait pas passer le même titre deux fois dans un même programme et trois heures, c'est long. Il n'y avait pas assez de disques Rap. Alors on programmait quelque chose sur une boîte à rythmes et on improvisait à l'antenne. Comme on n'avait pas d'instruments, on se servait de la platine, et au chorus, on scratchait"* (27). Les shows sont délirants et, semble-t-il, arrosés. *"Lorsque Run DMC sont apparus, nous étions les premiers à les passer dans notre émission et je me souviens avoir dit : "c'est ça que nous cherchions". Le beat était énorme. Auparavant, le beat et la ligne de basse étaient en retrait dans le Rap"* (115). Un soir, un problème technique survient. Chuck D, en souvenir d'une embrouille chez son coiffeur, improvise Public Enemy # 1. Le campus est sous le charme. Nous sommes en 85/86. La légende est en route. Stephney, entre temps embauché par Rush Management en avril 86 (avant de devenir vice-président de Def Jam), fait se rencontrer Russell Simmons et les désormais Public Enemy ; il se souvient de Dr Dré (celui d'Original Concept, aujourd'hui présentateur de *Yo ! MTV Raps*) qui *"est venu après mon départ à la station et a encouragé le groupe à réfléchir et à parler des problèmes politiques qu'ils aborderaient. Ils demandaient pourquoi il y avait tant de divisions politiques et s'exprimaient par remarques sociales bien tournées"* (44).
Les rangs du groupe grossissent avec l'arrivée du DJ Norman Rogers (Terminator X), Eric Sadler (programmeur et ami du tandem Hank & Keith Shocklee, les producteurs issus d'une famille de musiciens). Chose peu connue, Flavor Flav est un véritable musicien (la pratique de quatorze instruments est citée), et Chuck D possède une culture musicale très étendue : *"c'est la combinaison entre notre background et notre amour pour la musique qui forgent notre son. Nous sommes tous d'assez bons musiciens"* (46). Pourtant, Chuck concède : *"personnellement, je n'avais même pas le désir de devenir rapper. Nous avons commencé par faire des émissions de radio dans notre université qui sont vite devenues populaires. C'est grâce aux cassettes de ces shows que les boss de Def Jam ont tenu à nous envoyer en studio. Nous, on planifiait plutôt de monter un réseau de communication dans le pays..."* (47) et "(Notre but était de) *former, d'ici 1992, 5000 leaders noirs potentiels, des gens capables d'être responsables, et aussi d'enseigner et de dire à tout le monde qu'il y avait pour nous une meilleure façon d'agir sans tomber dans aucun piège. Je ne pensais pas que ça arriverait si vite... Je savais que les seuls qui pouvaient faire bouger les choses, c'étaient nous mêmes. Nous avons donc fait en sorte de construire une stratégie soignée et, en gros, nous nous y sommes tenus"* (48).
Richard Griffin, alias Professor Griff (élevé à Roosevelt, New Jersey) tombe à pic : il sera ministre de l'information au sein du groupe. Il démarre dans le Rap en 1986 en écrivant et en manageant plus ou moins les True Mathematics, Steve X Get III, Shabazz 516, Sugar Bear, Queen One (il produira plus tard les anglais She-Rockers et MC Duke). Mais c'est sa fonction de leader de la Unity Force dès 1979 qui intéresse surtout les Public Enemy naissants : un groupe d'études islamiques et une école d'arts martiaux, sorte de Fruit Of Islam local (Prof Griff raconte qu'il est membre de la Nation Of Islam depuis l'école primaire...), qui se transforme en Security Of the First World dont certains des membres sont Agent Attitude, James Bomb, Brother Mike Enfoncer, James One et Brother Roger. Voici ce qu'en dit Chuck D en 1987 : *"les membres de ma crew, les S1W, ne mangent ni viande rouge ni porc, ne fument pas. Nous sommes très, très disciplinés"* (48). Le S1W effraie. Sur scène, la chorégraphie est impressionnante, dure, et vous met mal à l'aise (ce qui peut avoir des aspects très agréables) : *"L'idée des armes sur scène vient en partie des Black Panthers, qui demeurent une image forte dans la communauté noire. Ils étaient vus comme des terroristes par la communauté blanche, et des héros par la communauté noire. Les armes sur scène symbolisent pourquoi les Noirs sont dans la situation où ils sont aujourd'hui. Les Européens eurent des armes, nous arrachèrent de l'Afrique et nous envoyèrent en Amérique. Les flingues nous disent : "O.K., plus jamais notre culture ne nous sera enlevée comme ce fut le cas par le passé""* (50). *"La raison numéro un pour laquelle S1W fait peur, c'est que nous sommes noirs, en uniforme, et que nous contrôlons les événements. Je l'ai dit, je le répète encore, ce que les S1W signifient, c'est que nous sommes noirs, que nous venons des Etats Unis, et que nous combattons... Que nous voulons autre chose. Les gens n'avaient jamais rien vu de pareil"* (51). Le critique S.P. XII, à priori très fan du groupe, n'est pas de cet avis : *"si P.E. s'apparente à un groupuscule politique, avec ses mentors Malcolm X et Farrakhan, ça reste avant tout un groupe de "variétés" ! Un produit de consommation ! D'ailleurs, P.E. porte le treillis militaire comme les Beatles la robe hindoue. C'est un look de music-hall dessiné par Chuck D (...) Il n'y a que les malheureux bien pensants pour y voir autre chose. Oh ! Les frissons..."* (118).

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

- Le Grand Saut & Un Bout De Philosophie (I)

Début 87 marque la sortie du premier 12" du groupe : *Public Enemy # 1/Son Of P.E.* TOUT ce qui fait la force et la grandeur musicales de P.E. est déjà là : le son concassé, fouillé, martelé ; la voix de baryton de Chuck D, celle survoltée de Flavor Flav :*"Flav est volontairement hors ton !*, commente Hank Shocklee, *s'il s'accorde en chantant dans la tonalité, cela devient sirupeux, trop proche de la musique. Lorsqu'on ajoute du bruit sur du bruit, ça fait chier tout le monde ! Mais avec Flavor Flav, il devient le bruit, parce qu'il est exaspérant"* (116). *"C'était quelque chose de totalement impossible à programmer*, rapporte Chuck D, *puisque j'ai fait cette bande à partir de deux lecteurs K7 en collant des morceaux de ce disque. Quelques-uns de ces collages étaient décalés, mais le Rap était bon. La bande n'était pas parfaite. On pouvait entendre la mesure sauter et d'autres choses de la sorte. Mais lorsque je me suis à rapper par dessus, c'était parfait (...) Ça lui donnait une touche naturelle, comme si le batteur imparfait se tenait derrière"* (115). Et comme le disent si bien Georges Lapassade et Philippe Rousselot *"le techno-sound de Public Enemy constitue un modèle du genre : sa sophistication est tout entière au service du stress, du choc qu'ils veulent créer. Leur rime est une perfection"* (21). Désormais, le Rap ne sera plus jamais le même. On comprend qu'on a affaire à un groupe différent. Au-dessus de la mêlée. D'une part, *musicalement*, d'autre part, *philosophiquement*. Certains ont même vu en eux, avec une pointe de provocation, un groupe messianique, comme l'excellent article intitulé "J'aime Public Enemy qui ne m'aime pas" de Tyrano : *"personnellement, je ne pense pas qu'il faille, comme le font les journaux musicaux (...) séparer la musique et le "message". Si la musique de P.E. est si excitante, si exubérante, c'est qu'elle contient cette charge religieuse revendicatrice, cette foi de Dieu qui déplace des montagnes (et les amplis, donc). Cette musique, comme les personnes qui la font, est intégriste, peut-être, et par conséquent intègre. Il est tout de même incroyable qu'au moment où l'Islam, cette religion encore religieuse, déclare ouverte la guerre mondiale, l'Occident danse sur P.E., sa représentation spectaculaire"* (52). Pourtant, quand on demande à Chuck D s'il est musulman, il répond : *"non, je crois en Dieu. Avant de suivre les préceptes de l'Islam et vous donner entièrement à Dieu, il vaudrait mieux savoir ce que Dieu attend de vous... Et il ne veut certainement pas que vous ne respectiez ni votre prochain, ni la planète, qui sont ses propres créations. Voilà ce que je crois"* (51). P.E. n'est pas un simple groupe. Encore moins un groupe simple. Avec de sacrés dérapages (cf. plus loin) et autant de bon sens, ils s'érigent en penseurs et en porte-parole d'une génération oubliée et livrée à elle-même : *"provoquer quoi ? On fait de la musique et en même temps on a un message pour redonner confiance aux laissés-pour-compte. Du monde occidental, nous avons subi la discrimination et l'esclavage qui s'est transformé maintenant en esclavage mental. Nous jouons notre musique et à travers elle, nous nous battons pour ce que nous revendiquons : ce n'est pas de la provocation (...) Nous avons un problème avec la société occidentale qui se dit civilisée"* (53).*"Nous savons comment dribbler avec un ballon et danser et toutes ces conneries. Maintenant, développons nos esprits. Soyons effectifs sur 360 degrés parce qu'il y eu une époque, avant d'holocauste de l'Esclavage, où nous étions des êtres complets"* (54). Un groupe aussi complexe à cerner que leur musique est immédiate.

- Yo ! Bum Rush The Show & paradoxes

Le groupe sert très vite de support-band aux Beastie Boys (*"ils nous aiment"*, déclare Chuck D) et participent au Def Jam Tour de l'été 87 avec Whodini, LL Cool J, Doug E. Fresh, Eric B. Peu après, c'est la sortie de leur premier 33t au titre énigmatique *Yo ! Bum Rush The Show. "Bum Rushing signifie que si vous ne parvenez pas à avoir quelque chose, il faut vous le procurer par n'importe quel moyen. Bum Rush The Show est une expression qu'emploient les gars qui sont dehors. Ils ne veulent pas payer* (l'entrée du concert)*, ou n'ont pas l'argent, mais ils restent près de l'entrée en attendant une occasion de foncer à l'intérieur*" (27). Il se vend à 300 000 copies aux U.S.A. Ce qui étonne tout de suite, c'est le son. Un véritable feu d'artifice, sans répit (les titres sont enchaînés les uns aux autres), bruyant, agressif, violent. Et bavard. Public Enemy parlent d'eux-mêmes, ma foi comme tout le monde, mais évitent l'*ego-tripping*. *Sophisticated Bitch*, par exemple, ne traite pas d'une belle salope que Chuck D aurait fait craquer. Non, ils nous entretiennent - avec un son Metal que ne renierait pas Rick Rubin - de la prostitution déguisée et des femmes qui l'exercent sans savoir qu'elles participent à un système qui les dépasse : *"il y a beaucoup de jeunes femmes,* rappelle Bill Stephney de Def Jam, *qui vivent sur une base très matérialiste. Des "salopes sophistiquées" si tu veux. P.E. a voulu que ce disque soit très agressif sur ce point et il utilise le terme de Sophisticated Bitch. C'est sûrement ce qui a attiré l'attention sur eux et c'est ce qu'ils souhaitaient"* (165). Dans *Miuzi Weights A Ton*, inspiré par l'incident qui fit un mort pendant un concert de Run DMC à Arena Beach, point d'apologie des armes à feu. Juste en parler parce que cela existe et afin que les médias le reprennent. Et comme le confie Chuck D : *"le seul Uzi que je possède, c'est ma bouche"* (un Uzi est un pistolet mitrailleur d'origine israélienne particulièrement mortel : rapide, maniable, petit. Arme préférée des terroristes - car faciles à dissimuler - et des gangs californiens). *Too Much Posse* ou la réinvention du *rapping* par Flavor Flav. *You're Gonna Get Yours*, pétarade de motos, suivi d'une GROSSE basse, puis la voix de Chuck D - tout aussi basse, intense - attaque. *Megablast* : *"c'est une chanson définitivement antidrogue"* (49). *Righstarter* où s'expriment merveilleusement les mains prodigieuses de Terminator X sur fond de *"notre solution est une révolution de l'esprit/(Tu) ne peux la vendre, tu ne peux l'acheter dans une potion"*.
Evidemment, comme Clash ou Dylan l'avaient révélé auparavant, P.E. est confronté à une contradiction fondamentale. D'un côté, les paroles (accompagnées d'actes ; ils ont donné un concert gratuit dans une prison new-yorkaise ou ont participé à une collecte de fonds pour Jesse Jackson, à des concerts pour des sans-abri, etc.), de l'autre la machine du business, en l'occurrence CBS (Clash et Dylan furent, eux aussi, des artistes de ce même label, à croire que...). *"Tu ne peux pas la vendre"*. Pourtant, Public Enemy les vend bien, ses disques. C'est une question de choix personnel : soit l'on choisit de tout contrôler, d'être totalement indépendant, au risque de ne pas percer, donc de ne pas être écouté et de se retrouver tels des prêcheurs dans le désert. Soit, on s'accommode tant bien que mal de la contradiction, on se bat pour éviter les compromis et la censure (tant que vous rapportez des dollars, vous avez des facilités...) et plus les chances de voir votre message diffusé sont grandes.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** **http://www.davduf.net** Toute reproduction commerciale interdite.

Pour S.P. XII, le combat est perdu d'avance : *"La musique ne peut subvertir que la musique. Il n'y a pas de chants révolutionnaires. L'industrie du disque est une industrie blanche, occidentale, Japonais compris* (allusion au rachat de CBS par Sony, NDA). *Il n'y a qu'une seule loi du marché. Peu importe la couleur des consommateurs. Dans la nuit de la consommation, tous les consommateurs sont noirs. Personne, jamais et nulle part, n'a échappé au marché, depuis que le marché est mondialement blanc. Tout est récupéré (...) Lorsque les Occidentaux traduisirent le Coran en 1142, le but avoué était de doter les Croisés d'une arme supplémentaire : mieux connaître leur ennemi. Développant cet exemple, Jean Genet déclarait à un interlocuteur palestinien : "Je crois malheureusement que vous êtes marqués par la culture occidentale et que vous êtes sous l'emprise de son modèle, ce qui veut dire que l'Occident vous a pris au piège. Il a réussi : il est votre miroir, il a gravé en vous un sentiment indélébile d'infériorité (...) Regarde à quel point les dirigeants, les intellectuels palestiniens se soucient de ce que les journaux racontent sur eux. Parfois, j'ai l'impression que leur conduite est dictée par le souci de plaire à cette presse et à son public".*
Public Enemy n'échappe pas à ce constat. La presse américaine les a contraints à ravaler leur antisémitisme. Business is business but war is war (...) Chuck D (a déjà perdu) *dans les colonnes de la presse blanche"* (118). Overlord X, pièce maîtresse de la scène anglaise Hip Hop, a son opinion : *"P.E. parle par métaphores en général. Ils veulent dire quelque chose mais ils savent qu'il leur faut obtenir des passages radio. Sur certains sujets donc, ils parlent par métaphores, par une sorte de code que seuls les rappers et les gens qui connaissent leur musique comprennent. (...) Est-ce un compromis ? (...) Pour faire passer ton message aux gens, il faut réfléchir à une façon de le faire. Dans un sens, il n'y a rien de mal dans ce "compromis" parce que tu trompes les médias..."* (67). Et comme à l'accoutumée, il est aisé de dénoncer les failles d'un groupe franchement engagé. Que peut-on trouver à redire aux chansons d'amour ? Aux stars qui chantent la solitude entourées d'un staff de vingt personnes ? Rien. De toute façon, Public Enemy n'est pas dupe : *"la vie est un cycle/Ce qui est neuf est vieux",* invectivent-ils dans *Timebomb*. Et pour conclure sur l'album, un mot sur *Yo ! Bum Rush The Show* (le morceau), pur joyau de studio : le point d'exclamation est traduit par une vingtaine de cordes de piano désaccordées comme frappées par un objet lourd. LOUD. Démentiel.

- It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back

Chuck D, Eric "Vietnam" Sadler, Hank et Keith Shocklee mettent très vite leurs services de producteurs pour les True Mathematics (After Dark, 1988) qui ne laissera pas un grand souvenir au Rap mais qui ouvrira la voie au Bomb Squad (nom qu'ils ont adopté pour ce genre de travail) et avec succès (cf. plus loin).
It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back est le nom du deuxième Lp de P.E., considéré par nombre de leurs fans comme leur chef-d'œuvre. Les ventes triplent par rapport à *Yo ! Bum Rush...* Les dérangements (synonyme Public Enemyien d'arrangements) sont signés par les mêmes précités. Fab 5 Freddy et Harry Allen (journaliste, intime de P.E.) viennent faire les chœurs. La pochette montre Chuck D et Flavor Flav derrière des barreaux. Ils se libéreront sur vinyl. *"La pensée de cet album : notre force, c'est nous-mêmes"* (50). L'intro provient d'un début de concert (3 novembre 87 à Londres) : sifflet, bruits de foule, un speaker : *"Are You Ready For The Def Jam Show ? Let me hear you make some noise for P.E. ?"*. Sirènes de pompier. Le concert (le disque) démarre : *"too black too strong"*. Puis *"Bass ! How low can you go ?"*. *Bring The Noise*, tempo rapide, véritable gimmick scénique, fait allusion à Farrakhan : *"Maintenant je suis en taule parce que mes disques cartonnent/Parce que moi, ton frère, je dis "Well... Farrakhan est un prophète et je crois que tu devrais écouter ce qu'il peut te dire/ce que tu devrais faire"*. Chuck D admettra en 90 que cette chanson fut un *"moment clé"* dans leur carrière, tout comme *Don't Believe The Hype* ("Ne crois pas à l'intox") où Chuck D se défend d'être raciste en s'en prenant aux médias et en expliquant qu'il n'a jamais eu de flingue. Sujet grave, musique entraînante. Le corps et la tête ne font qu'un. Comment ne pas succomber à ça ? Flavor Flav nous fait son numéro avec *Cold Lampin With Flavor* (superbe piano en fond), puis c'est au tour de Terminator X d'épater la galerie (*Edge Of Panic*), montage électronique torturé à souhait dans *Mind Terrorist* (et ses cris de guerre *"Get Down ! Bass For Your Face ! Ye-Ooh Boooyyy ! Take That Shit !"*). Les thèmes abordés par P.E. sont divers et variés, mettant toujours le doigt sur un sujet sensible. *Louder Than A Bomb* :*"Le FBI a mis mon téléphone sur écoute/Je ne vis jamais seul/Je ne marche jamais seul"* avec - fait rarissime - une participation de Prof Griff au micro. *She Watches Channel Zero* : l'histoire d'une fille noire qui perd tout contact humain, à force de lavage de cerveau télévisuel ; plus un homme ne peut l'approcher : *"Elle va de chaîne en chaîne/A la recherche d'un héros/Elle regarde la chaîne zéro"*. *Night Of The Living Baseheads*, vie et destruction des dealers. Mise en garde contre la drogue et ses effets sur la communauté noire. *Black Steel In The Hour Of Chaos* : refus de se plier aux obligations militaires, ne pas être esclave du gouvernement, émeute de prison. *Party For Your Right To Fight* : inversion du *Right For Your Right (To Party)* des Beastie Boys ? dans lequel sont cités Malcolm X, Luther King, Muhammad, Cleaver, Newton, etc. ; et enfin un des plus grands morceaux de Rap selon moi : *Rebel Without A Pause* qui fait bien sûr référence au film *Rebel Without A Cause* ("Rebelle sans cause" devient "Rebelle sans pause"). Ce *cult-movie* (traduit en France par *La fureur de vivre*) mettait en scène un des plus grands mythes de l'Amérique blanche : James Dean. Et comme le dit la chanson : *"la Soul et le Rock & Roll deviennent comme un rhino"*. Public Enemy va faire de la destruction des grandes légendes américaines une véritable spécialité (cf. *Fight The Power*). Pour être complet, *Rebel Without A Pause* fut enregistré en une nuit, en pleine tournée 87 : *"nous avions programmé ce drôle de son rauque qui détonnait affreusement. Il avait été échantillonné pour avoir un son propre mais le feeling n'était pas bon. Aussi nous avons raccourci ce son de sirène et l'avons ré-échantillonné avec une vitesse de sampling très lente ; ce qui a eu pour résultat un son pourri. Nous l'avons bouclé à un certain endroit où il n'était pas parfait. Le disque s'en est trouvé plus Soul, plus Funk"* (115)

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

- Un Bout De Philosophie (II) & Scandales

Elevé au rang d'idole mondiale, P.E. doit en assumer les conséquences. Chuck D, véritable leader du groupe (voix principale et surtout parolier), semble prendre plaisir à s'investir pleinement dans ce rôle. Voyez ce qu'il dit de l'identification du public blanc sur les stars noires du Rap : *"je suppose qu'on pourrait appeler ça l'émergence du nouveau super-héros noir. Le véritable super-héros noir est différent du sportif car un joueur de ballon n'est capable que de faire des choses physiques, de dire quelques mots et de s'en aller. Avec le nouveau super-héros noir, je serai toujours devant tes yeux et tu vas te souvenir de ce que je dis, tu vas te souvenir de ce que j'ai dans la tête, pas de ce que fait mon corps"* (54). Seulement, il y a les glissements. Pire, les dérapages. Ceux, homophobes, de Flavor Flav :*"je ne hais pas les pédés. Je ne hais personne, j'aime tout le monde. Je ne les hais pas mais je suis complètement contre ce qu'ils font. Beaucoup de mal vient de là, comme le sida, tout ce genre de trucs. C'est une punition de Dieu. Le bien ne vient pas des actes mauvais"* (55), et ceux, antisémites, de Prof Griff. Le 28 mai 1988, le *Melody Maker* (Angleterre) publie une interview du ministre de l'Information : *"si les Palestiniens prenaient les armes, envahissaient Israël et tuaient tous les Juifs, ce serait parfait parce qu'ils ne devraient pas être là"* (56).
Le reste de l'interview est fait d'apologie d'Amin Dada, de révision historique de la constitution de l'Etat d'Israël, etc. Cette interview longue, invraisemblable de sous-entendus, ne suscite étonnamment aucun commentaire. Quasiment un an après, jour pour jour, le *Washington Times* fait paraître le 22 mai 1989 une nouvelle interview aux répercussions quasi nucléaires. Si en 88, P.E. ne touchait pas encore un public très vaste (le gros de leurs fans étaient des B-Boys résolus et voués à la cause du Hip Hop), en 89, leurs fans qui se comptent par millions sont aussi bien noirs, blancs que jaunes. P.E. a la cote auprès de gens bien différents. La situation a quelque chose d'effrayant pour leurs détracteurs. Le *Washington Times*, faut-il le rappeler, appartient au Révérend Moon, fondateur milliardaire de l'Unification Church, responsable d'un suicide collectif parmi ses fidèles. Précisons que le *Washington Times*, à ne pas confondre avec le *Washington Post* (qui permit la révélation de l'affaire du Watergate entraînant la démission de Nixon), a depuis nommé rédacteur en chef David Mills (le journaliste noir qui a rencontré Griff) et a applaudi l'arrestation d'un disquaire de Floride qui vendait un disque de 2 Live Crew. Que raconte donc l'interview ? Griff y fait un jeu de mots entre *Jew* (Juif) et *Jeweller* (Joaillier). Le Ku Klux Klan fait "JerUSAlem" et Le Pen "Durafour-crématoire". Le reste est tout aussi odieux. Selon Griff, *"la majorité de la pourriture qui règne partout sur le globe"* est imputable aux Juifs. L'édition française de *Rolling Stone* d'avril 90, titrant rapidement et de manière irresponsable : *"Public Enemy : les rappers antisémites"*, raconte que Mills et le reste du groupe eurent un entretien ensemble avant la publication de l'interview de Griff. Voici ce qui reste de cette discussion pour Chuck D : *"nous lui avons expliqué que ce n'était pas du tout notre ligne"* (57) tandis que Mills annonce : *"ils sont d'accord avec ce que dit Griff, ça fait partie de leur système idéologique"* (58). La suite va tenter de vous montrer ce qu'il en est. Griff n'ira pas par quatre chemins pour décrire David Mills : *"je compare ça à Jésus et Judas, dans un degré moindre, parce que Judas était l'ami de Jésus. David Mills n'était pas le mien mais, dans la communauté noire, il est considéré comme un Judas. Parce qu'il a trahi l'homme"* (59). Griff sera toutefois intelligemment piégé par Sonia Poulton un an plus tard :
Sonia Poulton : *"l'article du* Washington Times *vous montrait clairement antisémite. Si vous ne l'êtes pas, pourquoi ne l'avez-vous pas poursuivi ?".*
Prof Griff : *"c'est une question difficile. Ça ne m'a jamais traversé l'esprit*".
Sonia Poulton : *"ça a sûrement dû vous traverser l'esprit puisque vous dîtes que cela a sali votre réputation".*
Prof Griff : *"il a changé ma vie, c'est une assez bonne raison. Mais, vous savez, je n'ai jamais vraiment pensé à ça, même jusqu'à aujourd'hui"* (60).
Dans les jours qui suivent l'interview au *Washington Times*, on découvre un tireur isolé en face des bureaux de Def Jam. La Jewish Defense Organization annonce qu'elle manifestera devant la maison à L.A de Rick Rubin qu'elle considère comme un "traître" pour avoir lancé P.E. Mordechai Levy, son porte-parole déclare que *"la JDO allait descendre en flammes Public Enemy"* (61). Mi-juin 89, Chuck D tient une conférence de presse : *"la communauté noire est en crise, notre rôle de musiciens est de trouver des solutions... Les déclarations de Griff ne correspondent pas à notre vision politique. Nous ne sommes pas antisémites (...) Griff nous a sabotés, c'est une question de discipline interne dans le groupe et nous aurions préféré la résoudre en privé, mais cela n'a malheureusement pas été possible"* (62). Chuck D déclare avoir viré Griff. Un porte-parole de Rush annonce la dissolution du groupe dans un souci de "paix sociale". Les bruits courent que le reste du groupe - qui reproche à Chuck d'avoir viré Griff - le pousse à faire en sorte que P.E. ne splitte pas réellement. Il est même accusé à mots couverts de sacrifier Griff pour sa propre carrière de businessman, Chuck D est en effet alors en pourparlers avec CBS et MCA pour son propre label... Sordide, non ? *"J'ai juste dit que nous faisions un pas de côté, que nous voulions sortir du business musical. Et les rumeurs sont allées bon train : "Alors, les mecs, vous avez splitté ? » Non, ce n'était pas ça. Nous faisions un pas de côté"* (48). Le 24 juin au soir, sur WBLS, Marley Marl lit un mystérieux message de Chuck (qui n'est en réalité qu'un rappel) annonçant : *"nous avons un but à atteindre : 5000 leaders pour 1992"*. Rush fait circuler la rumeur que P.E. pourrait resurgir, sans Griff. Une manifestation est organisée le soir de la première du film *Do The Right Thing* contre Public Enemy, qui n'y assiste d'ailleurs pas, le groupe étant "gelé". La presse, y compris celle acquise depuis longtemps à P.E., commence à mettre en doute la sincérité du groupe. Sont-ils politiques pour réellement aider la communauté noire ou sont-ils de *"great marketing men"* comme Chuck D se définissait en 88 :*"ils se "markettent" eux-mêmes à la perfection"*, avoue Russell Simmons (117) ? Certains émettent même l'hypothèse que seul Griff est sincère, malgré ses méthodes condamnables : *"tu sais ce qu'ils m'ont dit ? "Griff, ce qu'on essaye de te dire c'est qu'il s'agit d'argent" Alors je leur ai demandé : pourquoi mentez-vous aux Noirs ? Qu'est-ce que c'est que cette merde de Black Power dans laquelle ils se reconnaissent s'il ne s'agit que d'argent ? Dans tous ces disques et pendant toutes ces tournées, ils n'en pensaient pas un mot. Ils sont plein de merde, vraiment, surtout Hank Shocklee"* (63). Finalement Chuck réactive le groupe en réintroduisant Griff tout en le bâillonnant, semble-t-il.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Une indécision qui entache la renommée de Public Enemy. Mais céder aux pressions signifiait un échec auprès des fans et de la communauté noire (il faut bien se rendre compte du quasi-stade de héros nationaux des membres de P.E.), bien que cela eût été bien vu par quelques personnes (CBS, Def Jam, distributeurs, etc). Malheur à celui par qui le scandale arrive. Et revient. Parce que Griff va refaire des siennes dix mois plus tard dans le bureau de Russell Simmons où se trouvent les nouveaux venus, et magiques, 3rd Bass. Sur leur premier Lp, 3rd Bass disent *"Like Professor Griff, we're outta there"* (leur façon de dire amicalement ce qu'ils pensent de son "départ"). Mais c'est surtout leur vidéo *Gas Face* qui met le feu aux poudres puisqu'ils y parodient le S1W (en présence de Flavor Flav !). Pete Nice, un des deux 3rd Bass, relate l'incident : *"on discutait tranquillement avec le S1W et on leur expliquait qu'on ne se moquait pas d'eux, que c'était une plaisanterie (...) Griff s'est avancé vers nous et a dit à Serch qu'il allait se le faire et qu'il autoriserait ses mecs à en faire autant. Puis je me mets devant lui et il me dit qu'il allait m'avoir aussi (...) et puis il m'annonce "Va te faire foutre" et à Serch "Enfoiré, espèce de bâtard juif". A partir de là, ça a été une grande engueulade au milieu de tous ces gens"* (64).
Excédé, Russell Simmons met Griff à la porte et déclare : *"la répugnance que m'inspire Griff ne remet pas en cause l'admiration que j'éprouve pour Flavor Flav et Chuck D"*. Ceux qui connaissent 3rd Bass sont très étonnés de voir Griff s'en prendre à eux puisque, non seulement ils sont totalement intégrés au monde noir, mais en plus ils prennent position en sa faveur en de multiples occasions. MC Serch, en tant que Juif, ira même défendre Griff auprès du chef de la Jewish Defense Organization.*"Ils ont fait des erreurs et nous en avons commis aussi,* admet Serch.
Chuck D est un homme essentiel pour moi et il m'a soutenu dans le passé (...) Nous avons discuté des heures hier soir, on s'est dit qu'on devait amener les communautés noires et blanches à être plus proches" (65). Des propos similaires de Chuck D envers MC Sherch ont été tenus dans Spin. Serch trouvera même des excuses à Griff : *"Griff a perdu les pédales. Il est dingue, complètement largué. Parfois un frère doit savoir qu'il a été trop loin. Mais en dépit de ce qu'il m'a dit, j'ai toujours eu beaucoup de respect pour lui. Il a beaucoup d'hostilité en lui, et à juste titre à cause de la façon dont l'Amérique a traité les Noirs et je lui souhaite de la chance dans sa carrière solo"* (65). En écho, Griff regrette *"les mots et le ton que j'ai employés. J'étais submergé par l'émotion"* (66).

Tout le monde, journalistes, sociologues, musiciens, émet son avis sur l'affaire. La place manque pour les reproduire tous (la plupart n'était qu'un ramassis de préjugés et de conclusions hâtives). En voici tout de même quelques-uns. Chuck D d'abord, qui fidèle à son *Don't Believe The Hype*, accuse la presse : *"la plupart des journalistes se disent "comment prendre ce type en faute sur un dérapage ?. Tu peux toujours dire trente choses positives, c'est le seul truc négatif qui te fera perdre le jeu. Tu n'entendras parler que de la chose négative. C'est un pays de gros titres. Si ceux-ci disent que P.E. est raciste, alors la majorité des gens le croiront"* (54) et ailleurs *"c'est vrai que toute cette controverse autour de Prof Griff aurait pu être évitée par des démentis répétés. Mais j'ai été élevé de telle sorte qu'on m'a appris à ne jamais m'excuser pour une faute que je n'ai pas commise. Et puis, il y a tellement à dire que nous n'allons pas perdre notre temps à opposer des droits de réponse. Nous serons toujours réduits en pièces par les médias traditionnels"* (47). Au-delà des médias, Chuck D pousse la réflexion sur la censure : *"les signes les plus inquiétants de ce que seront les années 90 sont ceux de cette chasse aux sorcières maccarthiste en faveur du conservatisme. Mais je la comprends. L'Amérique a accumulé trop d'ordures sur le tapis, a dit trop de mensonges sur les Noirs et sur elle-même. De telle sorte que toute constatation que nous faisons prend la forme d'une accusation, ce qui constitue une grand part de la crainte qu'inspire le mouvement Hip Hop"* (121). Pour George Lapassade et Pierre Rousselot, *"le grand avantage pédagogique de l'affaire, c'est que pour la première fois, le rap s'attaquait à un tabou non plus proprement américain, mais international. Le Rap se révéla tel qu'en lui-même sur la planète entière. On s'aperçut à Paris ou ailleurs que le rap n'était pas une simple danse. Il avait des paroles"* (21). A ceci près qu'on ne décèle pas de propos antisémites dans les textes de P.E. Hervé Deplasse, représentant de Def Jam en France, (r)assure : *"dans tout l'entourage de Public Enemy, y compris au niveau de Rush management et de Def Jam, il y a une proportion importante de Juifs. La personne qui s'est occupée du marketing de Public Enemy, et qui est une des personnes les plus proches du groupe, est juive aussi"* (26). Overlord X rappelle qu'il a toujours soutenu ce que disait P.E. *"mais un jour j'étais à une session et Griff parlait de Blancs et il racontait qu'ils avaient attrapé une femme noire enceinte, qu'ils lui avaient ouvert l'estomac, que le bébé est tombé et qu'ils lui avaient écrasé la tête. Ça, c'est trop hardcore. C'est TROP. Je me suis dit : "que fait ce type ? Non seulement il effraie les Blancs, mais il effraie aussi les Noirs ! ». Griff portait du tort à Public Enemy et ils le savaient"* (67). Résultat : le 23 mars 90, Professor Griff fait sa dernière apparition sur scène en tant que membre de P.E. à la Brixton Academy (Angleterre). C'est James Bomb qui prend sa place de Ministre de l'Information, le S1W restant avec P.E. *"Le groupe ne se sépare pas tant que Flavor et moi sommes là. Nous serons un groupe, avec des gens qui entrent et qui sortent (...) Je souhaite à Griff mes meilleurs vœux, tous les frères l'aiment, nous sommes une famille, même si les choses se sont un petit peu tendues ces derniers mois"* (68). Par ailleurs, Chuck D affirme rester ami avec Griff *"parce que nous avons le même objectif commun qui est d'élever la cause noire et rétablir l'homme noir dans son droit"* (51).

- Last Asiatic Disciples

Tandis que Flavor Flav et Chuck D enregistrent deux titres avec George Clinton : *Tweekin'* et *(She Got It) Goin' On* pour son Lp *The Cinderella Theory* (*"Je ne vois pas comment George peut être un de mes fans. Je ne suis là que pour une minute, lui, c'est une légende"* (54)) ; Prof Griff entame sa carrière solo. En 88, Griff a enregistré *Rap Terrorist* mais il devra attendre d'être éjecté de P.E. pour le graver sur vinyl. Au même moment, il forme les Last Asiactic Disciples avec Sean Peacok (Life), Seam Smith (Patrick X), Jason Wicks (JXL), Robert Harding (B-Wyze) et le DJ John Michael O'Brien (Obie), tous de Long Island. *"Nous sommes les disciples d'une discipline non violente, comme ceux qui sont venus avant nous, nous faisons connaître à la nation la civilisation noire américaine"* (69). Griff ne tarde pas à trouver un allié en la personne de Luke Skyywalker, propriétaire du label du même nom et leader de 2 Live Crew (alors frappés de plein fouet par la censure pour obscénité) : *"nous sommes des gens dangereux. Laissons-le dire ce qu'il a à dire.*

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Je ne sais pas d'où il sort certains trucs - par exemple que les Blancs sont une race bâtarde parce qu'ils baisaient avec des chiens. Imaginez ça sur un disque" (70). Luke, comme Griff, est conscient que l'association de leurs deux noms suffira pour obtenir une couverture médiatique impressionnante. Pourtant, si l'album *Pawns In The Game* est plus riche qu'on ne pouvait le supposer, on ne peut pas dire qu'il s'agisse d'un grand disque. Griff se confond en excuses publiques : *"je me sens plus beaucoup plus sage. Beaucoup plus mature, mentalement, intellectuellement. Je ne suis plus le même depuis le 9 mai 1989* (date de l'interview-scandale avec le *Washington Times*). *Traverser un truc aussi difficile que ça, ça te fait étudier, ça te rend beaucoup plus conscient. J'ai plus de sympathie envers les façons de lutter des autres. Avoir des oeillères et ne voir que la lutte noire - être noir - je n'avais jamais fait vraiment attention aux luttes des autres, sur une échelle plus grande"* (59). Il tente une approche plus pacifiste et plus fraternelle du monde. *"Nous ne sommes pas des pions !* Pawns In the Game ("Pions Dans Le Jeu", NDLT) *n'est pas un problème de Noirs et de Blancs, même si les pièces sont Noires et Blanches et que l'échiquier l'est aussi. C'est un problème global. Qui veut contrôler qui ? On pourrait dire que 85% des masses - ce qui comprend TOUS les gens - sont utilisés comme des pions"* (59). Sur l'album, il s'en prend aux médias, au système éducatif américain, au gouvernement, aux valeurs de la classe moyenne noire, au trafic de drogues, à Def Jam (*"Some labels won't let us talk, that's why we chose to Skyywalker"* dans *The Verdict*). Il fait tout pour se racheter et puis, soudain, il cite sur trois minutes tous ses héros : ça va de Malcolm X à Angela Davis, en passant par Public Enemy, Jimi Hendrix, Martin Luther King jusqu'à Khomeyni, Fidel Castro ou Kadhafi. Si chacun est libre de remercier qui il veut et de l'exprimer, chacun est aussi libre de ne pas être d'accord. Cela va parfois même plus loin : n'a-t-on pas appris très récemment que JXL, B-Wyse et X ont quitté les Last Asiatic Disciples. Départ dû, selon Professor Griff, aux pressions qu'il subit lui-même (et par voie de conséquence, le groupe tout entier. Voir l'annulation de leur tournée U.S. de 1990...).

- Fight The Power

Comme on l'a vu, le film *Do The Right Thing* sort en plein tapage Prof Griff. Non seulement, le film va avoir un impact colossal pour la communauté noire mais il va de plus faire éclater le nom de Public Enemy au monde entier. Après *Do The Right Thing*, on ne peut plus les ignorer. Leur chanson *Fight The Power* qui illustre le film est aussi importante qu'un personnage ou les citations finales de Malcolm X et de Luther King (Cf. "Rap & Cinéma"). Elle crédibilise le film. Chercher à savoir qui du film ou du groupe contribue le plus à promouvoir l'autre n'a en soi que peu d'importance. L'un va avec l'autre. Et réciproquement. Aussi c'est un Spike Lee enthousiaste qui réalise la vidéo du titre (été 89) : *"je ne suis pas toujours d'accord avec ce qu'ils affirment, mais c'est un de mes groupes Rap préférés. Je ne porterais pas ce que j'ai autour du cou, autrement... C'est un des meilleurs logos jamais conçus pour un groupe : vous savez ce que c'est ? Un jeune Noir dans la cible d'un fusil à lunette de la police. Ça résume parfaitement la situation des Blacks aux U.S.A., la pression qu'ils ont sur le dos ; cette agressivité permanente"* (43). Bill Stephney en dévoile plus sur le logo de P.E. : *"ces kids sont la cible et c'est totalement injuste. Ils ne sont pas responsables de la situation dans laquelle ils vivent"* (165). Quant à savoir si une telle image peut être dangereuse suivant les interprétations que l'on en fait, Stephney s'en moque : *"nous nous en foutons. Le droit des artistes est protégé. Nous pensons que ce que nous faisons est de l'art. De Botticelli à John Coltrane en passant par Norman Mailer, nous sommes des artistes tout comme eux. Ils ont le droit de s'exprimer et nous aussi"* (165).
Pour mettre en lumière ses dires, Spike Lee demande à Tawana Brawley d'apparaître dans la vidéo : *"le 28 novembre 1987*, rappelle Bérénice Reynaud, *une jeune Noire de 15 ans est découverte dans une poubelle, couverte d'excréments et d'inscriptions racistes, racontant qu'elle avait été enlevée et abusée par six Blancs. Une enquête conclut qu'elle mentait pour dissimuler une fugue. La presse noire se déchaîne, accusant l'Attorney General de "perpétuer la suprématie blanche". Tawana Brawley se réfugie auprès du leader musulman Louis Farrakhan. Au moment de la sortie de* Do The Right Thing*, peu de gens, même dans la communauté noire, continuent de croire que Tawana "dit la vérité""* (71). Dans son film, Lee filme même un graffiti : "Tawana dit la vérité".
La vidéo est impressionnante, à tel point que les autorités brûlent de l'interdire pour "trouble de l'ordre public" (une cassette vidéo sera mise en vente, *Fight The Power - Live*, son succès sera tel qu'aujourd'hui tout groupe qui se respecte en produit). Lee filme un défilé où arts martiaux (S1W), écriteaux (portant les noms de leaders noirs et des membres de P.E.) et musique s'entremêlent avec efficacité. L'ultime chef d'œuvre, l'hymne des hymnes. Le "J'accuse" du Rap. Le concept de "Combattre Le Pouvoir" n'est pas une question de flingues ou de révolution violente, c'est une question de business qu'il faut surmonter, de réseaux qu'il faut construire et de légendes qu'il faut détruire : *"Elvis était un héros pour la plupart/Mais je n'en ai jamais rien eu à chier/Ce branleur n'était qu'un raciste de première/Rien à ajouter/Qu'il aille se faire foutre, lui et John Wayne/Parce que je suis noir et j'en suis fier"*. On revient à l'éternelle contradiction que j'évoquais plus haut... Utopistes ? Provocateurs ? Faux ou vrais révolutionnaires ? Heureusement, leur génie supporte et dépasse tous les doutes et les critiques qu'on formule à leur encontre.

- Un Bout De Philosophie (III)

Suivent six mois de rumeurs. Un album et un maxi sont annoncés, respectivement : *Fear Of A Black Planet* et *Welcome To The Terrordome*. Public Enemy a de la suite dans les idées. Et il faut un sacré courage (la Foi ?) pour assumer tout cela. Une dose d'inconscience, diraient certains. Quand l'album sort début 90, Chuck D et Flavor Flav sont bombardés de questions. "Peur de la planète noire", qués aco ? *"Chaque fois que des hommes créent quelque chose, ils font de l'ombre au voisinage. Dieu est religion, les hommes fabriquent les religions. Il reste toujours une chose sur laquelle les hommes ne se mettent pas d'accord, c'est partager également la planète entre tous, dans le respect de celle-ci et de son environnement, dans le respect de ses frères et sœurs êtres humains"* (51). *"Cet album a pour but de montrer la vision eurocentrique pour ce qu'elle est. Dans une civilisation blanche, le produit d'un mariage mixte est considéré comme noir. Surtout dans ce pays. Il existe une loi là-dessus.*

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** **http://www.davduf.net** Toute reproduction commerciale interdite.

Une quelconque trace de sang noir en toi, et tu es noir. Alors tu te dis que si tu es blanc, tout ce dont tu as envie, c'est de procréer davantage d'enfants blancs, tu n'y réfléchiras probablement même pas parce que tu es programmé pour respecter un shéma, pour coller à ta race. Néanmoins, ta pensée est raciale plutôt qu'humaniste. Si le monde devait véritablement s'organiser autour de la paix et de l'amour, alors on aurait une population mixte, on ne maintiendrait pas un pouvoir de base blanc comme un club exclusif qui maintient les Noirs dans la misère. Fear Of A Black Planet *parle de la peur que tous les gens qui ne sont pas blancs soient noirs et contagieux..."* (72). Ces idées, Chuck D les tire de son enfance, de ses études, de ses expériences et de ses voyages : *"je peux dresser des parallèles entre la lutte des Noirs américains et ce qui se passe en Israël ou en Irlande du Nord. Il faut voir beaucoup d'endroits pour saisir la vraie situation de ce qui se passe dans le monde"* (54). Et Bill Stephney d'ajouter : *"il nous faut réparer les injustices du racisme sans en créer d'autres. La discrimination inversée peut être aussi une injustice. C'est cette idée qui nous fait paraître conservateurs, mais nous sommes contre cela"* (165).

Mais Public Enemy commet un nouvel écart, passé sous silence jusqu'à ce que le démasque l'*Entertainment Weekly* du 27 avril 90. : certains journalistes américains (leur nombre et leur nom sont tenus secrets) ont reçu avec l'album une brochure *The Cress Theory Of Color-Confrontation And Racism (White Supremacy)* signée par le Dr Frances L. Cress Welsing. Cette dernière, ex-membre de la faculté de Medecine de Howard à Washington, est décrite dans l'introduction comme *"communément reconnue comme le plus controversé et discuté des medecins africains en Amérique"*. Def Jam et CBS se déresponsabilisent et ne font aucun commentaire. Ce qui fera dire à Chuck D qu'il s'attend à *"un soutien continu de CBS et de Def Jam, avec un relâchement final, ainsi qu'à des tentatives de la part de certaines personnes dans le business du disque, pour rendre la musique et les vidéos de Public Enemy plus écoutables pour les acheteurs blancs"* (121). Une des théories de Cress est que *"la qualité de la blancheur est en fait due à une insuffisance génétique, à un état de déficience génétique relative ou à une maladie fondée sur l'incapacité génétique à produire le pigment cellulaire de la mélanine qui est responsable de toute coloration de la peau"*. Partant de là, Cress affirme que les Blancs se sentent inférieurs et que c'est la base de leur agression envers les autres races. On sait où ce genre de doctrine peut mener... Heureusement, l'introduction du pamphlet promotionnel, rédigée par Harry Allen (celui-là même qui fait les chœurs sur le second Lp et qui semble désormais chargé des relations publiques de P.E.) tempère la prose du fascicule de Welsing en le décrivant comme *"l'un des écrits les plus forts et les plus pertinents jamais réalisés sur le racisme, le radicalisme, l'oppression et autres problèmes raciaux"*. Si Chuck D nous explique que ce texte doit être vu comme l'une des influences majeures de *Fear Of A Black Planet* :*"Cress Wesling démontre que ce qui empêche les Blancs et les Noirs de s'assembler, c'est une croyance raciste, instaurée il y a des centaines d'années comme quoi la race blanche est en quelque sorte pure, et que cette pureté va diminuer si elle se mélange avec d'autres races, jusqu'à ce que la soi-disante race Blanche s'éteigne. Elle appelle ça la théorie de l'anéantissement génétique Blanc"* (54) ; Harry Allen s'empresse de nuancer : *"l'idée que l'album met en pratique TOUTE la théorie de Cress Wesling est grotesque... le pamphlet est, de l'aveu général, un travail provocateur..."* (73). Sur l'invitation du Dr Anderson Thompson (professeur à la Northeastern Illinois University de Chicago), Harry Allen et Chuck D sont allés présenter le 11 octobre 1990 une étude sur la réaction de la presse blanche au *mailing* de la Cress Theory réalisée par P.E. dans le cadre de la conférence Institute For The Study Of White Supremacy mise en route par le Dr Thompson.

- Peur De La Planète Noire

Sur l'album sont invités Ice Cube (en mal de Niggers With Attitude avec qui il vient de se séparer et dont le Bomb Squad s'apprête à produire le premier Lp solo avant celui des Young Black Teenagers) et Big Daddy Kane. Prof Griff, à l'époque de l'enregistrement et même de la sortie du disque, est toujours membre de P.E., on l'entend rapper sur un des titres bien qu'ayant déjà signé avec Luke Skyywalker ; ce qui étonne Kool Shen du groupe français Suprême NTM : *"dans P.E., tout est très bien calculé. Avant l'album, on fait un bon scandale. Griff sort un Lp très rapidement, c'est louche. Il devait avoir ses morceaux avant"* (166). *Fear Of A Black Planet* est dédié, entre autres, à Ice-T avec la mention *This One's From Me*, clin d'oeil au *This One's For Me* dans lequel Ice-T prenait la défense de Public Enemy et rappelait leur droit à s'exprimer. La musique de Public Enemy a évolué tout en conservant cette intensité angoissante héritée du premier Lp et cette incroyable vitalité *live* du second mais ici chaque espace est REMPLI (plus de deux cents samples, dix-sept rien que dans les dix premières secondes de *Fight The Power*. Huit mille albums traîneraient sur les étagères du local du groupe...). Si Terminator X ne scratche pas ou si Flavor et Chuck ne rappent pas, l'espace sonore est continuellement comblé par des samples et autres bruitages. Pas de silence. Aucun. Vingt titres et autant de torpilles. Un son jamais vu, jamais entendu.
L'album s'ouvre sur le merveilleux *Contract On The World Love Jam* : *"vous entendez cette voix dire : "There is something changing on the face of this planet today : Public Enemy". Boum, boum, boum, introduction des samples, puis boum ! En plein dans le mille comme au basket, quatre passes et un panier !"* (115). Il y a le jovial *911 Is A Joke* (911 est un numéro d'urgence pour la communauté noire. Une sorte de Samu qui oublierait de passer les vitesses) ; le funky *Brothers Gonna Work It Out* ; le calme *Pollywannacraka* (sur le mélange des races et des réactions qu'elle engendre et où la voix de Chuck D est un summum) ; le frénétique *War At 33 1/3* : *"128 temps par minutes. Un véritable record dans ma façon de rapper*, confie Chuck D. *J'avais l'intention de l'amener à 155 mais je crois que la limite aurait été dangereusement dépassée. Même en travaillant sur ma diction, aucune parole n'aurait pu être distincte"* (115) ; *Anti-Nigger-Machine* (manière déguisée et sinistre de dire *Fuck the Police*, une *uncensored extended version* existe en maxi) ; le violentissime *Burn Hollywood Burn* (vif cri de colère contre le système hollywoodien qui ne laisse aux comédiens noirs que des rôles de figuration ou d'arrière plan. Hommage à Spike Lee) ; le vengeur *Who Stole The Soul* (sur l'exploitation par le show biz blanc de la musique noire. CBS y est implicitement attaqué : *"c'est une claque à CBS ; ils vont en faire de l'argent. Tu vois, j'aime utiliser les media, en leur laissant croire qu'ils ont le dessus, mais ils jouent avec de la dynamite"*, précise Chuck D) ; l'incroyable *Incident At 66.6 FM* : *"ça s'est fait sur une radio américaine où les auditeurs appelaient pour dire s'ils étaient pour ou contre*

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Public Enemy. J'étais dans le studio. J'ai compilé ces appels et j'en ai fait cette chanson" (68). On y entend notamment d'imbéciles monstruosités comme *"pourquoi passez-vous ces singes à l'antenne ?"* et autres *"retournez en Afrique"*. C'est sûr que ces gens-là ont peur de la *Black Planet* ; ou encore le Raggamuffin' - déglingué - vu par P.E. (*Reggie Jax*) plus les titres des maxis précédents : *Fight The Power* (bippé...) et *Welcome To The Terrordome*. Ce dernier résume en quelque sorte la démarche du groupe : *"c'est la vision d'un correspondant noir sur l'année 1989. Je ne vois pas 1989 de la même façon que le* New York Times. *Je ne vois pas 1989 comme cette enfoirée de MTV. Je regarde 1989 comme un frère de ce putain de block pour voir comment 1989 m'a affecté moi et l'Amérique noire"* (54). Chuck D explique qu'il a écrit cette chanson après le meurtre de Huey Newton (ex-leader des Black Panthers) avec qui il était en contact : *"quand il a été assassiné, ça m'a vraiment fait chier. Je suis en contact avec beaucoup de frères. C'est important pour nous. Nous ne sommes pas des professeurs, quoi qu'en disent certaines personnes. Nous redonnons l'information. La jeunesse regarde vers nous pour trouver le vrai professeur. Et quant aux gens qui étudient depuis cinquante ans, nous les montrons du doigt et nous les laissons seuls juges"* (53). Quatre rimes (*"La crucifixion, ce n'est pas de la fiction/Les soi-disant élus, gelé/Je m'excuse auprès de qui veut/Et pourtant ils m'ont eu comme Jésus"*) vont causer de nouveaux remous entre le groupe et certaines ligues juives : *"je suis un artiste et ceci est l'imagerie que j'emploie, je ne peux pas me laisser influencer simplement parce que j'anticipe les mauvaises interprétations. Je parle d'abord d'une crucifixion médiatique (...) CBS a essayé de faire pression mais je leur ai dit : "Vous ne m'aimez pas, vous me censurez et je me casse de là demain. Mon prochain Lp sera un disque d'or pirate". Mais ils ne veulent pas passer à côté d'un disque qui se vendrait à plus d'un million de copies"* (50). Des articles et même des débats télévisés traitèrent de cette chanson avant même sa sortie. D'où sont venues les fuites et pourquoi ? Cela reste un véritable mystère. Quelques temps plus tard, pour calmer le jeu et montrer sa bonne foi, Chuck D s'est rendu à Los Angeles, sur l'invitation d'un leader juif, pour visiter un musée consacré à l'holocauste. Peu avant, le 17 juin 90, P.E. assista à une manifestation devant la Maison Blanche pour lutter en faveur des droits des Noirs en compagnie de 5000 personnes dont Jesse Jackson, Bobby Seale et Malika Shabazz, fille de Malcolm X..

Pour finir sur l'album *Fear Of A Black Planet*, sachez qu'un triple-maxi réservé aux radios U.S. : *Terminator X DJ Performance Discs* est sorti, regroupant tous les titres de l'album (plus un inédit : *Radio Beat*) revus et "corrigés" par Terminator X et qu'un 45t (remixé à Londres façon Dance par S&P/Jerv Production) de *Can't Do Nuttin' For Ya Man* est paru aux U.S.A. à l'automne 90 (tandis que Flavor Flav vient de finir la mise en boîte de son premier Lp solo : *The Life-Styles Of Rich & Poor*). Lors de l'enregistrement de *Fear Of A Black Planet*, les Sonic Youth (groupe hardcore de New York) enregistraient dans un studio mitoyen leur Lp *Goo*. Aussi Chuck-D y fait un speech sur *Kool Thing*. On l'a encore vu aux côtés des incendiaires 2 Black 2 Strong (la pochette de leur maxi *Burn Baby Burn*, chez In-Effect Rds, montre la bannière étoilée se consummer...). Ces derniers se sont eux-mêmes surnommés les MMG pour Militant Manhattaan Gangsters...

- War At 33 1/3

Public Enemy a bouleversé le Rap. L'odeur de soufre qui les accompagne a indéniablement contribué à leur succès : écouter P.E., dans certaines situations, relève pratiquement de l'acte politique et reste un fantastique plaisir pour le corps et l'esprit ! Hervé Deplasse nous expliquait fort bien l'attitude et l'ambiguïté du groupe (cf. son interview). Francis Dordor, redacteur en chef de *Best*, ne se trompait pas sur la valeur du groupe quand il écrivait : *"nous ne vivons pas de situation à la hauteur de machins aussi infernaux que* Welcome To The Terrordome *ou* Burn Hollywood Burn *; nous n'avons pas d'espoir, ni de volonté qui puissent se hisser au niveau de* Brothers Gonna Work It Out *ou* Fight The Power *(...) Nous sommes désespérément pauvres en énergie agonisante (le consensus, le consensus). Voilà pourquoi nous méritons la médiocrité d'un Johnny Clegg, cette sinistre parade du bon blanc qui aime ces pauvres négros opprimés, qui lève la jambe aussi haut que le zoulou (et qui passe à la caisse avant lui). Notre compassion, Public Enemy nous la renvoie en pleine gueule"* (74). Mais, si je peux me permettre, il a fallu attendre trois Lp's, deux mini-tournées françaises (etc.) pour que P.E. fasse la couverture de *Best* alors que Johnny Clegg...

La question est de savoir combien de temps P.E. pourra continuer à jouer avec le feu, autrement dit à se renvoyer la balle avec les médias. Des média qui, pour reprendre l'expression d'Hervé Deplasse, *"ne relèvent que les conneries, comme pour éviter les vraies questions"* (75). Car, au-delà des scandales et des provocations, qui se soucie réellement des problèmes que soulèvent mieux que quiconque P.E. ? Leur provocation n'est pas gratuite, elle sert la réflexion. Avec un pur génie musical, Public Enemy nous jette à la face la réalité.

ORIGINAL CONCEPT

Les rappers Doctor Dré, T-Money, Rapper G, DJ Easy G Rockwell (champion du monde en 85) se réunissent au milieu des années 80 sous le nom d'Original Concept. Ils viennent de Westbury à Long Island. Fin 85, ils signent chez Def Jam et sortent leur premier single *Knowledge Me/Can You Feel It ?* en février 86. Bien que *Can You Feel It ?* soit honteusement samplé des dizaines de fois, que leur second simple *Bite 'n My Stelee/Pump That Bass* fasse rire des milliers de gens, Original Concept devra mariner plus de vingt-quatre mois avant de sortir leur premier et unique Lp, *Straight From the Basement Of Kooley High* ! (Kooley étant un lycée mais aussi une allusion - peut-être - à un film du début des 70's).
Plus de huit *homeboys* viennent "crier-en-studio" et deux guitaristes plaquent leurs accords sur quatre titres (un batteur joue sur deux d'entre eux). Le disque - très osé et très en avance en ce qui concerne les arrangements - pâtit du triomphe des autres groupes Def Jam qui remplissent les stades, et ce malgré les titres *Johnnie Wuza Gangsta* (à rapprocher de Run DMC pour les grosses guitares, l'histoire d'un trafiquant tué à 16 ans), de *Can You*

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Feel It ? 88 (réenregistré pour l'occasion) ou *Total Confusion* (et ses voix qui s'éloignent petit à petit). Autres grands moments : *She's Gotta Moustache* et *Fatlady* (à classer parmi les titres les plus irrévérencieux envers la gente féminine) ou encore *Get Stupid* dans lequel Dr Dré rappe comme chantait John Lennon dans *Sgt Pepper's Lonely Heart Club Band*. Depuis, plus de nouvelles, hormis pour Dr Dré (à ne pas confondre avec Dr DRE, le producteur des N.W.A.) qui anime une fois sur deux l'émission qui fait la pluie et le beau temps *Yo ! MTV Raps* et qui fut DJ pour les Beastie Boys lors de leur tournée américaine en 88. Le reste du groupe semble s'être désagrégé, Original Concept n'est annoncé nulle part.

SLICK RICK

Ricky Walters, Ricky D, est né en Angleterre où il vécut ses quatorze premières années. Emigré à New York, il ne tarde pas à s'incruster dans la scène Hip Hop. Dès 85, il participe à l'écriture de certains titres de Doug E. Fresh avant de rencontrer DJ Vance Wright avec lequel il fonde Slick Rick. En 1988, Def Jam sort leur premier Lp : *The Great Adventures Of Slick Rick*. Un disque auquel prennent part Hank Shocklee et Eric Sadler (producteurs et codépositaires de six des douze titres) et Jam Master Jay, producteur de *The Ruler's Back* : une des chansons les plus cool de l'année 88. Deux ans après, elle n'a pas pris une ride - un exploit dans le domaine du rap.
Une trompette, profonde, revient toutes les quinze rimes. La voix de Ricky D est un pur joyau. Il ne faut pas s'attendre au torrent sonore de Run DMC ou de P.E. mais à un disque drôle, joliment bien ficelé, bourré de scratches légers et bien sentis. La voix si chaude de Ricky D se prête au demeurant fort bien aux "paroles explicites" (ce qui est finalement assez rare chez Def Jam) de *Treat Her Like A Prostitute* qu'on retrouve dans le film *Tougher Than Leather*, de *Lick The Balls* ("Lèches les boules" !) ou d'*Indian Girl*. Cette dernière est sous-titrée *An Adult Story*. Tout l'esprit de Slick Rick est là : ça démarre comme un dessin animé rappé où Ricky D se prend pour *"Davy, Davy, Davy Crockett"* mais les paroles s'écartent vite du cartoon pour kids. *Children Story* est une autre chanson, plus "responsable" celle-là, racontée du bout des lèvres, sur la drogue et le destin des dealers. Le piano et les cuivres tristes sont du plus bel effet. Alors que Def Jam annonce un nouveau Lp (qui, espérons, connaîtra un meilleur accueil, et des journalistes, et du public), on apprend que Ricky D *"est impliqué dans une affaire de meurtre (...) il est soupçonné d'avoir tenté d'éliminer deux hommes dans un drive-in du Bronx - l'affaire remonte à l'été 86. Il s'agirait d'un règlement de comptes"* (214). *An adult story ?*

3RD BASS

De la "relève Def Jam", les 3rd Bass sont sans doute les plus virtuoses et ceux qui apportent le plus au Rap. Pourtant, première surprise, ils sont blancs. Le Rap est, par essence, une création noire. Le ghetto, l'histoire noire, la Soul, le Funk, etc., voilà que 3rd Bass envoie balader tous ces clichés et prouve à tous ceux qui ne l'avaient pas encore compris que le Rap est avant tout une VISION, un esprit. *"Nous ne sommes que des rappers, que nous soyons Blancs ne devrait pas faire la différence"* (76). Ce n'est pas la première fois qu'un groupe blanc fait du Rap. Il y a eu les Beastie Boys et sur... le même label en plus ! Ce qui, j'enfonce le clou, empêche toutes critiques raciales envers Def Jam. Mais 3rd Bass déteste être comparé aux Beasties : *"ils ne disent rien dans leurs paroles, nous, si"* (77). *"Les Beastie Boys et nous jouons dans deux ligues différentes. Ils n'ont rien à voir avec nous (...) j'aime une grande partie de la musique de leur dernier album, mais je n'aime pas du tout leurs paroles. Je n'aime pas leur son"* (78). Cependant, 3rd Bass affectionne le non-sens et l'humour chers aux Beastie Boys mais là s'arrête la comparaison : la démarche de 3rd Bass est plus "intelligente" que celle du trio brooklynien. Leur musique est aussi plus riche, plus étoffée.

Seconde surprise, MC Serch et Prime Minister Pete Nice se haïssaient avant de fonder 3rd Bass avec DJ Richie Rich, qui lui est noir. D'origine juive, Michael Berrin (MC Serch) était membre du groupement islamique Five Percenters, avant de devenir rabbin. Ses débuts dans le Rap se font avec l'enregistrement de *Maelissa* pour Warlock Rds puis la création d'Idlers Rds avec Tony D. Pete Nice débute avec *Hey Boy/Go White Boy* puis une version de *In The Name Of Love* de Todd Terry. Son manager tente de l'arnaquer, il le vire et se met à travailler avec Big Daddy Kane, Salt 'n' Pepa et Doug E. Fresh. C'est par leur intermédiaire qu'il rencontre Sam Seyer (producteur de Mantronix, Tashan, etc.) qui fait la liaison avec Pete Nice et ensemble, ils enregistrent *Wordz Of Wisdom* (Sam Seyer fut même un temps le troisième membre de 3rd Bass). Avant d'en arriver là, Peter J Nash (Prime Minister Pete Nice) fut élevé à Brooklyn. Son père entraînait l'équipe de basket du quartier. Pete est ramasseur de balles et discute souvent avec les joueurs, noirs pour la plupart. Ce sont eux qui lui font découvrir le Rap. A la Columbia University où il étudie (licence d'anglais, les remerciements sur la pochette du Lp : Anden, Byron, Joyce, Hubert Selby viennent de là. Il les cite lors d'interviews), le jeune Peter anime une émission Rap sur la radio du campus, invitant des artistes non encore signés comme Jungle Brothers, Big Daddy Kane.*"En fait, on ne s'aimait pas du tout, je refusais toujours de passer le disque de Serch dans mon émission (...) et nous avons même eu quelques heurts. Je me souviens qu'une fois, nous avions décidé de nous rendre ensemble dans un club et une fois arrivés, pour une raison quelconque je ne pouvais pas rentrer et il m'a laissé sur le trottoir ! A chaque fois que quelqu'un nous proposait de nous réunir, ce qui arrivait assez souvent, on faisait toujours non de la tête"* (79).

Leur nom est plus ou moins lié à leur croyance mystique et numérologique en *"l'unité, la formation du cercle, la Réunion des trois religions : la Christianisme, le Judaïsme et l'Islam"* (76). MC Serch commente la philosophie pro-black et antiséparatiste de 3rd Bass : *"nous voulons briser les stéréotypes qui ont été installés à propos de la communauté noire, et je pense que nous le faisons d'une façon intelligente. Nous ne te mettons pas un coup de poing dans la gueule, en affirmant que nous sommes noirs. Nous ne sommes pas noirs, nous sommes blancs, mais notre amour et notre respect pour la communauté noire sont profonds"* (65).

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

- The Cactus Album

Fin 89, c'est la sortie de *The Cactus Album* : *"ça s'appelle ainsi parce que le cactus survit dans un environnement où d'autres faneraient ou mourraient. En fait, il fleurit dans le désert. Notre situation est similaire. Nous avons grandi dans des environnements noirs, nous avons absorbé et adopté la culture puis nous avons été dans des quartiers où ils ne considèrent même pas les noirs comme des être humains"* (80). Le disque atteint rapidement la sixième place du *Billboard* et approcherait le million de ventes aux U.S.A.
Une ambiance cool, des influences Jazzy çà et là, des extraits de films des 50's, un xylophone (samplé ?) et un phrasé d'excellente facture caractérisent le disque. Le Jazz, disais-je, comme le piano piqué à Jerry Roll Morton dans *Gas Face* : *"Les chats noirs portent malheur/Les mauvais garçons portent du noir/Ce doit être un Blanc qui a inventé ça/Faites un "Gas Face" à tous ces petits mensonges blancs"*. Qu'est-ce qu'un "Gas Face" ? *"C'est une grimace de dégoût, une expression que tu utilises quand tu entends ou que tu vois le genre de connerie qui ne nécessite aucune réaction verbale. C'est un morceau drôle, mais avec un message sérieux. Ça parle de certains frères que nous connaissons qui se sont fait jeter de maisons de disques et de la façon dont les Noirs sont stéréotypés et dont les situations sont manipulées"* (79). Le Blues moderne flotte aussi avec cette imitation de Tom Waits avec *Flippin' Off The Wall Like Lucy Ball* : *"c'est venu après avoir samplé cette ligne de cuivres d'une chanson de Tom Waits.
Serch est entré dans la cabine, il a commencé à chanter par dessus et on a fini par enregistrer six minutes de son chant et de son rire sauvages. Nous n'avions pas l'intention de l'utiliser mais tous ceux qui l'ont écouté ont trouvé ça vraiment drôle, alors on s'est dit : "O.K., on va le monter et le mettre dessus". Malheureusement, Tom Waits est devenu fou quand il a écouté une copie du morceau, il disait que Serch l'imitait et se moquait de lui. Il a même refusé de nous laisser expliquer qu'il ne s'agissait pas de se moquer de lui (...) Dès que le disque est sorti, Waits a exigé une somme astronomique et a menacé de nous poursuivre en justice. Bien que nous soyons maintenant parvenu à un accord, dont une partie précise que* Lucy Ball *ne figurera pas sur le second pressage du disque, cette histoire nous a mis très en colère. Cette image d'artiste-qui-crève-la-dalle n'est qu'une énorme tromperie"* (79).

Et puis, il y a le total non-sens de *Stymie's Theme, Hoods, Episode #3*. 3rd Bass s'est même fendu d'un étrange *You Don't Understand The Size Of It*... En réalité, les textes de 3rd Bass ont souvent une double lecture possible comme l'illustre *Oval Office* : *"à un niveau, ça ne parle que de sexe, mais à un autre niveau, c'est une satire de la politique de Guerre. Le sexe et la politique marchent main dans la main de toute façon"* (65).
Et je ne peux finir sans mentionner l'excellent *The Cactus* guilleret à souhait. Un mini-Lp remixant sept titres de l'album (plus un inédit *3 Strikes 5000*) est sorti fin 90 sous le nom du *Cactus Album Revisited* (Marley Marl, Prince Paul et 3rd Bass sont les retoucheurs) tandis que le véritable second Lp vient d'être enregistré et devrait sortir en 1991. En compagnie de Slick Rick, Marley Marl, Terminator X, Flavor Flav et Run DMC, 3rd Bass apparaît dans la première vidéo des Afros.

NEW YORK SCENE (ET SES ENVIRONS)

L'écurie Def Jam, aussi essentielle et influente soit-elle, n'a pas le monopole de la scène Hip Hop new-yorkaise, loin de là. D'autres artistes et *posses* y évoluent, parfois depuis très longtemps comme le Juice Crew, Boogie Down Productions/KRS One, Kool Moe Dee, Just-Ice et des dizaines d'autres...

KRS ONE

- The Homeless

Lawrence Kris Parker, 25 ans, est plus connu sous le dimunitif de Kris Parker et encore plus sous le pseudo de KRS One (Knowledge Reigns Supreme Over Nearly Everyone : le savoir règne en maître suprême sur presque tout le monde). Né de parents américain et jamaïcain (ça aura une influence sur sa musique), KRS One déserte le foyer maternel (nulle trace du père) dès l'âge de 13 ans. *"Ma mère, célibataire, était submergée de responsabilités. Son manque de confiance dans l'avenir créait une pression insupportable à la maison. Je suis parti à l'âge de 13 ans pour vivre une vie encore plus précaire, allant de parc en métro et en abri. Mais au moins, c'est moi qui contrôlais les choses. La plupart des choses que je sais, ma culture, les choses que j'essaie de faire passer dans mes chansons, je les ai apprises soit par des conversations avec des adultes éclairés, soit par mon étude propre. J'allais demander aux gens un abri, et j'en ressortais avec beaucoup plus que ça"* (81). Le bonhomme a le courage (la force ?) d'éviter certains pièges. Entre deux oreillers vendus au coin de la rue, il fréquente assidûment les bibliothèques publiques, étudiant l'histoire, la philosophie et la théologie.
C'est vers 84, au refuge des sans-abri Franklin Armory Men's Shelter, qu'il rencontre l'éducateur Scott Monroe Sterling, qui commence sérieusement le soir à se faire un nom (Scott La Rock) au *Broadway International Club*. Ensemble, ils écument les *Bronx Parties* et celles du Latin Quarter. KRS One remplace Castle D au sein des Celebrity 3, le crew de Scott La Rock que fréquente la future madame Parker, Ramona de son prénom, MS Mélodie sur scène & sur disque, ex-Satis5, puis KOA Crew (Kiss Our Ass !). KRS et Scott enregistrent leur premier single sur Fresh/Sleeping Bag Rds, le bien nommé *Success In The World* (un véritable carton... underground !) sous l'appellation de 12.41. D'autres titres (*Advance*, *Fly Society*, etc.) sont enregistrés et semblent être restés au fond d'un placard (les bandes sont rarement dans un tiroir contrairement à la légende...).

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

L'influence de Scott La Rock sur KRS One est immense : 1) c'est lui qui le pousse à prendre le micro et 2) intellectuellement, il lui ouvre de nouveaux horizons. *"Scott est la graine de BDP, et j'en suis l'arbre"* (82). BDP (Boogie Down Productions) est le nom que l'équipe va endosser (récemment, BDP est devenu une véritable société de production).

- Criminal Minded

1986 voit la sortie du premier single de Boogie Down Productions : *Crack Attack* (sur B-Boys Rds), très rapidement suivi par l'album *Criminal Minded*. *"Nous lui avons donné ce nom parce que cela montrait une nouvelle manière de penser. C'est mauvais d'avoir des activités criminelles, tuer ou voler quelqu'un, mais il faut penser avec un esprit criminel* (criminal minded). *L'Amérique a été fondée par des criminels, elle a été construite par des criminels et son histoire est truffée d'actions criminelles, ce que certaines personnes appellent "un pays qui se développe". Le gouvernement, le congrès, etc., ont cet esprit criminel. ils contrôlent les média, mais nous n'avons pas le droit de contrôler quoi que ce soit hormis ce pour quoi on travaille. C'est de la criminalité. Un gouvernement, c'est fait par le peuple pour le peuple mais en 88, nous en sommes arrivés à un point où le gouvernement fait exactement ce qu'il veut et le public doit en subir les conséquences. Le public devrait s'unir contre le gouvernement, là le pays changerait de façon théâtrale. Mais penser ainsi, c'est penser comme un criminel. C'est de la trahison, ici, en Amérique"* (83). La pochette montre Scott et KRS armés de flingues et de grenades. Mais chez eux, ce cliché a un second degré. Tenant à s'adresser à un public dur, seule une pochette dure peut l'attirer.
Alors que le Rap revient en force dans les charts, *Criminal Minded* se vend à 200 000 copies. Chiffre ridicule si on le compare aux scores des Beastie Boys ou Run DMC (alors en pleine gloire) mais plus qu'encourageant si l'on considère que *Criminal Minded* n'était pas un disque facile : d'abord les textes concernés (*Criminal Minded, 9mm (Bang), The P. Is Free, Poetry,* etc.) ; ensuite la musique très minimaliste, loin du son métal des sus-cités. BDP s'en prend d'ailleurs à Run DMC dans *Dope Beat* : *"Je suis KRS One/Je ne porte pas d'Adidas/Parce que je ne m'appelle pas Run"*. Et puis, ils ont le culot d'écrire *South Bronx* et *The Bridge Is Over* qui clament haut et fort que le Bronx est la patrie d'origine du Rap. L'influent Juice Crew ne l'entend pas de cette oreille et les clubs et radios du Queens (territoire du Juice Crew) censurent BDP. La *Bridge War* durera deux ans. Comme quoi, si le Rap est une grande famille, il en a aussi - parfois - les désagréments.

- T'Cha - T'Cha

Arrêtons-nous un instant sur la manière dont KRS One conçoit le Rap. Pour lui, c'est la musique des opprimés des 90's comme le furent, en leur temps, le Gospel, le Jazz, le Blues, le R&B et le R&R. Dénominateur commun à toutes ces musiques : elles sont d'origine NOIRE. A y regarder de plus près, seul le Punk (et son avatar bien propre, la New Wave) a été "inventé" par les Blancs (pour le concept, parce que la musique elle vient du Rock qui lui vient du Blues, etc.). L'essentiel, c'est que, comme le répète KRS One depuis bientôt cinq ans,*"le Rap doit rester Hardcore. A chaque fois qu'il s'édulcore, il devient autre chose, et ça bousille tout. Il faut que ça reste Hardcore. Pas forcément des rythmes durs, mais des paroles dures associées à des rythmes durs, associés avec de nouveaux styles de musique. Ça, ça fait avancer le Rap"* (84). Et il appuie ses dires par un mélange Rap/Reggae rudement efficace, flirtant avec le Raggamuffin' parfois, inédit et neuf quasiment toujours (la récente venue du toaster Jamal Ski au sein de BDP laisse entrevoir un développement dans ce sens...). En fait, c'est dans tout le BDP Crew, de D-Nice (ami d'enfance de KRS One qui a réalisé à l'été 90 son *debut-Lp : Call Me D-Nice* sur Jive) à MS Melodie et Harmony (sœur de la précédente et coupable d'un Lp pas entièrement Rap, *Let There Be In Harmony*, chez Virgin en 90), que l'on peut retrouver ces inspirations afro-jamaïcaines, dans une moindre dimension, il est vrai.

- 9mm (Bang)

Le 26 avril 1987, Scott La Rock est abattu à l'âge de 25 ans dans le Bronx. Les versions du drame sont nombreuses : une histoire de filles qui ne le concernait pas, un coup de main apporté au jeune D-Nice pour le tirer d'une rixe face à six types (c'est le récit le plus probable), ou encore il aurait été assassiné au volant de sa Jeep. L'histoire a été racontée cent fois par cent personnes différentes. Deux seules certitudes : Scott La Rock est mort au Misericordia Hospital (encore ne sait-on pas si ce sont deux balles de 22 ou une de Magnum qui l'ont touché à la tête) et le crime reste irrésolu (La Rock n'est malheureusement pas le seul rapper tombé sous les balles. Le dernier en date s'appelle Brandon Mitchell, il avait 19 ans et officiait comme DJ dans Motown Wreck 'n' Effect. Il a été descendu à l'hiver 90). L'ombre de Scott La Rock plane toujours sur le BDP Crew et sur KRS One. Ce dernier y fait fréquemment allusion dans ses chansons et sur ses pochettes. On y voit même, sur l'une d'elles, une photo du propre fils de Scott La Rock. Cette fidélité/conjuration du sort tout ce qu'il y a de plus réel a quelque chose de profondément touchant. Contrairement à la légende entretenue par la presse - notamment française - Kris Parker ne s'est pas mis à se battre en faveur de la paix après la mort de Scott La Rock. Le cliché serait trop facile (bien que ce fut le cas pour Afrika Baambaataa et sa Zulu Nation). La disparition de La Rock n'a pas joué un rôle de détonateur et encore moins de révélation pour KRS (sept ans dans la rue lui suffisent) mais, peut-être, fut-elle l'accélérateur. Car l'album *Criminal Minded*, teinté d'attitude responsable et de prise de position envers la violence, et le titre *Stop The Violence* (morceau phare du second Lp) lui sont ANTERIEURS !

En mars 88, KRS signe chez Jive, label indé rattaché à RCA. B-Boys Rds ayant un mal fou à signer les chèques, KRS One décide de s'en séparer, surtout après que ceux-ci lui ont fait comprendre que la mort de Scott La Rock pouvait se "rentabiliser". *Criminal Minded* sera d'ailleurs remixé en 88 et sorti sous forme de double Lp : *Man & His Music*.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

RCA, c'est Presley post-Sun Rds. Et KRS One n'est pas tendre envers son distributeur américain : *"RCA est historiquement une organisation raciste. Ils ont Elvis et il a carrément dit que les Noirs pouvaient tout juste cirer ses pompes. Et RCA était impliqué là-dedans"* (85). Alors, pourquoi travailler avec eux ? *"L'ultime stratégie est de s'asseoir à l'opposé de la table de son ennemi, de fêter avec lui, et petit à petit de changer de siège jusqu'à arriver à sa hauteur et lui trancher la gorge"* (85). Evidemment, c'est imagé. Mais si les raccourcis/amalgames facilitent les choses, ils sont souvent dangereusement trompeurs.

- By All Means Necessary

Est le titre du second Lp de Boogie Down Productions. La pochette - somptueuse - représente KRS One, posté derrière un rideau, l'Uzi à la main. Détail croustillant, l'Uzi n'est pas armé : *"c'est parce que le photographe était nerveux. Extrêmement nerveux. On a essayé tout un assortiment d'armes avant de s'arrêter sur un Uzi, je trouvais que ça avait plus de présence en termes d'image. Il ne voulait pas prendre la photo, parce que le cran de sûreté n'était pas enclenché. Il ne pouvait pas se concentrer. On l'a mis. Il a dit qu'imprimé, ça ne se verrait pas. Mais un oeil exercé le voit bien"* (86). Et tous ceux qui connaissent l'histoire américaine comprennent le clin d'oeil : la photo fait référence à un célèbre cliché du leader noir Malcolm X, prise quelques jours avant son assassinat et peu après que sa maison n'eût été plastiquée. Pour Malcolm X, c'était une manière d'appliquer le Droit américain d'auto-défense. *By All Means Necessary* ("Par tous les moyens nécessaires") est d'ailleurs un des plus fameux slogans de Malcolm X.

Pour KRS, cette pochette a une signification hautement symbolique. Une sorte de défi lancé au public et aux médias dont certains voudraient le voir, après la mort de Scott La Rock, avec une image adoucie et délavée. *"Dans la lutte pour la Paix Mondiale,* explique Kris, *il faut abolir ce stéréotype que la Paix est une fleur. C'est un cliché fade et ce n'est pas l'image que nous poursuivons. Nous nous battons pour une conscience politique et la paix mondiale. Pour cela, nous devons être plus forts que la guerre. La paix doit être plus forte que la guerre. Autrement dit, si la guerre a un calibre 22, la paix doit avoir un Magnum, si la guerre a un Magnum, la paix doit avoir un Uzi. La paix doit constamment dépasser la guerre pour gagner en son nom propre. C'est impossible de dire que vous êtes tous pour la paix et puis porter une fleur au milieu de gens munis d'armes nucléaires. Tu ne vas nulle part"* (83). Logique. KRS One tient parfois un discours simpliste, répétitif pour certains (acharné pour moi), proche de la méthode Coué sur les bords (*By All Means Necessary* ne s'ouvre-t'il pas sur le message en boucle *"I think very deeply"/"Je pense très profondément"*, cinq fois), contradictoire (mais comment ne pas l'être ?) mais s'il est à ce point RESPECTE par 90% des rappers, ce n'est pas pour rien. Si le Rap est un véritable mouvement et musical et social, KRS One en est l'un des artisans les plus obstinés et les plus talentueux.
En réalité, le seul hic selon moi, c'est sa prétention, comme l'illustre cet extrait d'interview : *""Ya-t'il d'autres rappers qui sont à ton niveau, d'après toi ?" "Non, aucun. Attends, je vais dire ça autrement...* (Il réfléchit) *Dans le ciel, il y un million d'étoiles, mais quand le soleil apparaît, on ne les voit plus. Je suis le soleil (...) Mon rôle dans le Rap, c'est celui d'un professeur. J'enseigne le style. Je ne fais que ça. Quand nous avons lâché A*ward From Our Sponsor, *c'était un style nouveau.* Poetry, *idem. Et tous ces rappers l'ont repiqué maintenant (...) Pareil avec notre Reggae Hip Hop. Nous n'avons pas le sens de la mode, ni celui des chaînes en or, ni de ci, ni de ça. Je suis marié, je ne cours pas après les femmes. Nous enseignons les styles et nous le faisons à d'autres artistes"* (82). Il se nomme *teacher, philosopher, metaphysician.* On l'appelle le *Rap Dictionary*, le *Rap Missionary*. J'avoue que ça fait drôle, surtout que ce n'est pas de l'humour. Cela dit, *philosopher* ou *king*, quelle est la différence ? Question d'habitude, sans doute. Finalement, KRS est sûr de lui, c'est un être cohérent et entier. Et réellement actif (cf. plus bas Stop The Violence et H.E.A.L). S'autoproclamer "Professeur" est judicieux.

By All Means Necessary marque un changement sur le plan musical. KRS One s'écarte de la "Old School" pour amorcer de plus en plus un virage vers la Jamaïque et l'Afrique. Les craintes que l'on pouvait avoir après la mort de Scott La Rock (allait-il pouvoir s'en sortir sans son maître et ami ?) se volatilisent dès la première écoute. Le disque est fort. Puissant. On sent les prises directes, rapides, sans fioritures, sacrément efficaces. Et puis, il y a ces textes : *Nervous, My Philosophy* (dont la vidéo sera filmée par Fab 5 Freddy), *Necessary*, l'extraordinaire *Illegal Business* ("Les affaires illégales contrôlent l'Amérique") censuré à peu près partout ou *Stop The Violence* : *"quand vous sortez, c'est pour le plaisir/Pas pour voir du sang couler/C'est ce que veulent voir ces gens/Encore une autre bagarre de Noirs/Vous savez qu'on vous regarde/Certains veulent détruire la scène Hip Hop/Mais je ne vous laisserai pas tomber/Ni Scott La Rock/Voilà le message qu'on vous fait passer aujourd'hui/Le Hip Hop va s'affaiblir si nous ne nous levons pas pour dire/Stop The Violence"* .

- Stop The Violence & Ghetto Music

Peu après la sortie de *By All Means Necessary*, KRS a monté le mouvement Stop The Violence, une date dans l'histoire du Rap (cf. "Rap & Actions Humanitaires") mais arrive à trouver le temps d'enregistrer son troisième Lp : *The Blueprint Of Hip Hop-Ghetto Music.* Une fois de plus, la pochette n'est pas innocente. On y voit KRS assis sur une marche d'escalier extérieur en pleine "discussion" avec un flic noir. Moins forte que la précédente, elle gagne en clarté : *"un Noir ne devrait pas être flic"* (82). A en croire KRS One, il avait un autre projet, plus percutant : un membre du Ku Klux Klan tenant la main d'une petite fille noire. les deux apparaissant comme les seuls survivants à l'Apocalypse : *"c'est mon interprétation de la paix mondiale : l'incarnation de l'innocence et celle du mal se tiennent la main pour se rendre compte que finalement, aucun d'eux n'y attache vraiment d'importance. RCA a dit "non, non, non" en arguant que c'était trop profond, que beaucoup de gens ne comprendraient pas, bla, bla, bla.*

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** **http://www.davduf.net** Toute reproduction commerciale interdite.

J'aurais pu forcer un peu et la faire sortir quand même, mais l'art des relations dans le business ne fonctionne pas comme ça. Je ne dirais pas qu'ils sont derrière moi à 100% mais je dirais que j'ai la liberté de faire ce que je veux et ils ont vraiment peur. Ce n'est pas comme s'ils voulaient stopper un certain savoir. Ils ont seulement peur. Ils veulent faire de l'argent et ils ont peur que je devienne trop militant à leurs yeux. Je ne me considère même pas comme militant, mais ils croient que je vais devenir trop militant et perdre un public qui peut leur rapporter potentiellement des millions. Et moi, je leur dis que le public des millions, c'est le public militant. Tu sors Jazzy Jeff & Fresh Prince et Whodini (artistes RCA, NDA)*, ils n'ont pas d'autres choix que d'acheter ça. Mais si tu sors quelque chose de plus profond, ça se vendra aussi"* (86).

Quant au titre de l'album, il annonce la couleur. Le retour aux sources est désormais totalement amorcé.*"Ce disque ne va pas plus dans une direction commerciale qu'anticommerciale. C'est censé être du Hip Hop d'origine, et j'y fais environ treize styles de Rap différents, au lieu du Rap conventionnel qu'on entend tous les jours. Il s'agit plus ou moins de donner à l'artiste et au public une approche plus large de ce qu'est le Rap"* (84).
Des samples, des boîtes à rythme, quelques scratches mais aussi une batterie, une basse, des claviers et des cuivres VIVANTS ! Ajouter à cela les voix, celle de KRS One et son accent étonnant, de sa femme MS Melodie, de Pamela Scott, de D-Nice (également *Human Beat Box* sur *Breath Control,* qui aura une suite sur le quatrième Lp). *"Je vois chacun de mes disques comme des chapitres. Celui-ci est le troisième, après le premier qui nous présentait comme des hip-hoppers Hardcore, le second qui exposait notre sujet et celui-ci qui prolonge des idées des deux premiers. Maintenant que vous savez de quoi on parle, on peut discuter de la situation intelligemment, voici ce que nous faisons. C'est de l'intelligence active, en action !"* (90). L'album traite à plusieurs reprises de religion. Sur *Why Is That ?* KRS One donne sa version de la Bible : *"c'est un fait connu que la Bible a été écrite en Afrique.
Mais évidemment, je ne m'attends pas à ce que les spécialistes de l'Ancien Testament me soutiennent car je mets en évidence leurs mensonges, c'est pourquoi je demande Why is That ?"* (88). Il s'inspire des travaux d'un de ces professeurs, le Dr Yoseph Ben Jochanon (professeur noir de Cornell University), égyptologue & historien noir très influent. L'une des idées que développe cette chanson, à savoir que Noë, Abraham et Moïse seraient noirs, n'a en soi rien de neuf. Mais, comme par hasard, le seul personnage biblique identifié comme le seul noir est en général Caïn, fils aîné d'Adam & Eve, jaloux de son frère Abel que Dieu lui avait préféré. Caïn fut alors maudit, selon la Genèse, par Dieu et condamné à une vie d'errance. Vous conclurez par vous même...
Mais, rassurez-vous, la musique de KRS One reste entraînante - même quand il traite de ce genre de choses - et ne tombe absolument pas dans le mystico-funèbre-ratatouille. Autres exemples, *You Must Learn* (où KRS raconte les origines de l'eurocentrisme et qui apparait comme son programme d'éducation), *World Peace, Who Protect Us From You* ou *Ghetto Music.* Un autre moment musclé du disque est *Jack Of Spades* qui avait été enregistré pour le *blaxploitation film* de Keenan Ivory Wayan : I'm Gonna Git You Sucka (1989). Un film acide contre les stéréotypes des gadgets des gangs noirs. Le maxi ne s'étant vendu qu'à 90 000 exemplaires (ce qui est fort peu pour le marché Rap U.S. actuel), KRS One avait décidé de le réenregistrer et de le faire découvrir à plus de gens afin que le rapprochement soit fait avec le film.

- New York Times

Les lecteurs du *New York Times* (l'équivalent outre-Atlantique du Monde) sont surpris le 9 septembre 1989. KRS One y signe l'éditorial à propos du drame des minorités, basé sur l'échec scolaire. En voici de courts passages : *"ce qui manque à la jeunesse noire - l'estime de soi, les occasions créatives, la perspective - vient des faiblesses du système scolaire" (...) "Hors de la classe, ils sont à la merci des coupures de budget des programmes pour la jeunesse, dont on a pourtant bien besoin. Le camion de Read Is Fundamental (Lire Est Fondamental) ne vient plus dans les quartiers pauvres ; il a été remplacé par le camion du glacier, suivi de près par le panier à salade".* Et il conclut : *"sachez cela : si vous arrachez son identité à un gamin, il ne lui reste plus rien. Ce vide se remplit de son environnement. Si cet environnement est froid, négatif et violent ; il devient froid, négatif et violent"* (11). Suite à cet édito, KRS fait la tournée des universités U.S. en février 90 : Havard, Yale, Columbia et à l'University Of Florida, rien de moins ! C'est sans précédent qu'un Noir, ex-*homeless* de surcroît, aille raconter dans le *college lecture circuit* l'histoire noire et préciser son point de vue sur la politique d'éducation gouvernementale. Chuck D a annoncé qu'il en fera de même à l'hiver 90/91 et au printemps 91. Et l'essai semble concluant puisque KRS a révélé qu'il y avait rencontré des gens soutenant *"la pensée radicale et révolutionnaire"*, ce qui lui fait dire : *"on ne peut pas reconnaître son ennemi à sa couleur, il faut le dépister à ses actes et à ce qu'il a dans la tête"* (90).

- Human Education Against Lies (H.E.A.L)

Mais KRS One ne s'arrête pas là dans l'activisme extra-musical (bien que ce soit une erreur de dissocier sa musique de ses démarches, elles forment un tout). Il a participé au magazine vidéo (disponible en K7) : *Slammin' Rap* où il cause de racisme, de fraternité et d'histoire en compagnie de Chuck D et de Lakim Shabazz, le tout entrecoupé de vidéos exclusives d'Ice-T, Queen Latifah, 3rd Bass, etc. Il aurait également enregistré avec Michelle Shocked une série d'annonces du service public. Mais on ne le verra jamais au gouvernement, jure-t-il !
Et la croisade continue puisqu'il a lancé au début de l'année 90 : H.E.A.L. Avec Michael Stipe (R.E.M), KRS enregistre un maxi écologique intitulé *State Of The World* dont H.E.A.L touchera un pourcentage (cf. "Rap & Actions Humanitaires"). A propos de Michael Stipe, KRS dévoile qu'il connait beaucoup de groupes Rock : *"je pense que les plus grands fans de Rap sont ceux qui font du Rock, même s'ils peuvent paraître différents de tous les Guns & Roses du monde qui essayent de démolir le Rap ou les Noirs en général, mais ces derniers sont une minorité dans le Rock (...) Nous nous sommes associés, lui et moi, parce que depuis un an, on s'appelle régulièrement pour échanger des idées variées.*

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** **http://www.davduf.net** Toute reproduction commerciale interdite.

Et puis un jour, on s'est demandé quelle était la meilleure façon d'éduquer les gens sur les problèmes d'environnement, à la fois pour son public et pour le mien. Il vend deux millions d'albums et moi, 700 000 ; il pourrait peut-être toucher mon public underground qui n'a pas l'occasion de l'écouter et je pourrais toucher son public qui habituellement ne m'écoute pas. Nous l'avons fait" (91). En attendant l'album *Civilization Versus Technology* (Stipe/KRS), KRS a enregistré une vidéo/débat produite par C-00 (compagnie de films undergrounds qui appartient à Stipe et à son vieil ami Jim Mc Kay) sur différents thèmes (racisme, phobie du sida, etc.).

Début 90, KRS One s'est fait coffrer à Washington lors d'une manifestation en faveur des sans abri. Ce qui ne l'a pas empêché de participer à une foule de disques, soit au micro, soit aux manettes et souvent aux deux. Parmi ceux-ci, on trouve le titre de la délicieuse Queen Latifah (*Evil That Men Do*), l'excellente production du Lp *Silent Assassin* du légendaire duo de Reggae Sly & Robbie (méconnaissable : le son est léché, plein, juteux, loin du minimalisme auquel KRS One nous a habitué y compris dans *Party Together* - qu'il rappe - dérivé de *Happy Together* des Turtles !) ou celle du Lp de Just Ice (D*esolate One*). On l'a vu aux côtés des fantastiques Jungle Brothers. Le lien entre tous ces gens ? L'Afrocentrisme, la fraîcheur et la créativité de leur Rap et le fier*Black Is Beautiful*.

- Edutainment

Avec ce quatrième Lp (été 90), Kris accentue une fois de plus son minimalisme musical. *Blackman In Effect* ne ressemble à rien. KRS y est inventif et agressif. *Ya Know Rules* consiste à citer tous les membres du BDP Crew et à crier entre chaque nom : *"You Don't Stop"*, puis le Professeur raconte sa vie. Et ça reprend: *"One, two And You Don't Stop/ Three, Four And You Don't Stop/ Five, Six And You Don't Stop"*. Classique mais puissant. *Beef* (pro-végétarien). *House Nigga's* commence comme un cauchemar, un déluge de sonorités torturées, enchaîné à un texte vindicatif à l'encontre des rappers récupérés et sans message : "(En recevant un récompense officielle - un Grammy -, Young MC) *est devenu un House Nigga et il faut espérer qu'il le sait. C'était la première fois que le Rap était reconnu comme catégorie et ce type, il y est allé en costume et avec un grand sourire pour se le faire remettre. Il a manqué une occasion superbe de prendre position parce que si ç'avait été moi, j'y serais allé et j'aurais jeté cette merde par terre et l'aurais piétinée. Ensuite, j'aurais dit que tant que le Rap, le Reggae, la musique espagnole ou quoi que ce soit, tant qu'elles ne seront pas reconnues, je ne pourrais pas l'accepter. Et ensuite, je leur aurais dit que de toute façon, ce n'est pas de la musique américaine parce que ça vient d'Afrique"* (90). *Material Love* (le titre parle de lui-même et cartonne aux U.S.A. dès sa sortie en maxi) et *100 Guns* (un Raggamuffin' ponctué merveilleusement de claviers et de basse) achèvent la face A. C'est le Soul-ant *Ya Strugglin'* (cuivres à l'appui) qui ouvre la B. Puis, s'enchaînent *Breath Control II* (du Reggae comme je n'en ai jamais entendu), Edutainment (jeu de mot sur "EDUcation" et "enterTAINMENT", musicalement on jurerait que ça sort d'une B.O. d'un film des 50's dont l'action se déroulerait dans un cabaret cradingue...), *The Homeless* (poignant témoignage sur les sans-abri, derrière : il n'y a quasiment rien ! La pureté à l'état pur), *The Kenny Parker Show* (KRS l'appelle *"my brother Kenny"* mais, bon, ça ne garantit dire. Ambiance *live* : *"Yo ! Yo ! Yo ! Yo ! Yo !"*, scratches et soulèvements de la foule), *Original Lyrics* (irrévérencieux à souhait *: "George Bush ? You Don't Mind ! Dou-dou-dou-dou-dou"*) et enfin *The Racist* ("back to Soul Music time") qui clôt l'album. Six interventions orales de KRS One (extraites de ses speeches universitaires ?) s'intercalent entre les différents titres. L'approche révolutionnaire, pour employer ses termes, se fait de plus en plus sentir.

Cette fois-ci, c'est le verso de la pochette qui tape dans le mille. KRS One y remercie George Bush *"pour foutre en l'air la Nation et continuer la conspiration contre l'Africain"*. Vous y imaginez ça, en France, vous ? D'autres en prennent pour leur grade : comme les *"so-called black radios"*, les *"faux prophètes du Rap qui ne sont que des Gangsters Pop Stars qui se comportent exactement comme le Gouvernement veut que les Noirs agissent"* et enfin *Newsweek* qui, selon lui, promotionne les stéréotypes du Rap. Question : Kris, as-tu un garde du corps ? Le Rap n'a pas envie de te perdre. Hold on ! (un *live* est en préparation pour début 91).

JUST ICE

Malgré l'incroyable légende qui l'entoure, Just Ice a participé au 45t *Self-Destruction* du mouvement Stop The Violence : il aurait, selon les déclarations de KRS One dans *Music Paper* (avril 89), tué quelqu'un... Une autre source précise qu'il s'agirait d'un meurtre commis à Washington et que le 38 qu'il porte, ce n'est pas *uniquement* pour le show (il aurait récemment reçu une balle à la cuisse...). Just Ice et KRS One se connaissent depuis fort longtemps puisqu'ils se sont rencontrés vers 84 au refuge Franklin Armory Men's Shelter. Les deux se sont même produits ensemble au *Broadway International Club*. Et si KRS One a bien voulu tenir les manettes cinq ans plus tard, c'est pour, dit-il, canaliser la violence de Just-Ice, aujourd'hui devenu le chantre d'un message très pacifiste. Professor X a lui aussi œuvré pour cette "reconversion" : avant de monter X-Clan, Prof X manage Just-Ice et organise des concerts au Latin Quarter. Avec quatre Lp's à son actif : *Back To The Old School*, *Koll & Deadly*, *The Desolate One* (1989, produit par KRS One qui signe la musique d'où les influences Afro-Jamaïcaines) et *Masterpiece* (1990, produit par Grandmaster Flash, également compositeur et claviers), Just Ice poursuit sa carrière tranquillement et sans faute de goût.

JUICE CREW

Le Juice Crew, en bisbille avec BDP (cf. plus haut), est basé dans le Queens. Il a son label quasi attitré, Cold Chillin' (affilié à WEA), son producteur fétiche : Marley Marl (cf. l'index : citer tous les disques auxquels il a participé relèverait

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

de la gageure), ses stars : Roxanne Shante, Bizmarkie, Big Daddy Kane, MC Shan, Kool G. Rap & DJ Polo, MC Tragedy (plus célèbre sous le nom d'Intelligent Hoodlum, le Voyou Intelligent aux lunettes cerclées, avec un Lp du même nom en 90 chez A&M : description froide et lucide des ghettos sous fond de musique chatoyante), etc. Tous ensemble ont enregistré un Lp, *The King Pen* , produit par Marley Marl.

Big Daddy Kane (Antonio Hardy), membre de la Five Percenters Nation, malgré l'image qu'il donne de lui (exemple, la pochette de son deuxième Lp : trois filles, une voiture de luxe, du champagne, de l'or, une grosse maison. Seuls manquent les billets...), a une certaine vision de la communauté noire et la glorifie dès qu'il le peut :*"le vrai point de départ c'est la couleur de notre peau/Nous ne sommes ni blancs, ni jaunes, ni rouges ou roses/Mais la plus grande des couleurs, c'est le noir"* (extrait de *Word To The Motherland*). Enervé par un tract pro-blanc lors du dernier New Musical Seminar (le Midem U.S.), il aurait (au conditionnel) demandé à son public de ne pas se mélanger avec les Blancs. On le découvre en 1988 grâce à la bande-son du film de *Colors* (une BO qui mettait le Juice Crew en valeur : sur les dix artistes présents, quatre en font partie : MC Shan, Kool G. Rap, Roxanne Shante et Big Daddy Kane donc) dans laquelle il interprète *Raw*. Il semble que ce soit sa première apparition vinylique puisque son premier Lp, *Long Live The Kane*, sort peu après, toujours en 88. Son nom sera associé une fois encore avec le cinéma pour le film *Lone On Me (Rap summary)*. Dernièrement, il a soutenu Quincy Jones pour son album *Back On The Block. It's A Big Daddy Thing* (1989), son second album - peu connu en France (malgré l'impressionnante brochette de producteurs : Marley Marl, Prince Paul, Teddy Riley) - propose mille facettes du *rapping* (souvent rapide) de BDK : du slow (*To be Your Man*) au Funk 70's (*Big Daddy's Theme*) en passant par le Hip-House (T*he House That Cee Built*) ou le Blues samplé (*Young, Gifted & Black*) avec des emprunts faits à *I'll Play The Blues For You* d'Albert King (bluesman de St Louis des 60's). Big Daddy sait tout faire. Et il excelle dans *Children R The Future* (tempo lent, paroles positives) ou Smooth Operator.

En forme de clin d'oeil à la *Old School*, BDK, ses deux danseurs (Scrap & Scoob Lover) et son DJ Mister Cee ont signalé leur signe zodiacal. Un nouvel Lp très "rap de charme" (*crooner*), *Taste Of Chocolate*, a fait son apparition dans les *charts* américains en octobre 1990. Barry White, la rappeuse Gamilh Shabazz et Cool V (DJ de Bizmarkie) sont parmi les invités.

Bizmarkie est un peu le rigolo de la bande mais surtout l'une des *Human Beat Box* les plus incroyables tellement sa bouche peut imiter de sons différents (notamment avec Big Daddy Kane sur scène). *Inhuman Orchestra* est son surnom. C'est aussi en vidéo une des figures les plus folles, déconnantes et marquantes du Mouvement.

MC Shan, look LL Cool J (kangol, chaînes en or et jeunesse) a connu le jack-pot avec sa reprise de *Born To Be Wild* de Steppenwolf (samplé pour l'occasion) sur son album du même nom (1988). *Back to Basics*, extrait du même 33t, est un bel hommage à la *Old School* que le Juice Crew affectionne décidément beaucoup (Marley Marl n'y sans doute pas pour rien).

Roxanne Shante, découverte vers 85/86 par Lawrence Goodman (cf. Steady B), continue aujourd'hui sa carrière avec bonheur, se battant pour la paternité du nom Roxanne avec... Real Roxanne (!). Sa voix quasi juvénile, mi-délicate, mi-violente (et totalement excitante) en a fait succomber plus d'un.

Kool G. Rap & DJ Polo n'ont pas, jusqu'ici, obtenu les lauriers qu'ils méritent, du moins en France. Leurs paroles n'ont rien d'innocent et leur musique est superbement construite, pleine de recherche et d'urgence. Partis comme un groupe Hardcore Rap (singles *It's A Demo* en 87, *Butcher Shop* en 88 et certains titres du premier Lp *Road To Riches*), Kool G. Rap & DJ Polo se sont quelque peu assagis (ce doit être ça le *progrès* sonore : moins on a d'expérience, plus on a tendance à être brutal. Plus on a d'expérience et de moyens, plus on s'affine) avec leur nouvel Lp, *Wanted Dead Or Alive* , bien que *Kool Is Back* soit le Rap le plus rapide de l'été 90 ou que *Bad To The Bone* soit d'une belle ardeur. *Streets Of New York* (on s'y croirait), *Erase Racism* (en compagnie de Bizmarkie - qui produit un titre - et de Big Daddy Kane, Kool G. Rap disserte, avec émotion et conviction, sur le racisme), *Jive Talk* (une leçon d'argot) ou *The Polo Club* (DJ Polo *in full effect*) méritent vraiment le détour.

On pourrait renforcer ce rapide tour d'horizon par les Ultramagnetic MC's, qui sans être partie intégrante du Juice Crew n'en demeurent pas moins très proches. Leur *Travelling At The Speed Of Thought* (single de 87 décalqué sur le fameux *Louie Louie* de Richard Berry) et leur album *Critical Beatdown* (Next Plateau Rds, lancé par Eddie O'Loughlin comme une maison de production en 79 et qui se transforme en label en 85) sont rapides, sans message mais irrésistibles (titres forts : *Ease Back, Kool Keith Housing Things, Ego Trippin', Ain't It Good To You, Critical beatdown*).

KOOL MOE DEE

Mohandas Dewese, alias Kool Moe Dee fut un des trois fondateurs des Treacherous 3 avec Spoonie Gee au tout début des 80's. Il lui faudra deux-trois années avant de se remettre de la séparation du groupe. Mais à force de persévérance, il signe avec Rooftop/Jive et enregistre son premier Lp en 87 : *Kool Moe Dee* (sur celui-ci : *Go See The Doctor* met en garde sur les MST ; Little Jon explique qu'un *looser* n'est pas un héros ; ou *Monster Crack* au titre évocateur...). Tout de suite, *Kool Moe Dee* s'impose comme un des meilleurs rappers de la scène. Depuis, il prend un malin plaisir à enregistrer disque sur disque avec une régularité et des qualités déconcertantes. Très aidé par sa belle vidéo *No respect* (une adaptation du *Respect* d'Aretha Franklin, sur la vie des arnaqueurs de tout sorte qui n'obtiennent pas de vrai respect), son second Lp *How Ya Like Me Now* est l'un des plus gros succès de sa maison de

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

disques pour 1988. Mêlant *ego-tripping* et conscience, Kool Moe Dee est certainement le Rapper le plus Swing de N.Y. Ses disques sont truffés de références à la Soul Music et Quincy Jones ne s'y est pas trompé quand il l'a invité à rapper sur son Lp *Back On The Block*.
Sur scène, il n'hésite pas à interpeller son public comme le rapporte Dave Gates :*""combien de jolies femmes sont dans la salle ce soir ?" demande-t'il.* Grosse ovation. *"Combien parmi vous, les jolies femmes, ont un travail ?"* Ovation encore plus grande. *"Combien parmi vous, les jolies femmes qui ont un travail, fréquentent les dealers de drogue ?"* Ovation réduite. *"Espèce de salopes stupides""* (93).

C'est en 89 que son troisième Lp est paru, *Knowledge Is King* ("La Connaissance est reine", c'est aussi le nom d'une des chansons du Lp à la fois anti-drogue et pro-éducation). Le plus riche des trois autant dans la musique (claviers, pédale wah-wah, cuivres et même sonorités hispanisantes sur The Don), que dans les textes : *The Avenue* (ghetto crime), *All Night Long* (sur ses prouesses sexuelles), *They Want Money* (il n'étale pas son fric devant/pour les filles), *Pump Your Fist* (*"Vois-tu la tension dans l'air ?/Le racisme/La violence partout"*) ou *I Go To Work* et *Hitting Hard* (*ego-trippin'* où il se prend pour un boxeur). Incontestablement, un des meilleurs. Et depuis longtemps (quatrième opus pour 1991).

ERIC B & RAKIM

Eric Barrier, DJ de son état (Eric B, "B" signifie aussi "Bad"), est né à Elmshurst, dans le Queens. Adolescent, il apprend la trompette et la guitare. En 1985, il est DJ pour WBLS (New York) où officie Marley Marl qui lui refile quelques trucs et ré-arrangera quelques-uns des premiers titres d'Eric B & Rakim : *Mr Magic's Rap Attack, Eric B Is The President* et *My Melody*.
Rakim, le MC, est venu au monde à Brooklyn sous le nom de William Griffin. Il passe son enfance à Wyandach, Long Island. Encouragé par son oncle, Ruth Brown (obscur Rocker dans les 50's), le futur Rakim se met à chanter.

- Paid In Full

Fin 85, c'est la rencontre entre les deux hommes dans Brooklyn et ils enregistrent au printemps 86 le révolutionnaire : *Eric B Is The President/My Melody*. Le succès est tel qu'Eric B & Rakim se voient offrir quelques juteux contrats de management (ils choisissent, pas fous, Rush), de production (MCA est l'heureux élu), de tournées (Def Jam Tour 87), etc.
Le son du disque est totalement neuf : la boîte à rythmes ne sonne pas comme de coutume, les scratches étonnent par leur rudesse, la voix de Rakim, j'm'enfoutiste, impressionne par son détachement. L'utilisation à outrance de vieux disques Soul/Funk les conduira souvent devant les tribunaux (les avocats de James Brown sont des adeptes de ce genre de broutilles). Mais c'est surtout le maxi *Paid In Full* (87) qui leur offre grandes ouvertes les portes du succès et des coffres-forts. *Paid In Full* va inspirer plus de trente mixes différents, dont le plus célèbre est celui de Coldcut (deux DJ's anglais, Matt Black, ex-programmeur informatique et biochimiste et Jonathan More, ex-prof d'art). Hormis Eric B & Rakim, ils ont travaillé (ou remixé) Yazz, James Brown, Lisa Stanfield, Queen Latifah, etc. En 88, ils reçoivent le prix du "meilleur mix" pour *Paid In Full* qui illustre le film *Colors* (encore un !).
Entre temps, Eric B & Rakim sortent leur premier Lp : *Paid In Full* (1987). La pochette est des plus explicites : Eric B & Rakim, bagues en or presque à chaque doigt, des billets à la main. En fond, des billets encore et encore. Au dos, en observant bien, on voit un chèque signé Ronald Reagan ! L'illustration parfaite de *Paid In Full* en somme. L'album reprend le single de 86 *Eric B is The President/My Melody* plus le méga-hit *Paid In Full*. Bref, trois classiques sur un même Lp. Ce qui étonne, c'est que trois ans après sa sortie, l'album garde toute sa tonicité (alors qu'un disque de Rap chasse l'autre, et que les coups de vieux peuvent survenir en deux mois). Un autre grand titre, *Chinese Arithmetic* : juste un beat lourd, du sample (un peu) et du scratch (beaucoup). Quatre folles minutes de cutting asiatique.

- Follow The Leader

En s'attaquant à leur second Lp, arriveront-ils à faire mieux ou même aussi bien ? La réponse est affirmative ! Et ça s'intitule *Follow The Leader* (1988). Toujours l'image dorée et friquée (ils sont assis sur le capot d'une Rolls, geste ô combien désinvolte !). On remarque une photo de Scott La Rock. Ils produisent eux-mêmes l'album. Stevie Griffin (il a sans doute un lien de parenté avec Rakim) est le musicien attitré. Là aussi, un classique : *Follow The Leader*. Ambiance tendue, avancée dans la nuit. Suivre le leader. *Lyrics On Fury* (le bien nommé), *Eric B Never Scared* (énorme travail sur le son et les samplings). *Just A Beat, Put Your Hands Together, To The Listeners, Beats For The Listeners* sont un peu à leur image : pas de message, mais de la musique. Un maximum. Eric B & Rakim ont leur place au Panthéon des Grands Créateurs du Rap. Et ils ont de l'humour : *Musical Massacre*.

Le duo se donne ensuite un peu de temps. Leur troisième Lp - peu de rappers parviennent à ce stade - tarde à sortir. C'est en 1990 que *Let The Rhythmes Hit' Em* fait son apparition. Les chaînes en or de la pochette leur donnent toujours cette image de "l'argent-à-tout-prix", symbole carrément démodé. Ce qui explique - sans doute - leur petite perte de popularité auprès des B-Boys purs et durs (ils restent quand même de gros vendeurs). Mais il faut avouer que le titre *Let The Rhythmes Hit' Em* n'arrive pas à la hauteur de *Eric B Is The President*, *Paid In Full* ou *Follow The Leader*. Quant au reste du Lp, tout y est superbement enregistré, mis en valeur. Mais l'éclat des précédents disques fait quelque peu défaut ici. Mis à part *In The Ghetto* (*"nobody's perfect"*, répond une voix en écho), *Mahogany* (jolie chanson), *Keep 'Em Eager To Listen, Untouchables* (et ses samples Jazzy).
Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** **http://www.davduf.net** Toute reproduction commerciale interdite.

Eric B & Rakim n'en demeurent pas moins de Très Grands Messieurs hautement recommandables : leurs deux premiers disques ont *obligé* les autres rappers à se concentrer sur le son. Avec eux, il ne s'agissait plus de piocher à droite et à gauche des bribes de chansons : il fallait les replacer, les remanier, en faire quelque chose d'aussi original que cohérent.

EPMD

Rien que leur blaze vaut le détour : Eric & Parrish Make Dollars ! Voilà qui est clair ! Eric Sermon (E Double E) et Parrish Smith (Pee MD) font la connaissance de Sleeping Bag Rds en 87 avec une maquette financée par la bourse universitaire de Parrish (quel mauvais exemple pour notre belle jeunesse !). La noirceur de leur musique, leur côté assez soft (voix posées, samples fins et terriblement mélodieux) séduisent les directeurs artistiques de Fresh Rds (sous-label de Sleeping Bag monté au début des 80's comme un label de Dance avec très vite une solide réputation). Mais il leur faut attendre 1989 pour sortir leur premier Lp : *Strictly Business*. Sur la chanson qui donne son nom à l'album, on entend la guitare d'Eric Clapton (*I Shot The Sheriff*) et la voix de Prince Buster (*I'm The Magnificient*). Titres forts : *You Gots To Chill* (un baryton formidable en boucle), *Get Off The Bandwagon* ("Tire-toi du train en marche"), *DJ K La Boss* (jolie démonstration de *DJing*), *Strictly Business* (pour la voix et la "clarté" dans les paroles). Les ventes sont énormes aux U.S.A., le disque est n°1 au *Black Billboard* durant quelques semaines.

EPMD s'empressent d'enchaîner avec leur second Lp : *Unfinished Business* (1990). La pochette semble anachronique : Kangol, bijouterie dorée, voitures luxueuses. Cette fois, quelques producteurs sont venus leur prêter main forte, pourtant la richesse créative du premier Lp semble atténuée malgré Jane II (qui fait suite à Jane sur *Strictly Business*), *Please Listen To My Demo* ("SVP, écoutez ma démo" : les déboires d'un groupe qui démarre.

Autobiographique ?), *Knick Knack Patty Wack* (sans doute LE titre de l'album pourtant assez dépouillé : piano, voix, boîte à rythme simplissime), *You Had Too Much To Drink* (guitariste : Charlie Marotta).
Malheureusement, les mauvaises nouvelles vont bon train. On entend dire qu'EPMD ne "communiquent" plus avec leur label (pour rester poli) et que la séparation est imminente. En fait, il n'en est rien : K-Solo, un membre de leur posse, s'est jeté à corps perdu dans une K-arrière Solo (*Tell The World My Name* sur Luke Rds) et EPMD, sous Rush Management, viennent de sceller un accord de production avec Def Jam avec à la clé le 45t *Gold Digger* sorti fin octobre 90 aux U.S.A. (l'album à venir s'intitulerait *Business As Usual* !). Il y a fort à parier que leur sens de la mélodie fera encore des ravages...

KID & PLAY

Avec eux, on entre de plain-pied dans le Rap Teenager, dénué de message, dont l'unique but est de faire danser (ce qui est déjà énorme) et... de cartonner au niveau des ventes. Tous deux sont issus de la middle-class ; Kid est né d'une mère blanche (professeur) et d'un père noir (qui travaillait dans un centre de sans-abri) mais ses parents vivaient séparés... Lui-même a aidé son père dans son œuvre pour les défavorisés et a étudié la littérature anglaise (diplôme universitaire). Play (diminutif de Playboy !) est né dans une famille du Queens, fils d'une secrétaire religieuse et d'un père assistant ministériel. Il est diplômé en art et mode. Néanmoins, fait étrange, Play a déclaré que son père avait connu la taule, que lui même avait touché à la drogue et commis quelques cambriolages.

- Rap Bubble-Gum

Quand ils se croisent pour la première fois, ils décident de rapper ensemble sous le nom de Fresh Force et sortent *If I Ruled The World*, réponse à un titre de Kurtis Blow, puis *Rock Me Amadeus*, une autre réponse à Falco. C'est en rencontrant Hurby Azor, leur futur producteur, qu'ils se baptisent Kid & Play. Azor est considéré, à juste titre, comme le troisième membre du groupe. Il en est le concepteur principal. Leur premier Lp *Two Hype* (1988, Select Rds), dépasse le million de ventes aux U.S.A. *Two Hype* est, sans conteste, entraînant. Du véritable Rap-Bubble Gum. Ça a tout de suite du goût, chlorophylle ou fraise. Et plus vous mâchez (plus vous écoutez), moins ça en a. Mais vous continuez à mâcher. Comme pour retrouver le goût. A noter un duo avec Real Roxanne sur *Undercover*.

Le second Lp, *Funhouse*, met deux ans à voir le jour. Finies la Volvo et la Mercedes sur le recto de la pochette précédente : ici, Kid & Play sont en tenue de soirée. Le look étudiant propret qui rassure les parents. Au dos, T-shirts "Malcolm X Fan Club" et jeans déchirés. On a beau me dire qu'ils auraient pu mettre un T-shirt de Mickey et que cela leur aurait fait le même effet, pour moi il y a une sacrée différence. Le single *Funhouse* décroche la première place du *Billboard* (mai 90). Pour eux, le second Lp est plus dur. Comparé à *Two Hype*, c'est vrai, mais il y a encore un pas de géant à franchir pour sonner Hardcore. Ils ont beau se défendre d'être les gentils de l'histoire, Kid & Play sont totalement inoffensifs (il y a quelques bons passages : *Funhouse* dans la lignée de *Two Hype ; Back To Basics* très Kool Moe Dee-ien, etc.). Après un film (*House Party*, cinq millions de spectateurs) et un dessin animé trés moral les mettant en valeur (réalisé par Marvel pour NBC) et deux lignes téléphoniques, Play a diversifié ses activités avec Playtime (une société d'arts graphiques qui s'occupe de la conception des pochettes de Kid & Play et d'autres rappers) et avec IV Plai (une boutique de fringues ouverte dans le Queens) :*"je crois que j'aimerais mieux gagner un oscar pour les meilleurs costumes que pour la meilleure musique de film. Alors, je me suis promis qu'un jour, lorsque j'aurais de l'argent, je serais le propriétaire de ma propre destinée. Quant à devenir acteurs, cela ne nous dérange pas. Mais être des clowns, certainement pas"* (94).

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

SALT 'N' PEPA

Elles font partie du même Posse que Kid & Play (elles prêtent d'ailleurs leurs voix sur *Funhouse*). Contrairement à ce que l'on pourrait croire, elles sont trois si l'on compte DJ Spinderella. Découvertes par Lawrence Goodman, elles participent de belle et violente manière au *soundtrack* de *Colors* (décidément !) avant d'enfiler tube sur tube. Leur Lp, *A Salt With A Deadly Pepa*, est disque de platine aux U.S.A. et Salt 'n' Pepa ont inspiré quelques parodies : leur *Push It* fut transformé par L'Trimm en *Grab It* et Sugar, Spice & Everything Nice (trio de toutes jeunes filles - moins de 10 ans sans doute - repéré sur la compilation *We're All In The Same Gang* avec *We Came To Dance*) constituent le réponse californienne à Salt & Pepa.

CHUBB ROCK & HOWIE TEE

Apparu tout récemment à la face du monde, le duo a débarqué dans le monde du Hip Hop il y a quelques années déjà. Hitman Howie Tee (né en Angleterre, élevé en Jamaïque puis à Brooklyn) n'est autre qu'un des fondateurs de Full Force et a bossé avec Real Roxanne, Lisa Lisa, UTFO et tout dernièrement avec le précoce Special Ed (17 ans et déjà un Lp : *Youngest In Charge* sur Profile en 1990. 500000 ventes aux U.S.A.). Il a énormément encouragé son Jamaïcain de cousin, Richard Simpson (Chubb Rock). Délaissant ses études (il quitte l'université à l'âge de 16 ans), Chubb Rock (deux mètres, 120 kilos) se fait un nom en produisant *I Want You Back* d'Ultimate III (Sutra Rds, 87) avant de se décider à choper un micro. Il ouvre pour Big Daddy Kane et Kool Moe Dee et enregistre avec Domino *Rock & Roll Dude* (Select Rds, 87) déjà produit par Howie Tee. *And The Winner Is...* est son premier Lp. La pochette est un régal : elle les montre en smoking en train de recevoir un prix symbolisé par un vieux phonographe (*And The Winner Is*). Au dos, on les voit dans une pièce - que l'on devine humide (genre cave ou prison) - en train de fabriquer des phonographes ! En passant, Chubb tonne, par note de pochette interposée, *"au crack et à tous les vendeurs de crack, du fin fond de mon coeur : Fuck You !"*.

Quant à la musique elle-même, elle transpire d'influences Soul (des cuivres un peu partout), alterne les titres fougueux et les tempos lents : *And The Winner Is* raconte les *Grammys*. Il est sûr qu'il va gagner car il est au top. Chubb nous dit que tout le monde est là (Run DMC, LL Cool J, Kool Moe Dee, Eric B, etc.) : *"et le gagnant est.../Withney Houston/C'est quoi, cette merde ?"* ou *Mr Nobody Is Somebody Now* : peut-être le meilleur titre du Lp. Orgue, guitare samplée. L'histoire de Chubb Rock : *"Monsieur Personne est quelqu'un maintenant"*. Public Enemy l'ont bien compris, ils le créditent sur la pochette intérieure de *Fear Of A Black Planet*.

ROB BASE & DJ EZ ROCK

Outre le fait que Rob Base & DJ EZ Rock soient la meilleure vente Profile (c-à-d qu'ils ont dépassé Run DMC !), ces deux new-yorkais ont fait danser la planète entière en 88 et en 89 avec trois gigantesques tubes : *Get On The Dance Floor, Joy & Pain* et *It Takes Two* (les cris de la fille proviennent de la protégée de James Brown : Lyn Collins et de sa version de *Think* qu'elle a carrément réenregistré suite au succès de *It Takes Two* !). *It Takes Two* connaîtra même un remix signé par l'anglais Derek B. Aujourd'hui, Rob Base et DJ EZ Rock poursuivent une carrière séparée. Robe Base fut le plus rapide, il a sorti en 90 un album modestement intitulé *The Incredible Base*.

POSITIVELY BLACK

Issus du même label que Kid & Play, Positively Black n'ont rien à voir avec ces derniers. Leur nom n'a rien d'usurpé. Ils sont noirs, fiers de l'être, et rêvent d'un monde uni et pacifié : *"la paix s'obtient par la pensée, la division se fait par la couleur, et l'amour est éternel mais la mort est la fin... Alors, reveillez-vous !"* (96). *"Cassez ces clivages et regardez la réalité comme seule et unique. Quelle est la différence entre Rap et Hip Hop ? Quelle différence y a-t'il entre la Côte Est et la Côte Ouest ? Et le plus important, quelle différence entre Noir et Blanc ?"* (97).
A première vue, les membres de Positively Black viennent du New Jersey et leur premier Lp sobrement intitulé *Positively Black* (1989) est passé totalement inaperçu malgré ses indéniables qualités : mélodieux, sensible, samples variés, des musiciens et pas moins de quatre DJ's. Les thèmes sont multiples (le Viêt-nam, la violence urbaine, la guerre) mais tournent tous autour de cette idée maîtresse : le désir/besoin de se sortir de toute cette merde ambiante, par la fraternité, le pacifisme et l'amour. *Escape From Reality, Wilderness Of Sin, Nightmare On America Street* (pétrifiant de vraisemblance), *Think Like Ya Enemy* sont de véritables classiques, dans la lignée positive de Stetsasonic.

TWIN HYPE, KING SUN & POOR RIGHTEOUS TEACHERS

Ces trois groupes, musicalement différents, ont en commun leur label (Profile) et s'entraident mutuellement.
Très appréciés par la presse spécialisée U.S., Twin Hype (deux frères jumeaux de 19 ans nés en Caroline du Sud et exilés dans le New Jersey : Glennis & Lennis Brown, respectivement Sly et Slick sur scène) et leur DJ King Shameek (Jose Matos, 20 ans, a travaillé avec Sweet Sensation, Seville, Tony Terry et T-Rock, qui tient son nom du même gang du Bronx que Scott La Rock) n'ont qu'un seul Lp à leur actif mais pas n'importe lequel !
Produit par Hollywood Impact (également responsable du son de Style O), ce *Twin Hype* (1989) possède un son ENORME, mélangeant, avec réussite, les genres ; *Tales Of The Twins* : horror-rap avec un bassiste, Phillip Gaines ; *For Those Who Like To Groove* : un vrai batteur sur ce titre à la gloire du House/Rap ! ; *Suckers Never Change* (appel à la

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

paix) ou cette *ego-song* fantastique qu'est *Twin Hype* : rien que l'intro, *"Bum ! Rush The Sound !"*.... Twin Hype sont deux des meilleurs nouveaux MC's new-yorkais (deux des voix les plus modulables de la scène en tout cas). Un jour, ils auront leur heure. Et elle risquera de dépasser les soixante minutes.

Après un excellent *debut-Lp* en 1989 (*King Sun XL*), King Sun - membre de la *5% Nation* - s'est imposé avec son second album : Righteous But Ruthless produit par King Shameek (cf. plus haut) et Tony D (Tony Depula) dans les studios de l'équipe d'Hollywood Impact. Voix grave (suave parfois), piano acoustique (sur l'émouvant *Be Black*), samples et rythmes classiques mais retenables dès la première écoute, King Sun rappelle Tone Löc (le machisme en moins, l'islamisme en plus). Sur la chanson *The Gods Are Taking Heads*, il a invité ses amis les Poor Righteous Teachers. Ceux-ci, par leurs surnoms (Wise Intelligent, Culture Freedom & Father Shaheed) annoncent la couleur. Les Poor Righteous Teachers, élevés comme tant d'autres au son du show radio de Kool DJ Red Alert, ont choisi clairement de passer un message - ou plutôt plusieurs - dans leur Rap teinté de Funk (*Rock Dis Funky Joint*). Leur album, *Holy Intellect* (1990) produit par Tony D, propose de merveilleuses perles : *Time To Say Peace, So Many Teachers, Poor Righteous Teachers, Strictly Ghetto, Holy Intellect* (la vidéo du même nom montre quelques membres de la *5% Nation*) .

HEAVY D & THE BOYZ

Heavy D vient de Mont Vernon, dans l'Etat de New York. Dès 86, son premier disque fait irruption avec une reprise de Jean Knight (*Mr Big Stuff*) suivi par son Lp *Livin' Large* avec G. Whiz, Trouble T-Roy (qui vient tout juste de mourir, suite à une chute survenue en concert) et DJ Eddie F. Son style : *"je suis né dans les Caraïbes et j'ai passé mon enfance à n'écouter que du Dub pur. Quand je n'écoute pas de Rap, j'écoute du Reggae.*

La musique m'émeut, me rappelle mon enfance. C'est une chose naturelle pour moi de combiner les deux styles" (98). Un amour pour la musique jamaïcaine qui le rapproche de KRS One qui va d'ailleurs le convier pour le maxi *Self Destruct* du Stop The Violence Movement. Heavy D persévérera dans les actions humanitaires en jouant au bénéfice de fondations pour la recherche contre le sida. Peu après avoir joué tout dernièrement dans un spot publicitaire pour Sprite, Heavy D a annoncé un nouveau 30cm produit par Eddie F (des Untouchables), Teddy Riley, Marley Marl et Dr Dre. Rien de moins !

NEW YORK RAPPERS, EN VRAC

L'objet de ce livre n'étant pas d'être une encyclopédie exhaustive de tous les groupes Rap, je ne m'aventurerai pas à citer tous les groupes new-yorkais (et des alentours) actuels ni même du passé (la vague deviendrait un raz-de-marée). Notez tout de même quelques noms : JVC Force (pour leur *Strong Island* qui fait le tour des compilations, et par là même, du monde) ; Little "Louie Louie" Vega (aussi producteur) et SA Fire (tous deux issus de la *Latin N.Y Scene* dans laquelle on compte Latin Empire avec *Puerto Rican & Proud*) ; MC Lyte : une *sex-addict*. On l'a vue aux côtés de Sinead O'Connor sur le maxi *I Want Your Hand (On me)* et sur le 45t du Stop The Violence Movement ; Seville (du nom d'un modèle de Cadillac. On l'a découvert en 89 avec l'inouï *Keep Ya Movin'*. Sur Cutting Rds, on trouve un autre Seville deux ans auparavant avec un single *Take A Walk* produit par Jazzy Jay. J'ignore s'il s'agit du même groupe...), Too Nice de Stonybook, N.Y ; Whistle formé par Kool Doobie (UTFO), Jazzy Jazz (Two Tuff) et Silver Pinner : tendance R&B ou encore Redhead Kingpin & the F.B.I et leur excellent Lp *A Shade Of Red* au son imposant avec des chansons comme *Do The Right Thing, Pump It Hottie* (voix suave, paroles explicites), *We Rock The Mic Right, The Rehead One* (torturé, à la limite de l'Industriel et du Rap), *Kilimanjaro Style* (raggamuffin').

PHILADELPHIE, FLORIDE & TEXAS

Etonnamment, le Rap américain est vu d'Europe comme spécifiquement new-yorkais (il le fut de 79 à 85) et californien (depuis l'émergence de la scène *Gangsta Hip Hop* à partir de 85). Pourtant chaque Etat, chaque ville (ou presque) a généré ses propres groupes. Sans que ce soit encore le raz-de-marée (pour réussir, DJ's et MC's préfèrent encore s'expatrier à Los Angeles ou à la Grosse Pomme plutôt que de faire leur trou chez eux), la tendance actuelle va dans un sens plus éclaté comme à Philadelphie ou en Floride.

SCHOOLY D

Suite au divorce de ses parents, Jesse Weaver Jr s'embrigade dans un gang de Philadelphie à l'âge de 12 ans. Une expérience qui le marquera à vie. La preuve, son premier 12" (1985), pose la question : *PSK -What Does It Means* ("PSK - Qu'est-ce que ça signifie ?"). La réponse est ParkSide Killers, le gang en question. Farouchement indépendant, il fonde Schooly D Rds dont il contrôle tout, de la production aux pochettes. Lui et son DJ Code Money enchaînent très vite avec un Lp *Schooly D* (1986) qui regroupe le maxi *PSK - What Does It Means/Gucci Time* et des titres comme *Parkside 5-2* ou *I Don't Like R&R* où il met en garde les "types aux cheveux longs". En 1987, Schooly-D Rds publie le second Lp (*Saturday Night*) de ce rapper qui se veut réaliste et qui aimerait être comparé à un Martin Scorcese (le réalisateur, entre autres, de Taxi Driver et des Affranchis) encore moins romantique !

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Accumulant les inconvénients liés à l'indépendance (distribution, promo), Schooly D signe avec Jive qui s'empresse de ressortir *Saturday Night* avec trois bonus (on peut y entendre *We Get Ill* - en référence aux Beastie Boys qui avouent avoir été très influencés par Schooly-D sur scène ; *Do It, Do It* avec des chœurs d'enfants : "qui a peur du grand méchant loup ?"). La même année, il produit *Opsta Now* de Royal Ron et un maxi de Pimp Pretty. En 88, une nouvelle attaque envers le Rock & Roll (*No More R&R* avec un riff piqué à Prince) apparait sur son troisième Lp : *Smoke Some Kill* sur lequel figure l'histoire de "Monsieur Grosse Bite" ! Abandonnant peu à peu ses thèmes privilégiés (sexe, violence urbaine, Rock), son dernier Lp *Am I Black Enough For You ?* ("Suis-je assez noir pour vous") est sorti en 89 avec une approche un peu plus "responsable". Dur (en affaire, en musique), Schooly D continue son bonhomme de chemin.

STEADY B

Steady B s'illustre encore plus tôt sur la scène de Philly. Warren Mc Glone démarre en effet en 1983 en tirant son nom du "Rock Steady". Ce *straight-up B-Boy* a de la chance. Son oncle n'est autre que Lawrence Goodman (proprio de Pop Art, responsable du lancement de Salt 'N' Pepa et de Roxanne Shante) qui produit son premier disque en 85 : *Take Your Radio* (réponse au *I Can't Live Without My Radio* de LL Cool J). Quant à son manager, il s'appelle Chris Schwartz, autrement dit l'associé de Joe "The Butcher" Nicolo dans Ruff House Rds.
Suite à Take Your radio, Steady B enregistre *Fly Shante, Do The Fila, Just Call Us Def*. Il attire l'attention de Jive qui le signe. Son *debut-Lp* sort en 1986 avec un titre claquant : *Bring The Beat Back*, suivi par un autre *Let The Hustlers Pay* avec trois titres fignolés par KRS One (la chanson qui donne son nom à l'album emprunte la voix de Jalal des Last Poets extraite d'*Hustlers Convention*). Un troisième Lp est prévu pour très bientôt mais Steady B a le désavantage d'être un *old timer* qui n'a pas encore connu le véritable succès.

JAZZY JEFF & FRESH PRINCE

Jazzy Jeff & Fresh Prince sont confrontés, eux, au problème inverse. Un trop grand succès qui les a éloignés des purs et durs tout en décrochant la fortune, la gloire et tout le reste (LL Cool J aussi, me direz-vous, mais lui a toujours su trouver l'équilibre entre ses slows et son côté *I'm Bad*).
Jeff Townes (Jazzy Jeff), né en 65, a démarré comme DJ à l'âge de 10 ans pour se faire plus tard un nom aux côtés de Lady B. Fresh Prince et écrit ses premières rimes à 14 ans après l'écoute de *Rapper's Delight* en 79. Il sort un Lp solo en 85 sur Jive : *On Fire* avec un titre antidrogue comme *King Heroin - Don't mess With Heroin* et l'affectueux *My Mother (Yes, I Love Her)*. Leur rencontre a lieu dans une *party* au début de 86 : Fresh Prince et Jazzy Jeff avaient alors le même producteur. Ils enregistrent très vite *Girls, Just One Of These Days, The Magnificient Jazzy Jeff* et *A Touch Of Jazz* que l'on retrouve sur leur premier Lp : *Rock The House*.
A l'été 86, ils signent avec Rush management et rejoignent le Def Jam Tour avec LL Cool J, Public Enemy, Eric B. En 87, ils enchaînent tournée sur tournée (jusqu'à l'Europe) et "oublient" d'enregistrer. DJ Jazzy Jeff collectionne les prix : il est élu meilleur DJ au New Musical Seminar en 86 et au Urban Teen Music Awards en 87. Grande est la joie de leurs fans à la parution de leur second Lp en 88 : H*e's The DJ, I'm The Rapper* ; c'est un double. Comme les ventes. On y trouve *Pump Up The Bass, Parents Just Don't understand, Here We Go Again, Nightmare On My Street* et des titres semi-*live* : *DJ On The Wheels, Rhythm Trax-House Party Style* et J*azzy's In The House*.
Totalement inoffensif, leur clip franchement génial *I Think I Can Beat Mike Tyson* ("Je pense que je peux battre Mike Tyson, avec Mike Tyson à l'écran !) est programmé en *prime-time* (maximum d'audience) sur la télé U.S. Une carrière, un sens de l'humour ("Les parents ne comprennent pas" ou "Les filles ne sont rien que des problèmes") et une imagerie, à rapprocher de celles de Kid & Play avec qui ils sont amis. Fresh Prince a déménagé au printemps 90 de Philadelphie à Hollywood pour filmer la série *The Fresh Prince Of Bel Air* (NBC) : l'histoire (autobiographique ?) d'un Noir qui part de Philadelphie vers Hollywood et qui a du mal à ajuster son tempérament à celui des snobs. No comment. Nouvel Lp pour le début de 91.

TUFF CREW

Voici un groupe dont la réputation, après deux albums, sort tout juste de la Pensylvannie. L.A Kid, Ice Dog, Tone Love, Monty G et DJ Too Tuff (un Blanc) sont pourtant des gens diablement doués. Leurs disques doivent être enregistrés à la vitesse de l'éclair ou sans réels moyens (les deux vont souvent de pair). Ce qui leur donne ce son crû, quasi-garage, écorché, où violence et agressivité priment sur le reste. Jusqu'aux pochettes. Voir celle - menaçante - du second Lp : noir, jaune, blanc. trois types adossés contre un mur, un autre qui leur fait face exhibant un sweat-shirt au motif tête de mort.
C'est Warlock Rds qui leur offre la possibilité d'enregistrer en 88 leur premier album : *Danger Zone. My Part Of Town* est si puissant (étrange *rapping*, lyrics angoissants, scratches déchaînés, minuscule guitare méchamment pincée) qu'on s'étonne que le single qui sera pressé pour promouvoir l'album n'ait pas pas eu plus de retentissement. Le reste du 33t est du même acabit, voyez les titres : *It's Mad, Open Field Attack, Detonator* ou le fier *North Side*.
L'année suivante, toujours sur Warlock, Tuff Crew va encore plus loin. *Back To Wreck Shop* fait mal. Très mal. Ces types s'amusent à nous faire peur. Et si vous êtes dupe, ça fonctionne. Terriblement. De *Goin' To The Distance* en intro (qu'on jurerait tiré d'une B.O. de film) au petit sax de *Gimme Some* en passant par *Danger Zone Assault* (du Public Enemy moins sophistiqué) ou *She Rides The Pony* (superbes voix doublées, triplées, quadruplées) ou encore *Soul Food* (un des plus bels instrumentaux du Rap. Percus, flûte, bruits de clochettes. Ambiance glauque. Pas avant la tempête, mais après), tout est bon. Suprême. Olympien. Et cela parce que Tuff Crew a une approche toute personnelle du Hip Hop. Malsaine. Vivifiante, donc.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

PHILADELPHIE RAPPERS, EN VRAC

On peut ajouter à ces groupes, Robbie B & DJ Jazz, signés par Ruff House, qui ont sorti en 89 leur premier maxi Rock The Go-Go bien qu'ils ne viennent pas de Washington (fief de la Go-Go Music popularisée par Trouble Funk). Le disque n'a pas fait suffisamment de bruit, malheureusement, pour que l'Europe en entende parler (ni le reste des U.S.A.). Est-ce la raison pour laquelle ils ont intitulé leur *debut-Lp* : *Comin' Correct* (1990) ? Non, sans doute. Alors, pourquoi ? Certainement parce qu'ils arrivent à point nommé pour balancer un Rap qui est tout, sauf uniforme. Tour à tour violent, calme, drôle, riche (sept musiciens), *Comin' Correct* atteint son but : vous faire BOUGER. Ni plus ni moins.
Lawrence Goodman est encore une fois responsable de la percée Three Times Dope (décidément, il fait figure de grand manitou de la scène philadelphienne). C'est sur son sous-label Hiltop Hustlers Rds que MC Est (Robert Waller), DJ Woody Wood (Duerwood Beale) et Chuck Nice (Walter Griggs, production & rythmes) sortent leurs deux premiers singles : *Crushin' & Busin'/On The Dope Side* et *From The Giddy Up/One More You Hear The Dope Stuff*. Pourtant après un premier Lp en 89 (*Original Styling* dont est extrait le 12" : *Greatest Man Alive*), les relations Goodman/3 Times Dope semblent s'être sérieusement détériorées. Un saignant post-scriptum orne le dos de la pochette de leur second Lp *Live From Acknickulous Land* : *"Lawrence Goodman n'a rien fait du tout sur cet album, mais notre avocat nous a dit de le créditer à cause de notre contrat"*. Quant à la musique, elle est un doux mélange de Funk/Soul et de phrasé à la Young MC (particulièrement flagrant dans *10 Lil' Sucka Emceez* et *Mr Sandman*).
En devenant, surtout pour ses acrobaties, meilleur DJ du monde en 87, Cash Money (Jerome Hewlett, né à Chicago) a attiré l'attention sur lui et son MC Marvellous (alors qu'à leurs débuts les rôles étaient inversés !). Malheureusement ni le single *Find An Ugly Woman/The Mighty Hard Rocker* ni l'album *Where's The Party Act* (sortis sur Sleeping Bag) n'ont enchanté la presse musicale.

TWO LIVE CREW

- Débuts & Des Bites

2 Live Crew, c'est Miami (Floride). Et Miami, c'est le *Bass Sound*. John Leland, critique au *Billboard*, nous en donne les grands traits : *"le Miami Bass s'est développé avec les guerres de stéréo entre les habitants des HLM de Liberty City* (Ghetto de Miami). *Ça remonte au début des 80's, à l'époque où des parties étaient organisées le week-end et tenaient lieu de centre de la vie sociale à Miami. Le principal instrument de ces fêtes était en général un énorme sound-system avec de très puissantes basses. Ce mouvement est analogue au développement du Hip Hop à New York. Ça a commencé avec les DJ's, et les rappers sont arrivés plus tard. C'est vraiment une musique de danse, le rythme y est prépondérant"* (122). En fait, le bruit comptait plus que les paroles et le rôle des MC's était relégué à celui de hurleur : ils n'avaient que le droit de scander quelques phrases entre les morceaux, du style *We Want Some Pussy* ("On veut de la chatte"), *Throw The Dick* ("Balance ta bite"), etc. King Crush, pionnier new-yorkais, n'est pas tendre envers cette forme de porno Rap : *"nous n'appellons même pas la Bass-Music du Hip Hop, tellement elle est infantile et immature. Le Miami Bass enseigne aux Noirs qu'il faut avoir un niveau mental très bas. Je n'ai rien contre ces gens, mais 2 Live Crew est aussi éloigné du Hip Hop que Milli Vanilli. Le Hip Hop, c'est l'âme de la musique noire, à Miami, ils l'ont oublié. Le Miami Bass n'a aucun sens de l'Histoire, il n'y a pas de "vieille école" là-bas (...) Beaucoup de gens qui font du Miami Bass n'aiment pas leur race. Ils préfèrent le dollar"* (123). Luke Skyywalker, leader de 2 Live Crew, est entièrement d'accord avec lui :*"j'aurais pu gagner du cash autrement, mais j'ai choisi le Rap. J'ai toujours été un arnaqueur, toujours à essayer d'en faire plus. Mais je fais de l'argent, ce n'est pas l'argent qui me fait"* (124). Au fond, Luke Skyywalker ne dit pas autrement que d'une manière haute et intelligible ce que la plupart des rappers pensent (et autres musiciens). Avec le Rap, l'hypocrisie pécuniaire s'est envolée.

Très vite, ces fêtes se sont transformées en compétitions. Sous l'égide de magasins de matériel Hi-Fi, plusieurs conducteurs venaient garer leur voiture au milieu d'un stade et faisait cracher au maximum leur auto-radio. Plus la basse était puissante, plus ils avaient de chance de remporter le premier prix (de l'argent ou des auto-radios !). Certaines voitures étaient équipées jusqu'à 10.000 Watts !

Dénigré pendant longtemps, le *Miami Bass* s'est fait son trou depuis que 2 Live Crew a connu les foudres de la censure (cf. plus bas), puis le succès. Le plus amusant, c'est quand on sait que Luke Skyywalker - qui est bien plus que le leader du groupe : tout tourne autour de lui - n'est même pas membre originel.

Au départ, il convie le groupe - qui est déjà constitué et même signé par un label californien - à des parties qu'il organise. Son propre groupe, Ghetto Style DJ, végète. Luke prend la décision de rejoindre 2 Live Crew tout en continuant à être DJ de temps à autre avec Ghetto Style dans sa propre boîte de Miami : le Pac-Jam, *"juste pour garder la forme"* dit-il. A 29 ans, Monsieur Luther Campbell (alias Luke Skyywalker) est un véritable homme d'affaires. Outre son club, il crée en 1985 son label Luke Skyywalker Rds qui comprend cinq ans plus tard vingt-trois employés, un studio, deux sous-labels, une dizaine d'artistes de R&B (Angie Griffin) ou le plus souvent de Rap comme Rhythm Radicals (*Tales From The Dark Side*, politisé), Afro Rican (*Against All Odds*), Tony Roc (*Tony Roc's Theme*), MC Twist, MC Shy-D, K-Solo (*Tell To The World My Name*), Kwamé & A New Beginning (*A Day In The Life*). Il trouve injustes les stéréotypes débités sur son label : *"ce serait comme ramener Warner uniquement à Prince"* (125). Luke fut récompensé en 90 par le Webber Award (music & biz) pour son label et a réussi jusqu'ici à résister aux pressions des majors (hormis pour la distribution où il a passé un deal national, même scénario que Def Jam) : *"je n'ai peur de rien.*

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Les majors ont déjà essayé de m'acheter ma compagnie mais aucune ne m'a dit qu'il la placerait sur un autre niveau. Je leur ai dit : "Que pouvez-vous faire pour moi que je ne fasse pas moi-même ? ». Tant que je garderai le contact avec la rue, rien ne pourra m'arriver" (125). Il a aussi des projets cinématographiques. Sur le plan social, il a financé quelques HLM à Miami et a mené des campagnes pour l'inscription des Noirs sur les listes électorales.

- We Want Some Pussy

En 1987, Luke Skyywalker (Luther Campbell), The Fresh Kid Ice (Chris Wongwon), Treach DJ Mr Mixx (David Hobbs) et Brother Marquis (Mark Ross) sortent leur premier album : 2 Live Crew Is What We Are. *"2 Live Crew est ce que nous sommes"*, c-à-d de réels obsédés qui clament "On veut de la chatte". Le titre *We Want Some Pussy* aura un mal fou à être diffusé sur les radios. Et ce malgré ses multiples mixes (y compris des prises *live* disponibles en maxi, à noter la guitare quasi-After Punk). Accusés d'être "idiots", "débilisants", "vulgaires", 2 Live Crew rétorquent : *"les gens des médias et du business musical ne sont pas des vrais Noirs, ce sont des Noirs bourgeois. Notre musique est une musique de Ghetto, et ils n'aiment pas ça parce que ça leur rappelle d'où ils viennent"* (70).
Evidemment, la réponse n'est pas très satisfaisante. 2 Live Crew, une fois de plus, ne s'embarrassent pas de préjugés moraux. Ils veulent baiser. Ils le disent. Depuis l'avènement du Jazz, les musiciens ne font que prendre des chemins détournés pour dire la même chose. Regretter la finesse, la poésie, le non-dit ou même le romantisme, oui, pourquoi pas, mais avouez que 2 Live Crew ont le mérite d'être clair, honnêtes et sincères (et j'ajouterai : provocateurs. Le sexe ne reste-il pas l'ultime tabou ? Il serait d'ailleurs intéressant d'étudier pourquoi). Soulignons que l'indécence ou la vulgarité des paroles (si indécence et vulgarité il y a) sont accentuées ici : elles sont sorties de leur contexte (la musique). Quant à savoir si les textes de 2 Live Crew dégradent l'image de la femme, je crois que c'est à chacune et chacun de fournir sa réponse. Je connais autant de filles (et de mecs) amusés qu'excédés. Je n'attends qu'une chose : que des rappeuses fassent la réciproque (les premières tentatives arrivent avec les Bitches With Problems.

Ces deux sœurs déplorent que certains frimeurs ne sont pas à la hauteur de leurs vantardises : "et c'est supposé être une bonne bite, ÇA ?!" rappent-elles sur leur maxi *Two Minute Brother...*).
Malheureusement, le reste du Lp n'est franchement pas terrible (tout est joué sur le même calque : grosse basse, boîte simplissime, *rapping* classique) comme si tout avait été conçu autour de *We Want Some Pussy*.

- Move Something

L'année suivante, en 88, 2 Live Crew confectionne un Lp plus riche en arrangements : Move Something. "Bouge quelque chose". Devinez quoi. Pour vous aider, la pochette montre le groupe dans une piscine. Devant eux, se tient une fille dans un maillot une-pièce. Détail croustillant (et méchant) : elle a de la cellulite. Le disque a l'apparence d'une leçon de musique. Les reprises pullulent : *Do Wah Diddy* est un décalage - sexe - d'une douce et innocente chanson de Manfred Mann (1964). *"Elle a l'air bien/Elle semble sympa/J'aimerais bien qu'elle soit mienne"* devient avec 2 Live Crew : *"Suce ma bite/Lèche mes couilles/Baise mon cul". One & One* emploie la même méthode sur l'air de *All Day And All Of The Night* des Kinks. Sur *Word II*, ils samplent *We Will Rock You* de Queen. Mais les meilleurs titres sont *H-B-C* (mise au point de la grande spécialité de 2 Live Crew : gros chœurs scandants des mots ou des phrases formulés par Luke Skyywalker) et *S&M* (pour Sado-Maso évidemment. Coup de fouets, hurlements, guitare à fond).

- As Nasty As They Wanna Be

Mais il faut attendre le double *As Nasty As They Wanna Be* ("Aussi dégueux qu'ils veulent l'être") pour que la musique de 2 Live Crew devienne réellement intéressante et nouvelle. L'album est truffé de souffles, râles, soupirs, cris, gémissements, ébats sexuels simulés (quoiqu'on se demande...). Un grand saut est réalisé au niveau du son, plus plein, plus dense que précédemment. Leur meilleur disque sans doute parce que le plus riche : cuivres Soul (*Coolin'* ou *C'mon Baby* et son merveilleux cri de guerre "And Fuck Forever"), Blues Rap (*2 Live Blues* décalqué sur *Trouble* popularisé par Elvis Presley), Raps lent (*I Ain't Bullsh... In*) ou rapide (*Me So Horny*), Rap métal (*The F—K Shop*), Rap manifeste (*If You Believe In Having Sex*), Rap psychédélique (*My Seven Bizzos*), Rap Dance (*Get The F—k Out Of My House*), Raggamuffin' (*Reggae Joint*), le tout dans une incroyable cohérence qui vous fait considérer le disque soit comme un pot pourri, soit comme un envoûtant chef d'œuvre.

- Vive la censure

Leur grandissant succès ne tarde pas à leur causer de sérieux problèmes avec la censure. Certaines paroles ne sont pas du goût de tout le monde : "sur le lit, allonge une chienne sur le dos/Relève ses jambes bien haut et fait gicler sa chatte" dans *Put Her In The Buck* ou "Suce ma bite jusqu'à ce que tu dégueules" dans *Dick Almighty*. Mais avant de rentrer plus à fond dans cette ridicule et grave histoire de censure, notez que Luke Skyywalker avait préalablement sorti deux versions de *Me So Horny* ("Je suis si excité", titre phare de *As Nasty As They Wanna Be*) : une "propre", l'autre "sale". Cyniquement, Luke raconte *"c'est la version aseptisée qui passe à la radio, mais pour neuf disques dégueulasse, on en vend un aseptisé. Personne n'en veut vraiment"* (127). Tipper Gere, chef du PRMC (groupe de pression qui va jouer un grand rôle contre 2 Live Crew) félicitera Luke pour *"son sens de la responsabilité"* en fournissant ces versions expurgées !
Voici maintenant le déroulement détaillé du "scandale 2 Live Crew" (un grand merci à la newsletter *Rock & Roll Confidential* de juillet 90 pour toutes ses informations).

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

20 Avril 87 : la police de Floride arrête une vendeuse, accusée d'avoir vendu un disque "obscène" (*The 2 Live Crew Is What We Are*). La plainte est retirée après que la police a avoué qu'il s'agissait d'une intimidation de leur part.
Juin 88 : Arrestation de Tommy Hammond, disquaire à Alexander City (Alabama), pour avoir vendu à un flic une K7 de Move Something jugée obscène. Hammond est condamné par un juge municipal à payer $500 d'amende. Il fait appel. *"Dans la même ville,* rappelle Luke Skyywalker, *il y a un disquaire noir, qui vend à des jeunes noirs, ils ne l'ont jamais attaqué. Mais ce mec blanc avec son magasin où des jeunes Blancs achètent des disques de Noirs, ils lui sont tombés dessus parce qu'ils pensent qu'il corrompt la jeunesse blanche. On se retrouve aux premiers temps du Rock And Roll. Les autorités n'y ont pas pris garde tant que cela restait un truc de Noirs, mais dès que des gamins Blancs se sont mis à singer les styles des Noirs, ils s'en sont préoccupés"* (70).
22 Février 90 : Le jury innocente Hammond bien que la région soit très conservatrice. Ses avocats vont chercher des livres dans la bibliothèque de la ville pour y trouver des passages érotiques et passent même une scène du film *Raw* (avec Eddie Murphy) programmé dans la ville deux ans auparavant. Tout le monde pense que si prochains procès il y a, celui-ci fera jurisprudence. Skyywalker Rds prend à sa charge la moitié des frais occasionnés par cette affaire. Bob Martinez, procureur de Floride, demande une enquête sur l'obscénité de 2 Live Crew afin de savoir si celle-ci *"viole les lois de l'Etat de Floride"*.
23 Février 90 : Luke Skyywalker envoie des stickers aux détaillants : *"Attention. Langage explicite. L'autorisation des parents est conseillée. 18 ans et plus"* à poser à côté de l'avertissement imprimé. Le disque version *Nasty* se retrouve donc interdit aux mineurs dans certains Etats. Luke Skyywalker avoue au même moment sur une radio de Miami que 30% de ses disques sont vendus à des mineurs.
Début 90 : Des fonctionnaires juridiques de l'Ohio, Indiana, Alabama, Tennessee, Floride et Pennsylvanie font pression sur les disquaires pour qu'ils retirent les disques de 2 Live Crew des bacs. Trois arrestations : deux non poursuivies, l'autre donnant un non-lieu (en Alabama, mars 90). Au même moment, le groupe est interdit de concert en Ohio, Alabama et en Georgie. Plusieurs hommes de loi se demandent si 2 Live Crew ne violent pas la loi RICO (Racketeer Influenced & Corrupt Oraganizations Act), une loi sur le racket et l'obscénité étant donné que certains disques sont achetés par des mineurs.
Juin 90 : Luther Campbell est obligé de changer le nom de sa société en Luke Rds pour se soumettre à la décision de justice prise au terme d'un procès pour contrefaçon de marque de fabrique sur la demande de LucasFilms (Luke Skywalker - avec un seul "y" - étant le nom du héros principal de la saga de *La Guerre Des Etoiles* réalisée par Georges Lucas). Lucas lui demande 300 millions de dollars de réparation. Comme chacun sait, Monsieur Lucas est dans le besoin...
6 Juin 90 : décision du juge Jose Gonzales, fondée sur une loi de 1973, jugeant "obscène" toute œuvre *"sans sérieuse valeur artistique, scientifique ou politique"*. Le procès était en fait mené par Luke Skyywalker contre le shérif Nick Navarro (Broward County, Floride) pour qu'il cesse d'influencer les disquaires. Jose Gonzales a reconnu que ce dernier était dans l'erreur mais que *As Nasty As They Wanna Be* était bel et bien obscène (Il y a eu appel de Luke Skyywalker) ! Pourtant, comme le fait remarquer *R&R Confidential*, le *live-sex* ou les danses nues sont autorisés dans les juridictions du juge Gonzales et du Shérif Navarro. Certains distributeurs (locaux et nationaux, dont Hasting's qui représente 117 magasins aux U.S.A.) retirent le disque des bacs alors que la décision de Gonzales ne s'applique qu'à trois comtés de Floride du Sud ! Les quotidiens américains se précipitent sur l'affaire et les différents protagonistes se retrouvent en direct dans de très importantes émissions nationales de télé.
8 Juin 90 : Charles Freeman, disquaire à Fort Lauderdale, se fait piéger. Ayant déclaré publiquement son indifférence à la décision du juge Jose Gonzales, la presse lui demande de poser en train de vendre un disque de 2 Live Crew. Il donne rendez-vous le 8 juin dans sa boutique. Un flic vient, incognito, achète *Nasty* et une cassette de Regina Belle. Après la vente, des substituts du shérif viennent passer les menottes à Charles Freeman pour *"distribution de matériel obscène"*. Il risque au maximum un an de prison et $1000 d'amende. Le jugement doit être rendu le 2 novembre. L'American Civil Liberties Union s'occupe de sa défense avec l'avocat de Luke Skyywalker.
10 juin 90 : Arrestation de deux membres de 2 Live Crew pour avoir joué le contenu de leur album *As Nasty As They Wanna Be* au *Club Futura*, Hollywood (Floride). Des détectives en civil filment le concert et téléphonent au shérif Navarro en déclarant qu'un titre était très explicitement obscène. Ce dernier ordonne d'arrêter tous les musiciens qui ont participé au titre. Luther Campbell et Chris Wongwon (Fresh Kid Ice), sont arrêtés (le fait d'avoir joué les chansons déclarées obscènes par le juge Gonzales est un délit). Les deux musiciens sont relâchés sans caution. Des mandats d'arrêt sont lancés contre David Hobbs & Mark Ross, qui se sont échappés du club.
12 Juin 90 : San Antonio, Texas. Une trentaine de boutiques sont visitées par la police des mœurs et doivent signer un papier comme quoi elles reconnaissent être au courant de l'"obscénité" du disque, et qu'elles pourraient tomber sous le coup de la loi en vigueur au Texas. Brian Turner, Pdg du label californien Priority Rds, est l'un des premiers de l'industrie du disque à s'inquiéter publiquement de ces remous : *"personnellement, j'ai peur de ce que l'avenir nous réserve, pas seulement pour moi, mais pour l'industrie tout entière"* (128) tandis que deux journalistes du *Billboard* trouvent *"un côté réjouissant à cette fureur juridique qui entoure 2 Live Crew. Campbell affirme que les ventes de* Nasty *ont grimpé en flèche le lendemain de son arrestation. "Ça a été une de nos journées les plus mouvementées depuis que nous travaillons sur cet album", dit-il, "ça marche comme si ça venait juste de sortir". Les distributeurs eux aussi ont remarqué une montée des ventes nourrie de la publicité"* (129). L'album atteint le million et demi de ventes auxquelles il faut ajouter deux cent mille copies en version expurgée.
Juillet 90 : menaces de Jack Thompson (un des agitateurs de la croisade) avec l'American Family Association et le Focus On The Family de manifester devant des boutiques qui oseraient distribuer le prochain disque de 2 Live Crew, prévu le 4 juillet (*Banned In The U.S.A.*). Pour situer un peu le personnage, sachez que Jack Thompson a envoyé un questionnaire à Janet Reno - alors procureur d'Etat de Dade County contre qui il se présentait - lui demandant : *"moi, Janet Reno, suis : 1) homosexuelle 2) bisexuelle 3) hétérosexuelle"*. La lettre continuait ainsi : *"si vous ne répondez pas, à cette date vous serez considérée comme correspondant à l'une des deux premières catégories"*. Hum...

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Parlant du double-Lp de 2LC, Jack Thompson est alarmiste : *"cela me fait peur que des gens puissent défendre le viol des femmes et s'en tirer comme ça. Avant que je m'en occupe, cet album était vendu à des enfants de tous les âges. Ce n'est pas un album pour la liberté de parole. Son but est d'exciter, de porter outrage aux femmes et de glorifier le viol. Dieu m'a donné le don d'être homme de loi et je vais utiliser ce don pour combattre cette cochonnerie"* (167). Aujourd'hui, Jack Thompson se fait payer $2000 par conférence sur le "sujet 2 Live Crew"...
D'autres menaces sont faites sur les promoteurs de concerts qui n'ont pas voulu annuler les shows (bien que 2LC aient deux sets suivant les lieux et les horaires : les "propres" et les "salaces"). Michael Guarino, le procureur suppléant de la ville de Los Angeles qui avait poursuivi Jello Biafra des Dead Kennedys en justice quelques années auparavant, montre sa surprise : *"franchement, je ne comprends pas qu'ils s'en prennent à 2 Live Crew. Ils ne décrivent pas le comportement sexuel de façon lascive"* (130).
13-17 Juillet 90 : Ice-T intervient au cours du New Musical Seminar à New York en suggérant à tous les rappers du Top 20 de donner mille dollars et d'envoyer une délégation de rappers et d'avocats au procès de 2LC. Sur l'invitation de Fishbone, 2 Live Crew jouent à ce même N.M.S où Luke Skyywalker tient par ailleurs une conférence de presse.
30 juillet 90 : L'édito de *Newsweek* intitulé *"L'Amérique a glissé dans l'égout"* fait le rapprochement entre un odieux viol collectif et la musique de 2LC : *"d'où peut bien venir l'idée que la violence sexuelle contre les femmes est amusante ? D'une boutique de disques, par les écouteurs d'un walkman, des enceintes qui crient les paroles de 2 Live Crew (...) Pas de morale : dans une telle vente* (de corruption et d'auto-haine, NDT)*, les libéraux sont les instruments des corporations du spectacle. Ces dernières vendent de la pollution civile pour le profit ; les libéraux rationalisent ça en parlant de tolérance vertueuse dans le "marché des idées" (...) Vendre le manque de talent à ceux qui manquent de goût, ça n'a rien de nouveau. Ce qui l'est, c'est l'association de l'infantilisme extrême et de la menace de dégénérescence due au profit de l'industrie du spectacle populaire"* (131). Quand la presse glisse dans les bas-fonds de l'incompréhension...
9 octobre 1990 : date du procès concernant le concert au *Club Futura*. On est en droit d'être anxieux pour 2LC car, comme nous le rappelle Michel Fabre : *"dans le Sud, non seulement la police est brutale mais le Noir a moins de chances de se voir jugé équitablement. Cette inégalité est favorisée par les institutions mêmes : la coutume d'élire (au lieu de nommer comme fonctionnaires) les employés publics revêt une importance tout particulière dans les Etats où la pression de la communauté détermine leur attitude dans l'exercice de leurs fonctions.*

Cette dépendance des juges, procureurs, fonctionnaires des tribunaux, sherifs, etc, fait souvent des instruments dociles de la majorité locale. Eloigné des urnes, donc incapable de faire pression par son vote, le Noir se trouve du même coup privé de protection juridique" (01). Le jury est principalement composé de *"mamies libérales"* selon Libération qui poursuit : *"en acquittant le groupe (...), après quelques heures de délibération, les jurés estiment avoir pris une position ferme sur la liberté d'expression"* (138). 2LC n'est donc pas reconnu comme étant "obscène". Détail salé : la bande son du film tourné par la police au club Futura *"contenait, entre autres, des fragments de conversations entre les policiers : "Je crois qu'une des filles* (sur scène) *a enlevé sa culotte". -"Laquelle ?""* (138).

Le "scandale 2 Live Crew" sera suivi de près par la presse U.S. comme française (*Libération* et *Le Monde* s'en feront souvent l'écho). En réalité, tous les domaines artistiques (ciné, peinture, photo, sculpture, etc.) sont frappés de plein fouet par la censure aux Etats-Unis. Choqués par cette résurgence, des centaines de personnes (de tout milieu et nationalité) s'élèveront contre elle. Est-ce la raison pour laquelle le verdict rendu fut en faveur de 2LC ? Peut-être. On peut aussi supposer que le triomphe commercial et la renommée du groupe (2 Live Crew sont déjà parodiés par 2 Live Jews avec un Lp *As Kocher As They Wanna Be* !) ont fait réfléchir à deux fois les jurés de 2 Live Crew. La pertinente Laurie Anderson (artiste blanche U.S. qui a pris à maintes reprises la défense de 2LC) nous rappelle ceci : *"bien sûr, ils ont le droit de vendre leurs disques à qui ils veulent mais il est hypocrite de parler de liberté dans l'industrie du disque, qui est corrompue et plus ou moins aux mains de la mafia. Je suis devenu cynique quand j'ai vu qu'Atlantic Rds, ayant senti qu'il y avait du fric à se faire, a passé un accord de distribution avec 2LC. C'est l'argent, pas le public, qui contrôle la situation"* (139).

- Banned In The U.S.A.

Mais le plus fou, là où l'on est obligé de s'incliner, c'est devant cet album (double en France) : *Banned in The U.S.A.* sorti en août 90 (le single sort le 4 juillet, jour de la fête nationale américaine !). Soit AVANT le procès. S'incliner, disais-je, parce qu'il faut une sacrée dose de courage et de déterminisme pour sortir cette pochette : Luke, debout devant la bannière étoilée, met la main à son caleçon. La braguette de son jean est défaite. A sa droite le Premier Amendement de la Constitution Américaine, celui concernant la liberté d'expression, est fidèlement imprimé. A l'intérieur, un poster : Luke, tout sourire, fait un doigt *"à tous ceux qui ne croient pas au Premier Amendement"*.
Musicalement, le disque est du même calibre que *As Nasty As They Wanna Be*. Vingt-cinq chansons (de 9 secondes pour la plus courte à 6 minutes 42 pour la plus longue, plus d'une heure de musique au final) dont *Banned In The U.S.A.*, pastiche de *Born In The U.S.A.*, le méga-tube international (et patriote ?) de Bruce Springsteen. "Né Aux U.S.A." devient "Banni Aux U.S.A." avec la permission/bénédiction du Boss lui-même (Jack Thompson, encore lui, avait pourtant tout fait pour l'en dissuader...). Luke (Skyywalker est oublié et 2 Live Crew n'apparaît d'ailleurs plus que comme backing-band : *"The Luke Lp Featuring 2 Live Crew"* annonce la pochette) prend ici sa défense et rappelle son droit à s'exprimer librement. *F**K Martinez* est suffisamment explicite (il s'agit bien sûr du procureur de Floride, Navarro a aussi droit à quelques rimes saignantes...). *Arrest In Effect* descrit l'arrestation du groupe à sa sortie du *club Futura*, sur l'air de *It's A Man Man Man's World* de James Brown. *Mamolapenga* présente une jeune hispanique : entre autres gémissements :*"Soy una puta"*, *"màs rapido"*. *Strip Club* (sexe & swing), *Face Down A** Up* (la *position* préférée de Luke), etc. Les paroles restent crues et c'est tant mieux.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Car la véritable obscénité - celle qui est dangereuse - n'a jamais été dans les films pornos ni dans les statues grecques. Elle se cache dans la peine capitale, dans l'avortement qu'on remet en cause, dans le big business du crack qu'on laisse faire, dans le KKK, dans les questionnaires de monsieur Jack Thompson, etc. Bref, dans ce que les détracteurs de 2 Live Crew défendent...
Pour conclure sur l'album, signalons que les titres sont entrecoupés de *News Flash* et de commentaires croustillants sur 2LC, d'un *Mega Mix IV* (grande spécialité du groupe. Chaque Lp mélange des titres antérieurs) et enfin *This Is To Luke From The Posse* écrit avec la collaboration de Professor Griff puisque celui-ci a rejoint entre temps les rangs de Luke Rds (cf. Public Enemy). En attendant de probables rebondissements, Luke savoure sa victoire sur la censure et doit bien rigoler en examinant les chiffres de ventes. Nous aussi.

VANILLA ICE

- Je Rappe Comme Un Vandale

Dolph Lungren (dit La Glace à la Vanille !) est né en 68 à Miami Lakes, Floride. C'est sa mère, prof de musique, qui lui inculque ses notions musicales. Mais c'est dans son collège qu'il écoute pour la première fois du Hip Hop via ses potes noirs ; Vanilla Ice est blanc et qu'il le soit *"a définitivement un rapport avec le succès phénoménal dont il bénéficie"* souligne le mystérieux Orlus Carton (214). Plus tard, il fréquentera le même lycée que Luke Skyywalker. Vers 14 ans, il débute en tant que que MC dans des parties. Cependant sa grande passion est ailleurs : *"je faisais du motocross depuis l'âge de quatre ans. C'était toute ma vie. Je croyais que j'avais trouvé ma vocation. Je me présentais sur le circuit et je SAVAIS que j'allais gagner* (il a remporté trois coupes de championnat avec Honda, NDA). *Mais où est le plaisir s'il n'y a plus de défi à relever ?"* (132). Si tout le monde était aussi humble que lui, ça pourrait être amusant...
Vanilla Ice décide de se lancer à corps perdu dans le Rap. En 88, il monte à Dallas et décroche un contrat avec Ultrax Rds, suite à un concours de Rap organisé au *City Lights*. L'année suivante, Ultrax sort son premier single avec *Ice Ice Baby* et *Play That Funky Music* (ultime variation du standard de Wild Cherry). Le 45t originel propose *Ice Ice Baby* en face B. C'est un DJ de Colombus qui a l'idée de retourner le disque et de le matraquer sur sa radio. En trois mois, le 45t se vend à 40000 ex. Bientôt Ultrax manque de moyens pour assurer le succès de ce *homeboy* blanc (l'Américain type : visage carré, carrure imposante, le surfer-né...).

C'est alors que SBK - qui appartient au groupe EMI - arrive et relance *Ice Ice Baby* avec deux nouveaux mixes et une vidéo qui se vendra à plus d'un million d'exemplaires. Cette chanson est magique : tout y est électronique (jusqu'à la basse qui semble synthétisée), la voix claire de Vanilla Ice possède un feeling indéniablement sensuel et il y a cette merveilleuse phrase : *"To the extreme, I rock the mic like a vandal"* (Approximativement : "Jusqu'à l'extrême, j'empoigne le micro comme un vandale"). Seulement, c'est usurpé.

- To The Extreme

Le V.I.P (Vanilla Ice Posse mais aussi Very Important Persons...) est composé de Earthquake (ingénieur du son), DJ D/Dope Deshay et des danseurs High Tech, Juice et E-Rock. L'*Elvis Presley du Rap* (!) comme aime le voir sa compagnie de disque (*"même sens du danger sublimé, même sensualité"* déclare la bio) s'empresse d'enregistrer son premier 33t : *To The Extreme* (triple platine aux U.S.A.). Hormis le mielleux *I Love You* ("Tu es ma reine/je t'achèterai tout/Oui, Girl, même des bagues de diamants"), le disque est de haute teneur. Un soupçon de Reggae (*Stop That Train, Rosta Man*), une pincée d'Horror-Rap (*Life Is A Fantasy*), deux doigts de Dance (*Dancin', Play That Funky Music*), un soupoudrage saxophoniste (*Ice Is Workin' It, Hooked*), une cuillerée pour James Brown (*Go Ill, Juice To Get Loose Boy*), un peu de *Human Beat Box* (Vanilla Ice lui-même dans *Havin' A Roni*), laissez reposer dix secondes et servez CHAUD. Brûlant comme le soleil de Dallas et de Miami, précisément là où Vanilla Ice Partage sa vie.

GETO BOYS

Sans Rick Rubin, les Garçons du Ghetto y seraient restés. En effet, leur premier Lp est préalablement sorti en 1990 (sous un autre nom : *Grab It ! On That Other Level*) sur le petit label de Houston, Texas : Rap-A-Lot. Rubin, exilé à Los Angeles, les repère et leur propose de le represser sur son propre (et nouveau) label : Def American, à la condition expresse qu'ils enregistrent trois inédits (l'album s'intitule désormais tout bêtement : *The Geto Boys*). Ils ne peuvent qu'accepter. DJ Ready Red, Akshen, Bushwick et Willie Dee savent qu'avec Rubin, ils vont entrer dans la légende du Rap (et peut-être même au-delà). Les quatre menaçants visages de la pochette (devant : fichier judiciaire, au dos : les Geto Boys dans la rue affichent de méchants rictus) ne sont RIEN comparés à la violence textuelle de *Mind Of A Lunatic* (la narration, à la première personne, d'un violeur meurtrier :"another innocent victim of a sex-maniac"), F#@*">F#@* *'Em* (un "fuck" vengeur toutes les trois secondes !), *Assassins*, *Scarface*, *Size Ain't Shit* (où le nain Bushwick explique que "la taille n'est rien tant quand on a une grosse bite"...) ou encore *Gangster of Love* (Steve Miller Band doit être horrifié de ce détournement qui mèle égocentrisme, scatologie et *safe-sex* !).
Mais les Geto Boys ne se sont pas contentés d'écrire et de rapper des *lyrics* outrageants et malsains. Ils les ont couchés sur une musique speedée (cinquante minutes enchaînées) faite de basse ronflante (cf. l'exemplaire intro de *Trigga Happy Nigga*), de samples absolument pas innocents (le *Money* de Pink Flyod sur *Let A Ho Be A Ho* (!), la basse de *My Girl* des *Temptations* sur *Read These Nikes*, etc.), de gifles bien senties, de coups de flingue mortels, d'harmonica, de guitare wah-wah. La censure a été très rapide à s'abattre sur eux : distributeur qui se désolidarise, interdictions de jouer en concert çà et là, radios muettes, articles assassins. Comme ils le hurlent : F#@* 'Em !

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** **http://www.davduf.net** Toute reproduction commerciale interdite.

CALIFORNIE

DONALD-D

Donald-D est né dans le Bronx. Il est un de ces rares pionniers encore en action. Bien que son premier Lp solo ne date que de 1989, il roule sa bosse depuis onze ans déjà. Il démarra avec Afrika Islam (futur Funk Machine et cofondateur de la Zulu Nation) et Chuck Chillout avec lequel il enregistre un single sous le simple nom de B-Boys. On le verra aussi aux côtés de DJ Red Alert dans l'émission *Zulu Beat*. Comme Donald-D le justifie, il doit émigrer à Los Angeles pour pouvoir tenter tardivement sa chance : *"beaucoup de gens me disent que ma musique ne ressemble pas à celle des rappers californiens et je leur réponds, c'est normal, je n'en suis pas. Ice-T m'a poussé à venir à Los Angeles pour travailler avec lui et Rhyme $yndicate. Quand je suis venu, en 88, c'était juste pour faire un titre sur la compilation* Rhyme $yndicate Comin' Through. *Puis je suis retourné à New York, mais deux semaines plus tard j'étais de retour pour m'installer ici"* (92).
Le titre en question est *Name Of The Game* (avec Bronx Style Bob). Donald-D devient le protégé d'Ice-T et lui sert de MC durant deux tournées (dont l'une les amène à Paris en 89) et sur les second et troisième Lp's d'Ice-T, respectivement *Power* et *Freedom of Speech*. Ice-T lui donne sa chance en lui proposant d'enregistrer un album sur son propre label Rhyme $yndicate : le génial mais méconnu *Notorious* (ce n'est pas faute d'avoir cherché un titre accrocheur...). C'est son vieil ami Afrika Islam, lui aussi New-Yorkais pure souche émigré à Los Angeles, qui produit. Le son est dépouillé, nu et néanmoins très diversifié. Son âge, plus élevé que la moyenne des rappers, l'expérience et peut-être même la frustration d'avoir attendu si longtemps donnent à Donald-D d'indéniables qualités ; *F.B.I.* : Free Base Institute, sur le crack aux U.S.A. ; *Car Chase* : *"un mini film d'action"* (92) ; *Another Night in The Bronx* : souvenirs sur N.Y ; *On Tour* et ses réminiscences 60's ; *The Letter I'll Never Send* : ballade Rap somptueuse d'où une pure émotion se dégage ou *Just Suck* : de la pornographie vinylique. Râles et cris d'une jeune fille. Derrière une sonorité d'alarme de montre ! Un titre que l'on peut rapprocher d'Ice-T dans ses meilleurs moments - une allusion lui est d'ailleurs faite ; sont autant de petites pépites Raps. Un second Lp serait des plus désirables.

DEF JEF

Jeffrey Forston, alias Def Jef, a quelques similitudes avec Donald-D. Comme lui, il est né dans le Bronx et a démarré fort tôt (79/80) avec Grandmasterflash, Cold Crush, Kurtis Blow puis Trouble Funk. Au milieu des 80's, il décide d'emménager à Los Angeles où il vient de conclure un contrat avec le débutant label Delicious Vinyl monté en 87 par deux producteurs blancs de génie, ex-tenanciers d'un club : Matt Dike et Mike Ross (Tone Loc, leur première signature, va leur offrir la fortune. Son premier single sera le meilleure vente de singles aux U.S.A. depuis *We're The World* !). C'est donc sur Delicious Vinyl que Def Jef sort son premier Lp : *Just A Poet With Soul,* le titre qui donne son nom à l'album a été enregistré par les Dust Bros avec en duo Etta James.
En 1988, Def Jef rencontre Dzire (née à N.Y) et Almight T (née à Chicago), plus connues sous le nom de Body & Soul dont il produit le premier maxi : *Highpowered/We Can Do This*.
Dernièrement, on l'a vu aux côtés de la crème de la Côte Ouest pour la compilation anti gang : *We're All In The Same Gang* (cf. "Rap & Actions Humanitaires") et sur la B.O. de *Return Of Superfly* avec l'excellent *On The Real Tip*.

DIVINE STYLER

A l'instar des deux précédents, Divine Styler est californien d'adoption. Mais il est plus jeune qu'eux : il est né en 1972. Très vite, il apprend la guitare avant de se mettre au sax et aux claviers. Un acquis musical qui lui servira grandement une douzaine d'années plus tard. En 86, après s'être installé à L.A. (avec ses parents ?), il fait sa première apparition scénique. Dans la salle, un certain Ice-T l'observe de près. Il le pousse à continuer. L'encouragement se transformera en signature de contrat avec Rhyme $yndicate en 89.
Word Power est le brillant résultat de Divine Styler : *"ces douze chansons s'inspirent de la réalité. Tout est rigoureusement exact ! Les gens pourront être surpris que je sois aussi tranché par rapport aux problèmes raciaux mais c'est parce que je crois que c'est le véritable problème de notre société. Tant que nous nous conduirons en bigots et en hypocrites, rien ne se résoudra"* (133). Une fois n'est pas coutume, Ice-T ne s'est pas trompé. Divine Styler est un B-Boy surdoué plein d'imagination. Son Lp est une mosaïque colorée de différents styles (divins) musicaux. *Free Styler* (vif et vivifiant) ; *Play it For Divine* (collage d'extraits musicaux avec une fin "années folles" qui ouvre de nouveaux horizons au Rap...) ; *Ain't Sayin' Nothin'* (Funk Rap) ; *Black House* (House Rap) ; *In Divine Style* (Reggae Rap ultra-rapide) ; *Tongue of Labyrinth* (un film d'horreur : on assiste à un accouchement, seulement le *"it's a boy"* n'est pas réellement un garçon. On entend courir le nouveau né. Toute la clinique est en émoi. Un hélicoptère arrive et c'est la fin. Le morceau commence. Une splendeur ou une horreur) ; *Divinity Stalistics* (prière-rap qui rappelle le *Egg Man* des Beastie Boys) ou *Rain* (mélodie triste piquée à *Ring The Alarm* du Toaster Tenor Saw, mort il y a peu) témoignent de cette diversité.
C'est avec impatience qu'on espère la suite. L'attente sera longue. Pourvu que Divine Styler ne se décourage pas du peu de répercussion de son coup d'essai/coup de maître.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

DIGITAL UNDERGROUND

- Duwatchyoolike

Digital n'est plus si Underground que ça. Par contre, ils sont franchement cosmopolites. Ses membres viennent de N.Y, Oakland, Berkeley, Philadelphie, Floride, Syracuse. Fondé en 88 par Shock G (MC & claviers) et par Chopmaster (samplers & percus), Digital Underground s'est renforcé avec Money B, DJ Goldfinger, Kenny K, Bulldog, Sleuth, Fuse, MC Blowfish, Humpty Hump (l'homme à l'"insupportable" voix nasale), Schmoovy Schmoove, MC Dazzlin' Doc P. Money B a une tout autre version de la création du groupe (et qui nous plonge directement dans l'univers déconnant de Digital Underground) : *"nous nous sommes rencontrés pendant la Seconde Guerre mondiale. Et nous avons décidé de monter le groupe. Mais la plupart des gens que nous voulions sampler n'étaient pas encore nés. Nous étions fatigués par cette guerre et avons pris la décision de nous suicider au même moment et de nous retrouver dans une vie future. Nous sommes montés dans un avion. C'est Shock G qui pilotait. Il planait complètement"* et ils sont morts (134) ! Quand il est sérieux, c'est si rare qu'il faut en profiter, Money B rappelle qu'il jouait dans Raw Fusion *"avec mon pote DJ Fuze. Et on s'est liés avec des membres de Digital Underground, qui est en fait une grande famille. Je rappe depuis que j'ai 13 ans. Shock-G et Humpty Hump rappaient à New York bien avant moi (...) J'ai eu mon bac après le lycée, et j'ai quitté l'université pour faire de la musique, mais je sais que je vais y passer mes diplômes. Je veux apprendre, retourner à l'école"* (135). Digital Underground est vraiment une grande famille, parfois au sens strict du terme. Pour preuve, c'est le frère de Shock G, Rackadelic, qui signe les petits dessins hilarants (Comics) qui squattent les pochettes du groupe.

Dès 1988, Digital Underground sort sur TNT Rds leur premier simple *Underwater Rimes/Your Life's A Cartoon* (tiens !) avant de partir chez Tommy Boy. Outre les Beastie Boys qui sont samplés (Digital Underground semble particulièrement les affectionner puisque leur vidéo de *Duwatchyoolike* est une parodie de *Fight For Your Right To Party* des Beasties), leurs influences sont déjà présentes. Au premier rang desquelles on trouve le P-Funk de George Clinton. Quant aux paroles, Shock G explique : *"cela varie de la conscience politique et sociale au bon fun en évitant de glisser dans l'extrémisme"* (136). Ils glissent pourtant parfois dans l'extrémisme : celui de la déconnade.

- Sex Packet

En 89, Tommy Boy bourre les bacs d'un nouveau single *Humpty Dance*. En cinq semaines, Digital Underground est disque de platine. Peu après, c'est la publication de leur *debut-Lp* au nom provocateur : *Sex Packet*. Très questionnés sur ces "sachets de sexe", Digital Underground revèle qu'ils sont tombés sur une secrète enquête gouvernementale à propos de la productivité des astronautes... Un mystérieux Dr Edward Earl Cook, du Lockhead Future Science Dev. Project, est même interviewé à ce sujet : *"les Sex-Packets ont été inventés pour les voyages dans l'espace afin d'apporter détente et soulagement aux astronautes. Le nom original est "anti dote à l'excitation génétique". Mais aujourd'hui des gens mal intentionnés essaient de les produire pour la consommation de masse. je n'ai pas inventé les sex-packets pour provoquer une épidémie nationale"* (137)... La pochette intérieure montre Shock G en train de rêver. Dans une bulle (façon BD) : on voit deux filles et un type en plein ébat sexuel : *"j'en ai pris un avant d'aller me coucher et j'ai fait un rêve mouillé"* lance Shock G pendant *Yo ! MTV Raps* ! Les protestations vont bon train, comme celle du Friends of The United Catholic Clergy dont je ne peux résister à vous souligner les initiales : F.U.C.C !
Côté musique, les samples sont distillés avec soin : Clinton, Hendrix, Bootsy Coolins. La basse ronfle et gronde autant qu'elle peut. Les claviers et quelques influences Jazzy se font également sentir. Les tubes se chassent avec bonne humeur : *Humpty Dance*, *Duwatchyoolike* et *Sex Packets*. Et si *Street Scene* singe un *deal* enregistré *live* au coin de la 89è Avenue et Mc Arthur Boulevard à Oakland (*"10 dollars le paquet, mec"*), Digital Underground se dépêchent de nous chanter *The Danger Zone*, une chanson farouchement anti drogue. Des rigolos, O.K., mais qui connaissent et assument leurs responsabilités. Je finirais par *Freaks Of The Industry*, jolie peinture caustique du show-bizness avec des râles samplés de Donna Summer et des rythmes piqués à Diana Ross (ses éditeurs n'ont pas vraiment apprécié...).

Digital Underground a fait rire la planète entière, du moins celle des B-Boys. Réussiront-ils à faire de même dans le futur ? Le concept est si solide et si défini qu'il leur faudra être encore plus forts. Faisons-leur confiance.

MC HAMMER

Stan Kirk Burrell est né il y a vingt-sept ans dans une famille nombreuse (huit frères et sœurs) à East Oakland, Californie. A 10 ans, il imite les pas de danse de James Brown sur le parking du Oakland Coliseum ! Une aptitude précoce qui fera de lui un des meilleurs danseurs de la fin des 80's/début 90's (il se produit sur scène entouré d'une trentaine de danseurs et a inventé le *Chinese Typewriter Step* que l'on voit dans sa vidéo de *U Can't Touch This*). Une réputation qui a aussi son revers : les B-Boys puristes voient plus en lui un danseur qu'un rapper. Il est vrai que son Rap est aseptisé : voix très en avant, boîte claire et "délicate", basse légère (mais profonde).
Après un premier Lp sorti en 89, MC Hammer (MC Marteau...) vient de décrocher le gros lot, *Please Don't Hurt 'Em* (Capitol) est à ce jour l'album Rap le mieux vendu aux U.S.A. : cinq millions d'exemplaires pour un investissement minime de dix mille dollars. Pour rester dans le business, MC Hammer a monté Bustin' Prod avec quinze artistes dont B Angie B, Too Big MC, 2nd Emotion et un studio de danse, un autre d'enregistrement, des locaux de répétitions et une boutique de fringues !

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Mais il n'hésite pas à produire et écrire pour d'autres comme les Oaktowns 357 avec *Juicy Gotcha Krazy. Rolling Stone U.S.A.* l'a même placé en couverture en titrant : *"It's Hammer Time"*.
Les titres dansants (*U Can't Touch This, Yo ! Sweetness, Here Comes The Hammer, Dancin' Machine, Let's Go Deeper*) se mêlent aux slows (Help The Children, Have You Seen Her). A ces morceaux, il faut inclure *Black Is Black* ou *Crime Story* qui offrent un intéressant décalage entre l'image gentillette et candide de MC Hammer et une autre plus concernée. Décrivant son Lp, MC Hammer n'écrivait-il pas*"qui aura mal ?* (référence au nom du Lp : "SVP, Hammer, Ne Leur Fais Pas Mal") *Les Noirs qui continuent à renforcer le stéréotype de l'homme noir. Je contrerai votre violence par la paix. Votre ignorance par l'intelligence. Votre haine par l'amour. Vous prendrez et je donnerai. Je suis fier d'être membre d'une race qui a survécu à l'esclavage physique, intellectuel et économique. A l'institutionnalisation, à la ségrégation, à l'intégration. L'amour est l'ordonnateur de la paix. Cet album est dédié à tous les hommes qui luttent pour la vie, l'amour, la paix et l'égalité"* (177). Que ceux qui voient là une quelconque recherche de crédibilité, se disent bien que MC Hammer n'en a plus besoin depuis longtemps. Le message est sincère.

ICE-T

- 6 Heures Du Mat'

Si la scène californienne est ce qu'elle est, Ice-T a sa grande part de responsabilité dedans. Sa prépondérance est telle qu'il fait figure de guide suprême. La violence textuelle, l'imagerie gangster ou le son Hardcore sortent tout droit des plans de cet architecte du Hip Hop. *"Quand j'ai eu treize ans, mes parents disparurent et je fus envoyé vivre chez ma tante à Los Angeles. Elle vivait dans un endroit charmant à cette époque. J'étais hostile à ce départ parce que je quittais tous mes amis. Je ne pensais y rester qu'un été et puis tous mes vêtements furent envoyés là-bas et c'était fait (...) Je ne connaissais pas encore les gangs parce que j'allais dans une Junior High School en bus, dans un endroit fréquenté par les blancs. Mais plus tard, à l'époque de ma High School, je vivais en plein South Central, là où sont tous les gangs. L'école entière était occupée par des gangs"* (140). Ice-T (Ice = froid, glacé ; par extension, dur) : *"je sais, ça a l'air bidon, mais c'est quand même comme ça que tu finis par ne plus pleurer"* (141) aurait appartenu au Crenshaw High dans South Central (sous-groupe des Bloods, rivaux des Crips, avec qui ils "partagent" les zones sombres de L.A.). Il a avoué à plusieurs reprises avoir vécu de vols divers (cartes de crédit, cambriolages...) mais jure ne jamais avoir vendu de drogue ni tiré.

Durant un des ces braquages il fut blessé à la jambe, puis lors d'une fusillade : *"une fille a été touchée à la gorge et est morte. J'ai été touché à la poitrine, la balle est passée sous le bras et s'est bloquée dans mon dos* (la balle y serait toujours logée, NDA). *Je ne pouvais même pas aller à l'hopital parce que j'étais tout le temps dans la merde. Il y avait des mandats d'arrêt contre moi, alors, je me suis assis toute la nuit en attendant de mourir"* (142).
"Les gangs, c'était juste pour aller à des parties et se battre pour épater les filles. C'était un truc à la con. Pas tant que ça, en fait, puisqu'il n'y avait rien d'autre à faire. Aussi, je me suis tourné vers d'autres potes qui étaient considérés comme de sacrés arnaqueurs. On se faisait dans les cent dollars par jour. Je dépensais tout. Je n'accumulais rien, ce qui m'a permis de quitter tout ça et d'aller grossir les rangs de l'armée. J'ai alors réalisé à quel point tu es un pion dans l'armée et à quel point le gouvernement se fout de toi. Ça m'a appris à haïr l'Establishment. Quand je suis revenu, mes potes roulaient en Mercedes et en Corvette. J'ai cru que j'allais faire ça le reste de ma vie parce que nous nous faisions un paquet d'argent. Au même moment, j'ai eu cet équipement de DJ et j'ai appris à rapper en écoutant Dolonite, Rudy Ray Moore et Red Fox. Un soir, nous étions dans un club et j'étais au micro. Le film Breakdance *était en train de se monter et le producteur était dans le club. Il m'a désigné et m'a dit : "je te veux comme mon rapper, voici mon DJ et voici mes danseurs". Je me suis dit : "Je ne veux pas être dans un film, mec". Je me faisais suffisamment de thunes, j'avais déjà une Porsche. Mes potes m'ont dit : "Yo, Ice, tente ta chance, tu seras payé comme Eddie Murphy". Ma chance ? je pensais que je la tenais déjà ! C'est ainsi que je me suis rendu compte que ce que nous faisions pouvait ne pas durer"* (140). *Breakdance* marque les débuts d'un long parallèle entre Ice-T et le grand écran. Il signera ou interprètera par la suite les thèmes principaux de *Colors* (88), *Dick Tracy* (90) et *Return Of Superfly* (90).
Mais en 1984 (époque Breakdance), Ice-T n'en est pas encore là. Il participe à une foultitude d'enregistrements locaux jusqu'en 86, date à laquelle il met en boîte *Ya Don't Quit* au profit de Macola/Techno-Kut. Son mélange Heavy Metal/Rap fait des étincelles. L'agressivité des rues est toute contenue dans sa voix. Macola lui propose de poursuivre sans perdre de temps avec *6 In The Morning*, témoignage sur l'infernale condition des gangsters : "6 heures du matin, la police est à ma porte/Mes Adidas neuves crissent sur le sol de la salle de bain/Par la fenêtre de derrière, je m'échappe".

- Le $yndicat

Sire Rds, rattaché à Warner, s'intéresse alors de près à Ice. Deux singles, deux cartons. Ce type-là est un rapper réellement bavard. Il a des choses à dire. Des choses personnelles et qui touchent des milliers de gens. Suspicieux (par nature ou par la force des choses ?), Ice-T demande à Sire toutes les garanties de pouvoir faire ce qu'il désire et comme il l'entend. Le business, il connaît et voici le pessimiste mais réaliste tableau qu'il en dresse : "(Dans l'industrie du disque), *personne n'a le temps, tout le monde s'en fout. Tout le business du disque est un grand maquereau. Et ils te font travailler jusqu'à l'épuisement, jusqu'à ce que tu en crèves. Si je montre le business du disque à la rue, ça emmerdera les gens. La première chose que fait un mac quand il rencontre une prostituée, c'est de lui donner de l'argent : "va t'acheter un manteau en lapin et un maillot de bain. Arrange-toi, coiffe-toi" Dans le business du disque, c'est ton budget ! Ils te disent : "voilà ton budget, Ice, je t'aime bien.*

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Maintenant, voyons un peu, tu peux t'arranger un petit peu ? O.K., maintenant, bosse". Quand tu es sur scène, la maison de disques te dit : "vas-y bébé, vas-y, fais moi bouger ça, gagne moi cet argent". Et quand tu ne peux plus faire de l'argent, ils cherchent une autre fille. Et les gens sont assez cons pour croire qu'une maison de disques les aime. "J'ai un contrat". Tu as juste trouvé un maquereau pour te sponsoriser. Et plus tôt les gens se rendront compte de ça, plus tôt ils seront capables de s'en sortir dans le business" (14). La différence entre les indés et les majors selon lui est la taille du poisson (requin, maquereau, etc.). Rien de plus. Aussi, Ice-T préfère-t-il suivre l'adage *Help Yourself* et crée sa propre maison de production (Rhyme $yndicate) avec son ami Jorge Minosoja (producteur, manager, et défenseur du Rap sur les radios : Rhyme $yndicate s'investit souvent d'un rôle anti censure et anti drogue). *"Rhyme $yndicate sont tous mes amis avec lesquels je rappais avant d'avoir un contrat. Alors, quand nous avons rencontré les maisons de disques, nous leur avons dit que nous pouvions leur donner dix groupes pour le prix d'un"* (140).
La première production de Rhyme $yndicate est une compilation/carte de visite présentant Low Profile, Spinmasters, TDF, Bango With Mixmaster Quick, Toddy Dee, Nat The Cat, Donald D & Bronx Style Bob. Bientôt Divine Styler, Everlast et Hijack (des Anglais) deviendront à leur tour des $yndiqués de la Rime, sans oublier l'omniprésent Afrika Islam, l'ex-Soul Sonic Force et co-fondateur de la Zulu Nation, qui supervise le tout - ou presque - aux manettes.

- Rhyme Pays

Le premier Lp du Thé-Glacé sort en 1987 : *Rhyme Pays* est son nom (astucieux détournement du "Crime ne Paye pas" en la "Rime paye"). Adoptant la même technique que B.D.P au même moment à New York, Ice-T entre dans le jeu des gangsters (fille, argent, grosse voiture, etc.) afin de les séduire pour mieux retourner contre eux leurs propres clichés. Par exemple, dans le "T" de Ice-T est dessiné un Uzi ; le logo du Rhyme $yndicate montre deux types dans un rond : l'un tient une mitraillette, l'autre un ghetto blaster. On est pas loin de la célèbre formule *"cette machine tue les fascistes"* que Woodie Guthrie (folk-singer des 50's) avait apposée sur sa guitare.
La galette, qui remonte maintenant à plus de trois ans, a pris un coup de vieux. De la patine, plutôt. Car ses dix titres posent véritablement les jalons de toute une scène, celle qui éclatera à l'échelle planétaire avec N.W.A. Parmi les meilleurs passages se détachent *409* où toutes les injures/gros mots sont "censurés" par des sifflets rapides : "suck my ouiiiiinnn/Go On Homeboy And Grab Her ouiiiiinnn". Les temps ont changé. En fait le morceau est assez délirant (mille bruitages, chœurs, boîtes diverses et variées) ; *Sex* (sur les prouesses sexuelles d'Ice-T) ou *Squeeze The Trigger* ("Actionne la détente" : le Rap moins violent que la télé).

- Colors

C'est en 88 qu'Ice-T va frapper fort avec son second Lp , Power. Le son s'est nettement étoffé, la voix a fait des progrès (palette de phrasés élargie). La pochette - gaufrée - présente Ice-T, Afrika Islam et Darlene armée en tenue de bain (*"MY girl on the cover"*, précise clairement Ice-T sur la pochette intérieure. Il l'a épousée en 85). Ailleurs, il exhorte les gangs à poser les armes : *"Peace to all L.A. Gangs. Nous POUVONS vivre tous ensemble. La mort n'est pas une réponse. Please, Chill !"*. Via le film *Colors* et la première victime blanche d'un quartier riche de L.A., les gangs sont sous les feux (!) de l'actualité. L'ampleur devient dramatique. Ice-T en est conscient (cf. son chef d'œuvre, *Colors,* où il rappe "gangs never die, just multiply") et sait aussi qu'il peut modestement - grâce à son statut - contrer cette violence.
Dans Drama, Ice restitue merveilleusement l'atmosphère lourde et agressive de certains quartiers de L.A. : un drame se déroule. Ice-T vous en parle. L'histoire d'un *gangsta* qui se fait arrêter. La virée, la dénonciation, l'arrestation, la prison, puis la mort dans cette même taule... *Power* est rempli de petits instantanés sur la vie des gangsters. Ice n'y tient jamais un discours moralisateur. Il décrit les gangs sans les glorifier ni les désavouer explicitement, il pousse la logique de l'escalade jusqu'à son terme. Il met son auditeur devant ses responsabilités, qui conclue par lui même ; un sens de la nuance qui va d'ailleurs lui poser de gros problèmes dans un autre domaine : il a reçu des menaces de mort de la part de suprématistes blancs comme de séparatistes noirs à cause de son absence de "discours racial radical". D'autres titres font allusion à la *Gangster Way Of Life* comme l'extraordinaire *Personal* où deux riffs de guitares samplés s'entrecroisent tandis qu'Ice-T parle de lui en des termes très convainquants : "vous voulez entendre parler de moi ? Examinez les fichiers de la police !" ; l'anti drogue *I'm Your Pusher* avec des samples de *Pusher Man* de Curtis Mayfield ; ou *High Rollers* (tout le génie d'Ice-T est résumé dans ces deux rimes : "When I say High Rollers, I mean the best/Forget the half-steppers, eject the rest"). *Radio Suckers* (et ses samples de Public Enemy) est la première chanson à mettre les pieds dans le plat contre les DJ's qui évitent soigneusement de diffuser du Rap sur leurs ondes...

- The Iceberg/Freedom Of Speech

Disque après disque, Ice-T paufine son style sans perdre une goutte de sa verve. Son troisième Lp a un double titre : *The Iceberg/Freedom Of Speech. Iceberg* pour Iceberg Slim (un écrivain maquereau remercié sur la pochette) et "Liberté d'Expression" parce qu'Ice-T en est un des défenseurs les plus fervents (cf. "Rap & Censure" et ses prises de position en faveur de Public Enemy et 2 Live Crew). Une dimension anti-censure que la presse a malheureusement le défaut de mettre trop en retrait. Le disque en fait pourtant souvent l'évocation comme dans *Black & Decker, Freedom Of Speech, This One For Me.* Ice-T fait même preuve d'un grand esprit d'ouverture sur ce sujet avec *Shut Up, Be Happy* : *"j'étais en Australie et j'ai entendu le disque de Jello Biafra* No More Cocoons *; et je me suis dit que la loi Marshall me concernait grandement : "Yo man, c'est comme ça que deviendra le monde si les gens ne s'unissent pas, ils permettent que des choses dingues se passent".*

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Alors nous avons appellé Jello Biafra et c'était tellement intéressant de voir quelqu'un des Dead Kennedys dire des choses si pertinentes par rapport à ce que je fais et je fais du rap ! Le morceau de Black Sabbath vient de leur premier disque, c'est un groupe incompris : "Ah oui, ce sont des adorateurs du diable". J'ai écouté leur musique toute ma vie et je n'ai jamais eu envie d'écorcher un poulet. J'ai trouvé ça important parce que, à voir les gens, on pourrait penser que nous ne sommes pas tous dans le même bateau et pourtant si : un censeur me tombera dessus un beau jour, et sur toi aussi" (14).
Avec l'adjonction d'un guitariste, d'un bassiste et d'un batteur sur certains titres, voici comment Ice-T aborde la conception du Lp : *"les gens m'écrivaient et je leur répondais par le Rap*. Power *s'est mieux vendu que* Rhyme Pays (750000 copies contre 400000, NDA)*, alors je me suis dit qu'au lieu de devenir plus Pop, je pouvais même être plus hardcore et parler davantage des sujets qui me tiennent à cœur"* (14). Il a raison : *The Iceberg* surclasse ses prédécesseurs et les ventes continuent à grimper (un million de copies). Traoté à tort et à travers de phallocrate (cf. "Rap & Sexisme"), Ice-T donne à ses détracteurs les moyens de mieux le dénoncer avec *This Girl Tried To Kill Me* (provoc, provoc...). Se voyant obligé de répondre à certains de ses ex-fans qui le jugent dépassé par la nouvelle scène *Gangster Hip Hop*, Ice-T avertit en intro "This is album three/We're still in effect". Et puis, bien sûr, il y a les éternelles anecdotes sur les gangsters comme dans *Peel Their Caps Back* ("Epluchez-leur la tête") : *"c'est ce qu'ils disent en prison. Une façon vicieuse de dire : "je vais te tuer", en te frappant au front et en te déchirant le cuir chevelu en arrière. Ils peuvent faire ça avec une balle. C'est hyper violent"* (14) ; *Lethal Weapon* : *"peu importent la violence de mes propos ou les revolvers de la pochette, l'arme mortelle, c'est l'esprit (...) La chose la plus dangereuse ce n'est pas ce que tu vois mais bien ce que tu penses : un revolver n'a pas la moitié de la puissance d'une personne à l'attitude dangereuse. Hitler n'a jamais tiré un coup de feu mais c'était l'une des personnes les plus dangereuses dans le monde (...) Ce que je dis aux kids, c'est : "vous vous croyez durs, mais si vous voulez avoir une arme vraiment puissante, allez à l'école et gagnez en intelligence"* (14) ; *The Haunted Child* : *"je me prends pour un kid qui sort et qui tire. Je mets donc les jeunes dans ma situation et je dis : "Yo ! Qu'est-ce que tu ferais maintenant ?". Ça peut sembler marrant de sortir et de traîner avec des mecs, mais une fois que tu as fait ça, il n'y a plus d'amis autour de toi, tu te retrouves seul et tu es salement dans la merde"* (14) ou *You Played Yourself* : *"c'est une chanson sur les gens qui se foutent eux-mêmes dans la merde et qui finissent toujours par se plaindre. Les premiers sont les rappers qui crient à tout le monde qu'ils sont vraiment très forts, ils ont lâché l'école et ils sont remplis de merde, incapables de tenir une conversation. (...) Ensuite, je parle des mecs qui sortent avec des femmes et qui dépensent tout leur fric, et quand les filles les plaquent, ils disent que ce sont des salopes. Mais personne ne les a obligés à dépenser leur argent pour la fille. Et le type qui dépense tout son fric pour le crack laisse tomber ses amis et il finit sur le chemin de la mort. C'est lui qui s'est mis dans cette situation"* (14). Mais Ice-T n'oublie pas que le Rap est aussi une musique de danse (*Hit The Deck*), de *parties* avec *What Ya Wanna Do ?* : *"c'est un morceau de fête, une façon pour moi d'avoir tous ces disques d'or. J'ai dit : "O.K., enculés" et on a juste pris un titre cool de MC & The Sunshine Band et on a fait ce qu'on avait envie dessus.*

C'est un titre fun, et c'est l'occasion d'entendre le reste du Rhyme $yndicate rapper" (14) et de déconnade : *Iceberg* avec *"quand tu commences à rapper dans la rue, c'est le genre de Rap que tu fais parce que tu ne peux pas rester au coin de la rue et chanter des trucs très politisés aux homeboys ; ils ne veulent pas en entendre parler, ils veulent écouter des trucs dégueulasses. Ce n'est qu'un disque de fun, mais c'est vraiment pour te montrer l'origine, comment j'ai commencé à rapper ; c'est par ces Raps là que je suis devenu connu. Je tiens ces paroles de Dolomite, et de mon enfance quand j'écoutais Ray Moore et leurs histoires de cinglés"* (14).

En 1990, Ice-T s'est concentré - on l'a vu - sur le cinéma. D'abord, il a interprèté le thème de *Dick Tracy* (curieux et heureux mélange de Rap léger - on n'est pas loin du chant - et de musique Jazzy des années 30 modernisée. Un second mix, *Dick Tracy 90's Mix*, est aussi disponible). Peu après, Ice-T réalise un de ses rêves : partager le micro avec Curtis Mayfield pour la B.O. de *Return Of Superfly*. Toujours dans le cinéma, Ice-T redevient acteur dans *New Jack City* de Mario Van Peebles (avec une apparition de Flavor Flav) dont la musique est signée par Wally Baradou, Georges Jackson et Quincy Jones (qu'Ice-T connait bien puisqu'il a participé à son *Back On The Block*)...

7A3

Bretty B et ses deux acolytes (7A3 signifie 7 comme les étoiles ; A pour Allah et 3 parce qu'ils sont trois) sont responsables d'un fantastique Lp en 88 : *Coolin' In Cali* (sur Geffen, le même label que, au hasard, Gun & Roses...). La splendeur de ce disque est très vraisemblablement due à l'imposante brochette de producteurs (Joe "The Butcher" Nicolo, Hank & Keith Shocklee & Eric Sadler et deux titres par Daddy-O), d'invités (Cash Money, Jazzy Jay et Scholly D) et de musiciens (basse, guitare, batteur, orgue, saxo, timbales). Les grands titres sont *Coolin' In Cali* (bruyant, dissonant et franchement violent), *A Man's Gotta Do What A Man's Gotta Do* (superbe saxophone qui se promène tout du long), *Freestyle 88* (qui aurait pu s'appeler *Bass-style* tellement il y en a), *Hit 'Em Again* et *1/2 Bouldin'* (parce que c'est Daddy-O qui en signe la production), Drums Of Steel (Reggae-isant). Bien que les ventes de *Coolin' In Cali* aient atteint des sommets et que 7A3 aient enregistré *Mad Mad World* pour le film *Colors* la même année, on est depuis sans nouvelles d'eux (hormis le single *Let The Bells Ring* à l'hiver 90). *Coolin' In Cali*, sans doute.

TONE LOC

Antony Terrel Smith vient de L.A. Né dans une famille aisée, il a viré - selon ses dires - petit délinquant quand il était teenager. *"J'ai commencé à rapper il y a neuf ans quand un de mes amis est revenu du New Jersey. Il rappait et je n'avais jamais entendu ça auparavant. J'ai trouvé ça excitant (...) Mon cousin connaissait Michael Ross. Il m'a appelé en 87 pour m'annoncer qu'il lançait un label.*

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

A l'époque, ça s'appellait Fast Break Rds et j'ai changé le nom en Delicious Vinyl. Et on a enregistré I Got It Goin' On *sur un quatre-pistes"* (144). Entre temps, il a aussi transformé son nom en Tone Löc (Löc étant la contraction de *loco*, "fou" en espagnol).

Son premier single sort en 87, suivi du méga tube *On Fire*. Les deux simples font la fortune et de Tone Loc et de Delicious Vinyl. Voix suave, arrangements parfaits, boîte directe, guitare. Dès ses premiers disques, Tone Löc forge son style. Dans *Cheeba, Cheeba*, le disque suivant, Tone souffle, murmure, susurre son *rapping*. Mi-frimeur, mi-ridicule, il prolonge le Rap Crooner inventé quelques temps plus tôt par le New-Yorkais LL Cool J. Tant que vous y croyez, vous craquez. Et il va jusqu'au bout si l'on en juge les comptes-rendus écrits du Club MTV Tour 89 avec Paula Abdul, Was Not Was, Milli Vanilli. Etant le seul rapper, il se démarque devant un public très *teenager* blanc féminin en exhibant son *machin*... Il devient un sex-symbol !

- Je L'ai Conduite A L'hôtel

Mais c'est en 88 que Young MC, autre poulain de l'écurie Delicious Vinyl, lui apporte sur un plateau le fantastique Wild Thing qui fait le tour du monde, dépassant partout les ventes Rap. L'électrique guitare, les lourdes respirations, les roulement de batterie, la voix lascive de Tone Löc, tout cela accentue l'"érotisme" des paroles (machistes) : "Je l'ai conduite à l'hôtel/Elle a dit : "tu es le roi"/Alors, sois ma reine/Si tu vois ce que je veux dire/Et faisons le *wild thing*". Rien n'est explicitement formulé. Aussi les radios et télés peuvent-elles matraquer la torride chanson (et non moins brûlante vidéo) qui, deux ans après, continue à se balader de compilation en compilation.
Avec Loc'ed After Dark (88), Tone va encore plus loin dans l'intimité. Sa voix se fait de plus en plus rocailleuse, de plus en plus proche. Il vous chuchote littéralement à l'oreille. En 1989, Delicious Vinyl rassemble tous ces singles en y ajoutant de nouvelles compos pour l'album *Loc'ed After Dark* (les Dust Bros sont venus tourner les potentiomètres) comme *Funky Cold Medina* (écrit par Young MC, *Wild Thing Bis* eût été plus juste), *Next Episode* (samples Soul), *Löc On The Shaw* (instrumental) ou *The Homies* (un des titres les plus drôles du Lp, enregistré *live in studio*). A noter à côté des remerciements habituels, les noms de Tracy Lords (star majeure - quoique mineure - du porno U.S.) et de Guns & Roses, groupe Rock aux propos ouvertement racistes, cf. cette interview du chanteur Axl Rose donnée à *Rolling Stones* : *"hey, vous autres, sales flics et négros - ouais, vous ! - soyez pas sur mon chemin. J'ai pas besoin d'acheter une de vos chaînes en or aujourd'hui... les immigrés et les pédés, à quoi est-ce qu'ils sont bons ? Juste à venir dans notre pays, en s'imaginant qu'ils vont pouvoir faire comme ça leur plaît, fonder un mini-Iran ou répandre des putains de maladie"* (188). Contrairement à "l'affaire Prof Griff", par exemple, personne n'exige son renvoi...
Aujourd'hui, Tone Löc se délecte de tout ce qui lui est arrivé dans sa somptueuse demeure de Bel-Air (quartier huppé de Los Angeles) tout en se rendant une fois par semaine dans les écoles pour mettre en garde ses fans contre les gangs (d'où sa présence dans *We're All In The Same Gang*). On le verra aussi à l'écran dans *Ford Fairlane*...

YOUNG MC

Marving Young. Avec un pareil nom, on est prédestiné à la musique. D'ailleurs, les poses de Young MC (son nom de scène) rappellent nettement celles de Marvin Gaye. Né à Londres, élevé dans le Queens, Young MC a étudié à l'University Of Southern California où il obtint une licence d'économie (option informatique). Grandmasterflash, Melle Mel, les Treacherous 3 et Fearless 4 vont être la révélation pour lui au début des 80's. Entre deux cours, il attrape le micro et s'improvise rapper. *"Mike Ross de Delicious Vinyl m'a téléphoné en décembre 87 et j'ai rappé quelques mesures devant le combiné : cela s'est arrêté là ! Ross m'a tout de suite proposé le contrat"* (145). Il le signe et enregistre début 88 l'alerte *I Let'Em Know* (mise en son par Dike & Ross) qui connait un bon succès sur la Côte Ouest. Il met alors ses talents d'auteur au service de l'artiste phare de Delicious Vinyl : Tone Löc (*Wild Thing, Funky Cold Medina*). Tubes mondiaux, confiance renforcée. Young MC sait désormais de quoi il est capable.

- West Faster Rapper

Bust A Move est le troisième chef-d'œuvre qui jaillit de sa tête. Cette fois-ci, il le conserve et l'interprète lui-même. Bingo pour la troisième fois. Il détrône Madonna pour la pub Pepsi et se précipite pour enregistrer son premier Lp : *Stone Cold Rhymin'*. On y retrouve ses premiers titres (*Pick Up The Pace* utilise la même ligne de basse que *Bust A Move*) et un paquet de petites perles joliment taillées. Les Dust Bros et Quincy Jones Jr produisent chacun un titre, le duo Dike/Ross se chargeant du reste. La voix féminine de Crystal Black illumine par-ci par-là le disque. *Know Know* (reprise de la B.O. *Shaft*) ou, mieux, *Fastest Rhyme* (un exploit de 53 secondes rimées ultra rapidement, sans musique, avec seulement huit respirations ! A croire que c'est la Sécurité sociale qui le lui a demandé dans le cadre de sa politique anti-tabac !) démontrent par A+B que Young MC n'usurpe personne quand il se proclame le "plus rapide Rapper de l'Ouest" (Ha ! Ha ! Ça veut dire ça "West Faster Rapper"...). Mais il sait aussi émouvoir (*Non Stop*, superbe harmonica pleureur) ou faire rire (*Principal's Office*, les mésaventures d'un élève).

Malheureusement, les dernières nouvelles qu'on a eues de lui n'ont pas grand chose à voir avec la musique. Voici ce que Young MC déclarait à propos de son Lp : *"les producteurs ne voulaient rien de trop dur sur l'album. Des paroles ont été modifiées et des pistes supprimées car ils voulaient être sûrs que le disque puisse atteindre un large public. Mon prochain Lp ne sera pas comme ça. Soit je le contrôle entièrement, soit je prends un autre chemin et je deviens l'avocat dont ma mère a toujours rêvé"* (146). Quelques semaines plus tard, on apprendra que Young MC a gagné en appel son procès qu'il avait intenté à Delicious Vinyl : Dike et Ross avaient "oublié" de lui verser l'intégralité de ses royalties sur *Wild Thing* et *Funky Cold Medina*...
Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Pourtant, Young MC ne s'est pas fait prier pour continuer à travailler avec d'autres musiciens en écrivant *Under Arrest* et *Living A Lie* (qu'il interprète) en vue du Lp *Silent Assassin* de Sly & Robbie : le Reggae est un peu sa seconde musique de prédéliction. Young a répété être influencé par Yellowman, Peter Maestro, Sister Carroll. Et il s'en est donné à cœur joie pour écrire des paroles plus engagées socialement. D'ailleurs, sans en faire son credo, Young MC est farouchement opposé à la drogue et sur sa pochette figure le logo de Stop The Violence (fait assez rare sur la Côte Ouest). Espérons que les démêlés avec Delicious Vinyl s'apaiseront dès que possible car Young MC a apporté tellement de légèreté et d'exaltation au Rap (sans tomber totalement dans la soupe commerciale) qu'il mérite aisément sa place dans le *Hip Hop Hall Of Fame*.

NIGGERS WITH ATTITUDE (N.W.A.)

- L.A. Is The Place

Contrairement à Tone Löc et à Young MC, N.W.A. ont mis plus de temps à palper le succès. Leur passé est, semble-t-il, moins glorieux que les deux précités. MC Ren (Lorenzo Patterson) aurait été touché à la jambe à l'époque où les Crips étaient sa seule famille. Eazy-E (Eric Wright) se vante d'avoir braqué des voitures, dévalisé des maisons, dealé, etc., jusqu'à ce que son cousin se fasse assassiner. Il ira jusqu'à prétendre que son label fut monté avec l'argent du crack, ce qu'il démentira quand le F.B.I. annoncera que toute entreprise créée avec l'argent de la drogue serait saisie... Dr DRE (Andre Young) donnera même des leçons de braquage : *"il faut simplement surveiller ses arrières. Ils ont ce truc qui s'appelle le "jacking", tu vois. Tu t'arrêtes à un feu rouge, quelqu'un te colle un flingue sur la tempe et te dit de sortir de ta bagnole. C'est arrivé à ma Mercedes. Je n'étais pas à l'intérieur, c'est Michel'le qui la conduisait et quelques mecs lui ont collé un pétard sur la tempe et lui ont demandé de s'éjecter"* (148). Ice Cube, comme tous les autres, prétend venir de South Central : *"un Viêt-Nam concret, c'est comme ça qu'on définit Los Angeles. Une fois, quelqu'un a tiré sur ma maison. Les balles ont brisé une fenêtre, pénétré à l'intérieur et on a tiré au moins douze fois. Ouais, j'étais à l'intérieur, avec mon père. Une merde pareille, c'est de la folie"* (147) mais a avoué, après avoir quitté N.W.A., n'avoir jamais fait partie d'un gang (brillantes études supérieures de commerce et d'architecture). En juillet 90, excédé par toutes les questions sur leur passé, Dr DRE lâche : *"nous n'avons jamais été impliqués dans les gangs"* (149).

En fait, la création même du groupe reste un mystère. Elle diffère suivant que l'on écoute Eazy-E ou Ice Cube. Pour Eazy-E, c'est lui qui est à la base du groupe. Il sort en avril 86 son premier maxi *Boyz-N-The Hood* avec, déjà, Dr DRE de l'autre côté de la vitre. Ensuite, Eazy-E enregistrera pas mal avec *Ron-De-Vu* (*L.A. Is The Place, Fat Girl*, disponibles sur la compilation *N.W.A. & The Posse* qui rassemble la plupart des premiers titres de N.W.A.).

En septembre 87, N.W.A. sont officiellement nés, selon lui, avec la sortie du maxi Dope Man.
Pour Ice Cube, la formation du groupe remonte à 86 et est décidée par lui et Dr DRE. Ice pense tout de suite qu'il faut un titre fort. Ce sera *Fuck The Police*. Il connaît Dr DRE via le cousin de celui-ci. Il commence à écrire pour le groupe de Dr DRE, World Class Wreckin' Cru (*Cabbage Patch*, 87) et de son côté couche sur bande *My Posse* et *Ill-Legal* (cf. compilations *Prime Kuts*) aux textes crus et à la musique violente (Dr DRE rappe sur le second). Voulant se sortir d'un mauvais pas, Eazy-E intervient ensuite. Dr DRE lui propose de faire un disque mais Eazy-E lui répond qu'il préférerait être manager (il l'était déjà). Ice Cube avait alors déjà écrit *Boyz-N-The-Hood* et la propose à Eazy-E. Le groupe dont ce dernier s'occupait voulait la jouer mais Dr DRE insiste pour que ce soit Eazy-E qui la rappe (bien qu'il n'ait jamais fait ça auparavant). Le résultat est des plus satisfaisants. Attiré par le business, Eazy-E monte son label. Dr DRE ne se faisant pas payer par son groupe - pas plus qu'Ice Cube avec le sien - les trois décident donc de se réunir sous le nom de N.W.A. DJ Yella (Antoine Carraby) et MC Ren complètent l'ensemble. Niggers With Attitude sont constitués et les premières répètes se déroulent...

- Dope Man

Qui a raison ? Peu importe, Dr DRE, Eazy-E, Ice Cube, DJ Yella et MC Ren sortent ensemble pour la première fois un disque sous le provocateur nom de N.W.A. Certains journalistes, tel Laurent Chalumeau, sont allés jusqu'à démontrer que jamais le groupe ne pourra faire plus fort que son nom : c'est dire l'impact des dix-neuf caractères... Bien que Niggers With Attitude n'ait jamais été écrit en toutes lettres sur les pochettes du groupe... Leur patronyme vient d'être détourné par Hoe's With Attitude : Pute Avec Attitude. Le disque en question est : *Dope Man*. Il parle d'une *salope* (je ne fais que traduire *bitch*), amie d'un dealer : "si tu veux grimper, il va falloir te salir les genoux". Ice Cube développe : *"avec* Boyz-N-The-Hood*, on voulait essayer de lancer un nouveau style : parler de la réalité. Beaucoup de gens faisaient semblant, nous on voulait simplement arriver avec quelque chose de réel. Avec* Dope Man*, c'était le genre de truc que personne n'avait jamais entendu sur un disque"* (150). Le son est assez éloigné de celui que le groupe possèdera quelques temps plus tard (pour s'en convaincre, il suffit d'écouter la version maxi et celle - remixée - du Lp). *8 Ball* (samples de Public Enemy et de Run DMC) et *Panic Zone* (qui, avec ses voix robotisées, a mal vieilli) figurent également sur ce maxi.
En 1988, *Gangsta Gangsta* devient l'hymne des gangsters de L.A. (et d'ailleurs, et des non-gangsters !). N.W.A. connaissent un succès croissant. Tandis que leur musique s'affine (jolie complémentarité vocale entre l'étrangement aigu Eazy-E et le mystérieusement grave Ice Cube), les textes canardent de plus en plus. Mais ils ne veulent être comparés ni à Ice-T qu'ils jugent *"totalement out"* ni à Public Enemy : *"quand nous avons commencé, Public Enemy n'existait pas encore. Nous ne nous sommes donc pas inspirés d'eux"* (150).

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

- Straight Outta Compton

En février 89, la bombe est lâchée : *Straight Outta Compton* (Compton étant LE quartier chaud de L.A.). Sur le recto de la pochette, N.W.A. se tiennent debout dans la rue. Le photographe les prend en contre-plongée et c'est vous-même qui êtes menacé par le revolver que tient l'un d'eux. Finie la rigolade. Le disque propose donc *Dope Man* (samples provenant de *Dance To The Drummer Beat* de Herman Kelly & Life, comme l'avait fait Run DMC dans *I'm Not Goin' Out Like That*) et *Gangsta Gangsta.* Tout l'album tourne autour des gangsters (pas si *autour* que ça d'ailleurs...) comme dans les chefs-d'œuvre *Straight Outta Compton* ou *Fuck Tha Police* : *"c'est le Wild West ici. La police est là pour nous protéger, mais qui nous protège contre elle ?"* demande Ice Cube (150). D'après Steven Wells du *New Musical Express*, l'album comprend plus de deux cents *fuck* et *motherfuck*... Le son a pris une sacrée ampleur, avec l'adjonction de bruitages (klaxons, sirènes, coups de feu, etc) et d'un *feeling* Soul (*If It Ain't Ruff, Express Yourself, I Ain't Tha 1, Parental Discretion Iz Advised*).
Malgré la censure de MTV (non diffusion du clip *Straight Outta Compton*) et le peu de programmation radio, l'album devient disque d'or en six semaines et dépassera au total les deux millions de ventes aux U.S.A. dans les mêmes conditions. Des pétitions ont été envoyées à des boutiques pour qu'elles retirent l'album de leurs bacs. Priority Rds en édite des versions "allégées" des jurons et de *Fuck Tha Police*. Idem pour l'album solo de Eazy-E (cf. plus loin) avec 200 000 copies "corrigées" vendues. Le groupe ne pourra se produire en concert dans certains Etats qu'à la condition expresse qu'ils n'exécutent pas *Fuck Tha Police*. Malgré leurs réticences envers tous ces compromis, N.W.A. ont quand même succombé aux pressions en évitant de jouer *Fuck Tha Police* (et parfois même *Gangsta Gangsta*...). Ce qui incita la vague suivante de rappers - directement inspirée par eux - à stipuler que *"N.W.A. ne sont pas si durs que ça..."*. L'escalade, l'escalade...

- Fuck Tha Police

Les choses vont se corser quand le F.B.I. voudra faire pression sur N.W.A. à cause des paroles de leur fulgurant cri de guerre : *Fuck Tha Police*. Quand Jerry Heller, manager du groupe (et qui n'en est plus à son coup d'essai : il fut le tourneur durant les 70's d'Elton John, Pink Floyd, etc.) rend publique en octobre 89 la lettre du F.B.I. accusant N.W.A. d'inciter à la violence anti police, c'est le tollé général. Le *Village Voice* titre peu après : *"Le F.B.I. hait ce groupe"* en lettre rouge surimprimées sur la photo du groupe. L'article cite l'American Civil Liberties Union et des membres du Congrès dénonçant les pratiques du F.B.I., contraires au Premier Amendement de la Constitution américaine. Du coup, c'est un formidable atout publicitaire pour N.W.A. *"Ça n'a pas été un problème,* confesse Dr DRE, *ça nous a fait vendre plus de disques, voilà tout"* (189). *"Ma première pensée,* se souvient Ice Cube, *c'était de faire un remix de* Fuck The Police*"* (151). Eazy-E préfère défier le F.B.I. : *"s'ils veulent écrire un Rap qui s'intitulerait* Fuck N.W.A.*, je le sortirai"* (152).

Ce à quoi le F.B.I. répond *niet* et suggère à Eazy-E de reverser une partie des bénéfices du groupe au profit de la lutte anti drogue. Un dialogue de sourds en somme. Mais comme le soulignent bien des journalistes, cette censure a un insupportable relent raciste : *"quand Bruce Springsteen fait "ploinc, ploinc/Si j'aurais su, j'aurais pas venu/C'est pas d'la tarte d'être au chomedu/ouin-ouin-ouin", que je sache, tout le monde comprend qu'il prête sa voix à un personnage. Mais quand c'est cinq nègres qui disent "fuck la police", tout ce qu'ils chantent est retenu contre eux"* (153). Ice Cube ne fait pas un autre constat quand il déplore : *"tout ce que nous écrivons, les critiques le jugent politique. On peut parler d'une voiture, ils diront que c'est politique"* (147). Chuck D, fidèle à lui-même, est lucide quand il ironise : *"la pire chose que puisse imaginer un père de famille blanc un peu beauf, c'est que son fils rentre avec la casquette de travers en disant : "je veux être comme Easy-E""* (154).
Néanmoins, certains rappers trouvent de sales aspects à N.W.A., notamment au niveau de l'emploi intempestif des jurons. Overlord X convient qu'il est le premier à s'en servir dans la vie courante mais qu'il ne trouve pas là une raison suffisante pour en glisser trois par rimes. Il va même jusqu'à traiter Dr DRE d'hypocrite quand il produit N.W.A. avec des *bitches* à tout bout de champ, alors que dans le même temps, il s'occupe de Michell'e qui préfère employer *girl* (il a dû être servi avec le maxi suivant : *A Bitch Is A Bitch.* Bon, une fille est une fille, une salope : une salope, un salaud : un salaud, pourrait-on rétorquer à Overlord X. D'un autre côté, N.W.A. donnent parfois l'impression de croire qu'une fille est une salope par définition. Ce qui est franchement douteux). KRS One les prend à revers : *"j'arrive à voir quelque chose de positif dans ce qu'ils font car après eux, je peux exposer mon opinion et minimiser N.W.A."* (155). D'autres leur reprochent de renforcer les clichés du Noir américain abruti. Pourtant Ice Cube persiste : *"nous ne nous durcirons que si les rues se durcissent"* (156) avant d'avouer : *"je suis là pour gagner de l'argent, pour promouvoir mes disques. Je n'incite personne à merder. Je ne veux pas être un modèle et finir comme une marionnette"* (150).
Les N.W.A. cultivent - avec succès - le sens de la contradiction, du paradoxe et de la provocation (facile pour certains, généralement ceux qui n'en font jamais et n'ont donc pas à en assumer les retombées...). N.W.A. poussent même le vice jusqu'à un nihilisme tout Sex Pistolien quand ils rétorquent ainsi à la presse *""Qu'est-il arrivé à Ice Cube ?"* (il a alors quitté le groupe, NDA) *"Qu'il aille se faire foutre !", "Que pensez-vous de la situation en Afrique Du Sud ?" "Quelle aille se faire foutre !""* (157). N.W.A. sont-ils sérieux ? Se prennent-ils au sérieux ? Tout est-il calculé ou sont-ils aussi idiots qu'on les décrit ? Une chose est certaine : ils s'amusent et encaissent de gros chèques. Leur musique étant par ailleurs tout à fait honorable (et parfois même grandiose), le concept est fortiche. Et avec eux, je dis aux journalistes qui tentent de les comprendre pour mieux les désavouer, qu'ils peuvent rester à chroniquer les Rolling Stones ou Cure. Ceux-là sont gentils, vieux, inoffensifs (N.W.A. seraient sans doute plus durs...). Car on peut tout déceler chez MC Ren et ses potes et en tout premier lieu : l'irrespect et la désinvolture. Deux qualités que tous les Top 50 du monde détestent. N'oublions jamais le "With Attitude" de ces "Niggers".

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

- We Want Eazy

Parallèlement au groupe, Eazy-E poursuit sa carrière solo en sortant l'album Eazy-Duz-It (novembre 88) dont est tiré le maxi *We Want Eazy* ("On veut Eazy"). Sur la pochette, malgré ses doigts gantés et serrés, Eazy-E ne parvient pas à nous faire aussi peur qu'il le souhaiterait. Dès l'intro du Lp, les mots *fuck* et *bitch* sont prononcés. Eazy ne se calmera-t-il donc jamais ? En fait, si. Le disque a des allures d'exercice mégalomaniaque (*We Want Eazy* : D.O.C pour les paroles, la musique est un classique de George Clinton. Applaudissements, une fille dit : "nous voulons Eazy". Un type exhorte la foule à frapper des mains. Des chœurs font "Eazy"...). L'album est assez moyen, exception faite de *Still Talkin'* (plutôt Soul), *2 Hard Mutha's* (avec MC Ren, une batterie derrière et une guitare. Excellent pour apprendre l'argot américain) ou *Eazy-Duz-It* (les chœurs au départ du titre sont exemplaires. Le reste, sons distordus, une *wah-wah pedal* et ce genre d'arrangements typiquement Dr DRE : la voix qui s'arrête, un coup de flingue, des sax qui s'élancent, et la voix qui revient. Magique. *Eazy-duz-it*, Eazy est un *Gangster Hip Hop*. C'est tout et ça suffit à faire un bon morceau). L'alchimie de N.W.A. n'est guère reproduite ici bien que l'on puisse considérer qu'il s'agit des mêmes, dans un autre ordre : producteurs, auteurs/compositeurs, musiciens identiques. Peut-être Eazy-E arrivera-t-il à faire mieux avec son second Lp *Temporary Insanity* ? La Bande originale de *Return Of Superfly* en propose un excellent avant-goût : *Eazy Street* (carrément !).

- Eazy Chapter 8 Verse 10

En attendant, Eazy-E gère tranquillement son label qu'il a fondé en 1987 avec Jerry Heller et Dr DRE : Ruthless Rds. Leur premier tube est signé JJ Fad (Supersonic) qu'ils éditent en association avec Dream Beat. *"Heller raconte comment à la réception d'un chèque à six chiffres d'Atlantic -qui avait la licence de la chanson-, il a emmené Eazy-E à la banque et lui a appris à ouvrir un compte"* (158). Suite à un accord passé avec Bryan Turner de Priority Rds, tous les disques d'Eazy-E (dont ceux de N.W.A.) sortiront sur Ruthless/Priority. Trois ans après, la liste des groupes est longue et quasiment sans erreur : JJ Fad (dont DJ Yella vient d'apporter les touches finales au second Lp), Bobby Jimmy & The Critters, Big Lady K (une jeune fille de 16 ans qui vient de Riverside (Californie) à qui LL Cool J a servi de producteur pour une romance), Hardcore (Amityville, NY), D.O.C (Dallas, Texas. Lp *No One Can Do It Better* produit par Dr DRE), Above The Law (cf. plus bas), Tairrie B (elle est d'origine italienne - peau blanche & look de vamp - et se définit elle-même comme la *ruthless bitch you love to hate.* Lp *Power Of A Woman* en 90 sur Ruthless, en gentille compagnie d'Eazy-E, Scholly D et Boo-Ya), etc. Rien ne peut mieux définir la politique de Ruthless que cette pub qu'ils publièrent dans le *Billboard* spécial Rap du 16 décembre 89. Celle-ci montrait une mère de famille, des flics blancs et noirs en civil comme en tenue, un prêtre, un élu avec le texte : *"certains nous détestent... Mais des millions nous ont aimés en 89 !"*...

- Gangsta Gangsta

Michael Conception réunit en 90 la crème des crèmes de la Côte Ouest sous le nom des West Coast Rap All-Stars autour de son projet pacifiste : *We're All In The Same Gang*. N.W.A. y est bien sûr convié bien qu'ils aient multiplié les déclarations envers son équivalent et prédécesseur new-yorkais : Stop The Violence Movement. Un véritable dilemme se présentait aux complices d'Eazy-E : participer à cet hymne, c'était se décrédibiliser et détruire l'image de *Gangsters Hip Hop* qu'ils s'étaient façonnée. Ne pas y prendre part, c'était passer pour des irresponsables terminaux tant auprès de la presse que du business (cf. "Rap & Actions Humanitaires"). MC Ren explique leur stratégie : *"notre partie du disque parlait des gangs, et notre première parole, c'est : "nous ne sommes pas ici pour prêcher car nous ne sommes pas prêtres""* (159). Et c'est Dr DRE qui produit cette superbe enfilade de stars.

- Le Départ

"Refuser de faire le spectacle de Jesse Jackson sous prétexte qu'il n'y avait pas d'argent en jeu. Jackson voulait interviewer N.W.A. pour sa nouvelle émission Voices Of America. *Le sujet de l'émission était la musique controversée qu'écoutent les jeunes. Il n'y avait aucune raison pour que N.W.A. ne soit pas présent à cette émission (...) Quand tu refuses un truc comme ça, tu te dis que le mec ne pense pas au groupe. Il n'est là qu'à court terme pour pouvoir gagner le plus possible d'argent et le plus vite possible"* (160). Vous l'avez compris, Ice Cube, reproche à Eazy-E sa vénalité. En effet, il a quitté N.W.A. fin 89. Les causes du départ ? Mésentente raciale entre Jerry Heller (manager blanc) et Ice Cube (noir) et problèmes de billets verts si l'on en croit l'avocat du Cube de Glace : *"nous nous sommes penchés sur le passé pour essayer de trouver un accord financier qui soit acceptable des deux côtés. J'ai été surpris de constater leur indifférence quant au règlement de ce conflit. Jerry Heller se foutait de savoir si Ice Cube, qui a sans aucun doute énormément contribué au groupe, partait ou restait. Ice Cube serait toujours avec N.W.A. si nos exigences financières, qui étaient raisonnables, avaient été acceptées. Ils nous ont donné un papier disant qu'on avait avancé 32 000 dollars à Ice Cube. On lui doit au moins 120 000 dollars de plus et il faut rajouter ses droits d'auteur dont il n'a pas reçu un centime à ce jour. Ice Cube voulait continuer avec N.W.A. mais ils ne le payaient pas"* (161). Et les inévitables luttes d'ego : n'a-t-on pas dit que Pat Charbonet (publiciste de N.W.A.) aurait poussé Ice Cube à partir en lui affirmant qu'il serait plus grand en solo ? (Ice Cube dévoile que Charbonet lui aurait simplement conseillé de prendre un avocat). Eazy-E déclare qu'Ice Cube est jaloux, ce dernier rétorque : *"Eazy-E est une invention à moi et à Dr DRE. Nous avons inventé son nom. Dr DRE a mis au point la musique, j'ai écrit les premiers raps qui ont tout fait démarrer. Alors, comment pourrais-je être jaloux de lui ? (...) Je ne regrette rien de ce que j'ai dit. Je n'ai pas ma langue dans la poche, pour personne"* (162). MC Ren non plus : *"si tu connais notre musique, tu sais qui a écrit quoi. Tu vois, Ice Cube était crédité en premier sur beaucoup de morceaux.*

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** **http://www.davduf.net** Toute reproduction commerciale interdite.

Mais quand tu écouteras le nouveau N.W.A., tu entendras que nous n'avons pas besoin de cet enculé" (159).
Au final, Ice Cube et N.W.A. vont se livrer à une concurrence musicale de haute teneur. Quand Ice Cube sortira son Lp, N.W.A. mettront en vente presque simultanément un nouveau maxi. Les uns connaissant la date de sortie de l'autre puisque Ice Cube est - curieusement - resté sur Priority Rds...

- 100 Miles & Running

Est le nom du fameux maxi de N.W.A. Un 5-titres jusqu'au boutiste (à tel point que des distributeurs anglais refusent de le vendre, et c'est franchement mauvais signe : l'Europe était jusqu'ici épargnée par cette forme de censure). Sur le sexe, N.W.A. balancent *Don't Bite It* ("Ne la mords pas", qu'ils sous-titrent : *The Art Of Sucking Dick*. Exemples, bruitages et leçon de fellation pratique à l'appui !). Sur le F.B.I., ils font *SA Prize (Part II)*, une sorte de *Fuck Tha Police* revisité, avec quelques interventions en espagnol, le succès du rap hispanique aidant... et ainsi de suite. Ayant beaucoup travaillé ces deux dernières années, Dr DRE fait figure ici de Grand Expert Sonore (de plus un guitariste/bassiste et un joueur de tambourin sont crédités). Le second Lp de N.W.A. devrait être dans cette lignée si l'on en croit leurs déclarations : *"tu vois, ces shows Télé (Arsenio Hall, Grammies) ne nous correspondent pas. Nous voulons garder un profil bas. Je dis que l'année prochaine, nous ferons un autre album, là je pense qu'on ne fera pas d'interviews. Seulement pendant les deux premiers mois. Juste laisser tout le monde se gratter la tête. Parce que notre prochain truc, mec, ça va être la bombe. Ils ne sauront pas quoi en faire"* (147). *"Cette fois-ci, nous prenons plus de temps, le premier a été bâclé. Nous faisons un vrai retour à la terre, à la merde de la rue, cette fois-ci nous ne prenons pas de raccourcis"* (152). Ce n'est pourtant pas dans la belle maison où Eazy-E a emménagé au début 90 située dans un endroit chic de L.A. qu'il fera son retour aux sources : "(Il y a une pelouse et des canards en plâtre devant) *pour montrer que j'ai réussi. Quelqu'un a écrasé les canards en voiture"* (163). Mais l'imagination (ou/et les souvenirs ?) le feront...

ICE CUBE

- Le Plus Recherché d'Amérique

Ice Cube a un charisme indéniable. Le *bad boy* incarné. Une voix merveilleuse. Des textes vengeurs. L'attitude (forcée ?) méchante. Et un ENORME talent. Après sa séparation avec N.W.A., il joue l'autruche, pensant que les rumeurs injurieuses lancées à son égard par ses ex-partenaires peuvent lui être bénéfiques. Mais surtout, il prend le temps d'écrire, de s'entourer du Lench Mob (Sir Jinx, T-Bone, Yo-Yo, Chill, J. Dee, Del & KD) et de demander au Bomb Squad de le produire.

Le choix est des plus judicieux (imaginez un instant : l'équipe de Public Enemy s'acoquinant avec l'artiste californien le plus controversé...) et la remise en cause mérite d'être soulignée. Ice Cube contribue même à l'enregistrement de *Fear Of A Black Planet* de Public Enemy ainsi qu'à *Ain't Nothing But A Word To Me* des californiens Too Short sur leur second Lp, *Short Dog's In The House* (où Ice Cube tente de décortiquer son sexisme. En gros : ne sont salopes que celles qui se sentent offensées par ses paroles... Il s'est même attiré les foudres du Revolutionary Communist Party : *"si vous ne respectez pas les sœurs, vous ne luttez pas contre le système"*. Il se défend d'être sexiste en parlant de toutes les femmes qui l'entourent : sa mère avec qui il vit, sa manageuse ou Yo Yo - *Hardcore girl* qu'il a produite et invitée sur son Lp). Par ailleurs, on l'entendra aux côtés du pionnier californien King Tee sur le Lp *At Your Own Risk*. Un rapprochement avec New York autant qu'avec la Californie qui lui fait dire qu'il n'est ni de la Côte Ouest ni de la Côte Est, mais qu'il navigue entre les deux métropoles New York/Los Angeles.

- Le Nègre Que Tu Aimes Haïr

Plutôt que de sombrer dans un égocentrisme exacerbé à la Eazy-E, Ice Cube radicalise ses paroles. *"J'aime bien faire réfléchir les gens. Certains disent que je suis négatif mais je crois que si j'enseigne quelque chose à quelques-uns, c'est la chose la plus positive que je puisse faire"* (151). Ailleurs, il nous interpelle :*"combien de fois êtes-vous entrés dans une banque et vous êtes-vous dit : "merde, si je dévalise cette banque, j'aurai tous cet argent" ? C'est une pensée qui traverse votre esprit mais qui ne se réalisera pas. Mais si je mets ça sur mon disque, ça pose un problème"* (162). Ice n'a pas perdu le goût de la provocation (et du bon sens ?) mais cela prend vite l'allure d'électrochocs comme dans *Better Off Dead* (le couloir de la mort, en intro de l'album, une simulation d'exécution par chaise électrique, saisissante de vérisme), *The Drive By* (deux types qui montent dans leur bagnole, allument la radio, arment leurs flingues et mitraillent des Noirs...), *The Nigga Ya Love To Hate* ou *Amerikkka's Most Wanted* (prenez deux secondes et relisez ces deux titres... Incroyable, non ?!). Ces chansons, qui figurent tous sur son Lp solo *Amerikkka's Most Wanted* (1990), atteignent un tel réalisme qu'on voit Ice Cube, non pas en journaliste comme il aime se définir, mais bien en metteur en scène. Non que son disque soit du cinoche (au contraire) mais il est direct et efficace comme seul un grand écran peut (pouvait) le faire. Le Bomb Squad et Chuck D, Flavor Flav, Yo-Yo en chorus, les violentes compositions et l'hargneuse voix d'Ice Cube contribuent à faire de l'ensemble un must du Rap jusqu'à l'inquiétante pochette : Ice Cube, front plissé, regard appuyé, se frotte les mains. Hum. Derrière lui, une FOULE, attentive, de B-Boys. Hum Hum.
Outre les thèmes développés plus haut, Ice Cube nous entretient des adolescents qui sont sur la liste des "espèces menacées" (*Endangered Species*), des radios qu'il vaut mieux éteindre (*Turn Off The Radio*) ou encore de son vieux tic : les salopes avec *Get Off My Dick & Tell Yo Bitch To Come Here* et *You Can Fade* où Ice Cube atteint des

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

sommets dans la cruauté, pire, dans l'horrible (accusé par son voisinage d'être le père de l'enfant d'une fille enceinte, le personnage pense à "ce que ça allait me coûter/Et ce qu'il fallait que je fasse, c'était lui foutre un coup dans le ventre". Mais ses empreintes génétiques ne correspondent pas. C'est la fille qui a menti. Facile).
Heureusement, comme le remarque le critique Mark Blackwell, dans *It's A Man's World*, Ice tempère son jugement sur la gente féminine : *"la rappeuse Yo-Yo lâche des réflexions salées aux vantardises macho d'Ice Cube (quand il se vante de "ramener le bifteck à la maison", elle lui suggère de se "trouver une autre poulette pour le faire cuire") et à la fin de la chanson, il admet avec regret qu'elle "assure" (flow) et qu'elle est "assez géniale" (kinda dope) bien qu'elle ne soit pas capable de l'"éclipser" (can't "fade" him)"* (164). Un million de ventes aux U.S.A., voilà de quoi effrayer les parents. Pas tant que ça, en fait. Voici un extrait d'un article "rassurant" signé Ice Cube paru à l'hiver 90 dans le *Los Angeles Times* où il nous donne sa vision du Rap : *"un art qui permet aux gosses blancs d'avoir une meilleure compréhension et un nouveau respect pour la culture noire. Le Rap n'a rien fait d'autre que de rassembler les gens".*

ABOVE THE LAW

"N.W.A. sont des petits-bourgeois bidon et sans espoir" déclarèrent Above The Law à leurs débuts. Ils durent se retracter quand Eazy-E vint leur proposer contrat et chèque. Monsieur Ruthless Rds admettra d'ailleurs que Above The Law sont de vrais "gangsters" et N.W.A. juste des "hustlers" (arnaqueurs, embrouilleurs). Voilà pour l'anecdote.
L'histoire du groupe, elle, est plus banale. Above The Law se forment à la fin des 80's à Los Angeles autour des deux DJ's Go-Mark (Arthur Goodman) et Total K-OSS (Anthony Stewart). Très vite, Cold 187um (Gregory Hutchinson) et KM.G The Illustrator (Kevin Dulley) tous deux MC's les rejoignent. La belle complémentarité de leurs deux voix (aigue pour Cold 187um, plus sérieuse et plus grave pour KM.G) et leur image de *gangsters Hip Hop* (leur mot d'ordre : *"nous ne nous bandons pas les yeux. La pire des choses est de ne pas savoir ce qui se passe véritablement. Nous sommes là pour le crier haut et fort"* (168)) séduisent les leaders de cette même scène gangsta : Eazy-E et Dr DRE qui leur soumettent illico l'idée d'enregistrer pour eux. Above The Law acceptent et fidèle aux habitudes de Ruthless, c'est Dr DRE qui produit, signant là un des cinq meilleurs Lp's de la Côte Ouest pour 1990.
Joliment agrémenté de guitare, de basse et de claviers, l'album s'ouvre sur le sans-appel *Murder Rap* (sirène incessante, voix calmes sur un sujet grave). *Untouchable* (qui pique au feuilleton *Les Incorruptibles* sa mélodie et aux Doors leur progression d'accords de *Light My Fire*) arrive juste derrière. Là encore, c'est l'étrange détachement des voix qui surprend. Le son est une pure merveille. *Livin' Like Hustlers* démarre sur une sonnerie de réveil, le type ne veut pas se lever. Quincy Jones et Bill Cosby sont crédités comme auteurs (musique). Quant aux paroles, elles reviennent à 100% à Above The Law (apologie déguisée de l'Arnaque/Hustler). Sur les dix titres de l'album, rien n'est à jeter. La musique est la plupart du temps signée par de grands noms (Quincy Jones, Isaac Hayes, Larry Blackmon, James Brown), les paroles sont typiquement *gangsters* comme dans *Another Execution* : l'indifférence qui peut mener à la mort ; *Cold 187um* : "la violence naît dans une société où les gens vivent mal/Où ils ne savent pas où aller/La Paix ?

Je pense que tout le monde la veut/Mais elle est trop dure à affronter et si loin à atteindre" ; *Menace To Society* : le quart-monde et la police ; *Freedom* : remise en cause du mot "liberté" ou *The Last Song* : la liberté d'expression aux U.S.A. avec la participation au chant des N.W.A. Dr DRE, Eazy-E, MC Ren.
La pochette étale une série de photos des très élégants Above The Law devant un palais de justice (à moins qu'il ne s'agisse d'un commissariat) surveillés par deux flics en arrière-fond et entourés de journalistes au premier plan...
Quand le maxi Murder Rap sort en avril 90, il déloge tous les autres et s'installe tout en haut des *charts* durant plusieurs jours. Dans le clip apparaissent Dr DRE, Eazy-E, MC Ren et D.O.C. Ce rapprochement avec N.W.A. et son *crew* va si loin que lors du New Musical Seminar, les membres d'Above The Law se sont battus (à coups de chaise et de tables) avec les amis d'Ice Cube : The Lench Mob. Question d'image ? Peut-être. L'ambiguïté a parfois du bon, surtout quand elle est aussi bien gérée...

BOO-YA TRIBE

- Six Mauvais Frangins

"J'ai 27 ans et j'ai déjà vu tellement de meurtres, alors quand on rappe, on ne le dit pas avec des fleurs" (169). Ted Devoux donne le ton. Etonnamment, Boo Ya Tribe est l'un des groupes *gangsta* les plus crédibles. On croit à leurs salades. Parce qu'ils n'en parlent pas avec le sourire. La violence de L.A. ne les fait pas marrer. Ted semble désespéré de toute cette haine, de tous ces coups bas, de tous ces meurtres. Il ne joue pas au *gangster*, il n'en singe pas les attitudes. Il en est un.
Godfather Rock TE (Tex Devoux, leader rapper de 27 ans) et ses frères Fill Metal Jacket (dit aussi King Roscoe, garde du clan), Don L (ou King Of Drag, chorégraphe & choriste), E.K.A "The Attitude" (compositeur, batteur, guitariste), O Mobsta Bass (bassiste) et Lyrical Criminal (dit Gangsta R ?DD, rapper, le plus jeune de toute la famille qui compte deux autres frangins) sont originaires de l'île Samoa dans l'océan Pacifique au large des îles Fidji. Leurs parents s'installent à Los Angeles dans les 50's. Leur père était prêtre (après avoir été Marine, viré pour conduite violente, puis Hell's Angel) et leur interdisait les sorties, la boisson, le tabac et même la radio ! Parallèlement, il leur apprit à se défendre. Ted, l'aîné, devint le chef de famille quand il moura : *"il fallait que je sorte et que je vole des vêtements ou à bouffer pour mes frères. Je faisais n'importe quoi. Je les ai élevés et ce qu'ils sont aujourd'hui est le résultat de l'éducation que je leur ai donné"* (170). Un résultat qui passe par les maisons de redressement (Gangsta R ?DD) ou la prison (Roscoe, membre des Crips, y passe cinq mois à l'âge de 15 ans après son inculpation pour meurtre) jusqu'au tragique : Robert fut tué lors d'un combat de gangs. La famille, qui se cachait alors à San Francisco, déménage avec cinquante dollars en poche au Japon où Don-L avait trouvé un emploi. Les *six bad brothas* commencent alors

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

à se produire sur scène : Rap & danse. Ils reçoivent les compliments de Madonna et de Michael Jackson. Ted et ses frères retournent à Carson (L.A.) où ils fondent leur propre label et ensemble Boo Ya Tribe enregistrent *Comin' Hard To America* (1988).
Le groupe/gang contrôle Carson et fonctionne comme la mafia. Ted, dans le rôle du parrain, explique :*"on se lève tous les matins à six heures pour s'entraîner au Kung Fu. On est tous les jours en condition d'alerte rouge. Notre oncle est Grandmaster de Kung Fu, on l'appelle "Quickdeath" (mort-rapide, NDLT)"* (169). Deux gardes-du-corps, le Hit Squad, protège la maison familiale parce que *"nous avons fait du mal à tant de gens, nous devons payer. Même moi, d'aller à la télé, ça me fait vraiment drôle parce qu'un gangster que j'ai mouché ou à qui j'ai cassé la mâchoire en 78 va dire : "c'est lui, je le reconnais". Puis ils vont découvrir qui je suis, ce que je fais, et la prochaine fois qu'on fait un concert, ils seront là. Ça fait peur* (...) *C'est une cicatrice qui nous suivra le restant de notre vie"* (170).

- New Funky Nation

En 1990, Boo Ya Tribe (ils s'appellent ainsi parce que *boo-ya* est le son que produit une balle tirée d'un fusil à canon scié, *tribe* signifiant tribu) conquièrent la planète avec leur *debut-Lp* : *New Funky Nation*. Disque qui surprend tout le monde par son incroyable fraîcheur et sa réussite totale : il fait la parfaite liaison entre Funk (pour la musique, mis à part *Pickin' Up Metal* dans la grande tradition Run DMC/Beastie Boys premier Lp) et Rap (pour l'esprit et le chant). Douze musiciens différents, plus les Boo Ya Tribe eux-mêmes jouent sur le disque (basses, guitares, cuivres, claviers, congas, percus, etc.). Des instruments dont ils n'oublient pas de faire un usage frénétique sur scène, annonçant - pour certains - l'avenir du Rap. Quant aux paroles, Boo Ya Tribe y déclinent à toutes les sauces leurs mésaventures gangsters (*Six Bad Brothers, Once Upon A Drive-By, Walk The Line, R.A.I.D, Riot Pump*), sans en faire la moindre apologie et sans complaisance ("vendre de la drogue est une question de survie/En fumer, une façon de mourir" dans *New Funky Nation*) mais non sans en retirer une certaine gloire (ils ont servi récemment de super héros dans un comics !). Second Lp prévu pour 91 avec le Bomb Squad à la production. Boo-yaaaaaaaa...

L.A. GANGSTERS HIP HOP, EN VRAC

Bien d'autres groupes se sont engouffrés depuis deux,trois ans dans la branche *gangsters Hip Hop,* malheureusement sans y apporter beaucoup de personnalité ou d'invention. Dans la plupart des cas, c'est souvent très bien huilé mais l'effet est trop proche du moule (thèmes répétés à l'infini, sonorités et bruitages similaires, arrangements proches les uns des autres, etc.). Parmi les groupes les plus marquants, on note CPO. Du haut de ses 1,90m - 178 kilos, Lil' Nation en impose quand il raconte sa vie. Né à Compton, il s'enrôle dans un gang à 12 ans, arrête six ans plus tard. *"Mes chansons prennent la forme d'un calibre 12. Mes paroles sont dures mais la peine capitale l'est aussi"* (171). CPO sont les initiales de Capital Punishment Organization ("Organisation pour la peine capitale").

Aussi, son premier Lp est-il imprégné de cet enfer urbain. *Ballad Of A Menace* en est bien une, mais elle n'a rien d'une promenade de santé (musique extorquée à Isaac Hayes). Idem pour *Gangsta Melody. Homicide* est vertigineux comme un cauchemar.

Les Uzi Bros (Will "Rock" Griffin, Bob "Dog" Robertson & Kenny Strong) ont atteint le top 20 avec *Nothing But A Gangster* avant de multiplier les déclarations anti violence et anti gang. Ils vont aller jusqu'à proposer une vision insolite de la vie des gangsters dans *There's A Riot Jumpin' Off* (extrait de la B.O. *Le Retour de Superfly*) : derrière les barreaux. *"La chanson est une dramatisation de la vengeance et une demande pressante auprès des jeunes pour éviter ce mode de vie et la prison"* (172).

Au milieu des années 80, King Tee, après avoir été DJ (perfectionnement sur KTSU et KYOK à Houston, Texas) débarque à L.A. où il travaille avec Ice-T (King Tee est toujours sous Rhyme $yndicate Management). A partir de 87, il enregistre pour Techno-Hop quelques singles aux paroles très explicites : "Je ne sors pas dans la rue/Sans mon flingue/Ça non" dans *Better Bring A Gun* ou *Payback A Mutha* avec Keith Cooley. En 1988, son Lp *Act A Fool* passe injustement inaperçu. King Tee change alors de DJ (exit Cooley, bonjour Pooh) et s'attele à son second album : *At Your Own Risk* (Capitol, 1990). Les prestigieux Ice Cube et Breeze du L.A. Posse y sont conviés. Un disque de climats, nourri de différents styles musicaux (Rap, Soul, R&B, Funk, R&R) et surtout avec une voix aux tonalités multiples, celle de King Tee (voir à ce propos les différentes techniques de prises de son de la voix dudit monsieur). A suivre de près.

La compilation *We're All In The Same Gang* (WEA, 1990) a eu le mérite de donner leur chance à une flopée de groupes prometteurs comme New World Mafia, duo mixte, et son tonitruant *I Got Style* ou le South Central Posse avec *Livin' In South Central L.A.* qui alterne de (fausses) interventions de Dan Rather (le Patrick Poivre D'Arvor U.S. puissance 10) - qui ne comprend pas ce qui se passe - et la chanson, une dramatique peinture de la vie dans le centre-sud de Los Angeles.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

L.A. LATIN HIP HOP

- Mellow Man Ace

Mellow Man Ace est arrivé au monde à La Havane le 12 avril 67. *"Quand je suis né, ma famille a été choisie pour quitter Cuba, ce qu'elle attendait depuis quatre ans. Nous avons d'abord été à Miami puis dans le New Jersey pendant deux ans et enfin à Southgate, une banlieue de Los Angeles"* (173). Un visa pour les Etats-Unis s'obtenait alors par la naissance d'un fils. Ses parents lui apprennent la Salsa et quelques autres musiques latino-sud américaines (sa mère devrait chanter sur son prochain Lp...) tandis que sa soeur aînée lui fit découvrir la musique U.S.. Le premier groupe de Rap qu'il connait s'appelle Run DMC mais ce sont les English Men Machine et leur *Disco Dream* (85) qui l'incitent à rapper. Leur single est le premier à mélanger Rap et langue Espagnole (suivirent peu après Charlie Chase, Ruby Bee et Prince Whiple Whip). Mellow Man Ace (Mellow = calme, Man = homme, Ace = terme de base-ball, vestige de l'époque où il en jouait) a trouvé son style : rapper autant en espagnol qu'en anglais. *"Le Rap espagnol élargit le champ du Rap. Quand je fais des jams hispaniques, je peux utiliser de vieux breaks de Hip Hop, Santana ou un disque de danse cubaine des années 50. Même des gens comme BDP ou Queen Latifah ont samplé des rythmes latins et des congas"* (175). Malheureusement, le succès va être lent à venir (les rappers anglophones ne le prennent pas au sérieux, les maisons de disques encore moins : pourtant l'espagnol est en passe d'être officialisé en Californie, notamment avec les chicanos et autres refugiés mexicains). De plus, Mellow Man Ace refuse d'endosser l'image *gangsta* que la plupart des rappers californiens cultivent : *"Compton n'est rien. C'est la plus grosse merde que je connaisse. Les types ont des armes, O.K., mais pas plus qu'ailleurs. Je pense que cette réputation est néfaste pour le Rap comme pour les Noirs. Nous n'avons pas besoin de cette attitude gangsta dans le rap"* (174).

En 87, Delicious Vinyl lui fait confiance et sort *Màs Pingon*. Le flop oblige Mellow Man Ace à se promouvoir lui-même auprès des *swap meets* (vendeurs ambulants de disques). La traversée du désert durera deux ans jusqu'à ce qu'il signe avec Capitol. *Mentirosa* est le maxi qui résulte de l'accord. Joe "The Butcher" Nicolo est aux manettes. *Evil Ways* de Santana est samplé. L'ensemble est calme, charmeur. Disque d'or. Les compagnies de disques se précipitent alors sur tout ce qui rappe en espagnol. Mellow Man Ace devient le leader de la scène hispanique californienne et son Lp *Escape From Havana* (on ne s'expatrie pas sans séquelle) se vend à des centaines de milliers d'exemplaires. Les omniprésents producteurs californiens (Matt Dike & Michael Ross, Joe "The Butcher" Nicolo, Dust Bros) apportent chacun leur touche. Tony Gonzales (ex-DJ de Young MC et actuel DJ sur KDAY-AM à L.A.) cosigne la majorité des chansons. Les samples (War, James Brown, Sierra Cruz, Santana) sont sécrétés avec soin. L'album renferme douze titres dont cinq au moins sont des chefs d'œuvre : *Rap Guanco* (rythmes latins, descente de bruitages, voix abrupte...), *Hip Hop Creature*, *Màs Pingon* (cru et agressif comme l'espagnol peut s'y prêter), *Rhyme Fighter* et *River Cubano*. Le reste oscille entre la ballade sentimentale et le slow.
En attendant son second Lp, Mellow Man Ace complète sa collection de chapeaux (dont il parait aussi fier que de ses disques...) et tourne en Amérique du Sud avec un succès de plus en plus énorme.

- Kid Frost

Kid Frost est le second hispanique, d'origine mexicaine, lui, à avoir percé au grand jour après dix ans de *rapping* forcené, sur Virgin U.S.A. (pourtant peu enclin à produire du Rap). Les infos sur lui sont aussi rares (Artura Molina Jr vient de San Jose et vit à East L.A.) que sa musique est savoureuse. Bien qu'élevé au son de Stevie Wonder, des Temptations et du R&B, Kid clame : *"le Rap n'est pas une expression artistique noire. Le Rap est une expression urbaine. Il vient de la rue. Quand le Rap s'est developpé à New York, les Porto-Ricains y ont autant contribué que les Noirs"* (208).
Proche d'Ice-T (c'est lui qui le baptise Kid Frost) et de N.W.A. (les deux sont remerciés sur la pochette de son premier Lp), Kid Frost travaille depuis longtemps avec Tony G (celui de Mellow Man Ace) qui cosigne là aussi une grande partie des titres du Lp *Hispanic Causing Panic* (!). Tony G partage d'ailleurs la mise en son du Lp avec Will Roc, les Baker Boyz et Kid Frost lui-même. Les samples sont des plus classiques (James Brown, Public Enemy, etc.) mais servent à la perfection les compos du Gamin Frost : *Ya Estuvo* (ultra-rythmé, harmonica, agressif *rapping* bilingue : "I bet you, I bet you, you can say it in English"), *Hold Your Own* (et ses "refuse to loose" exclamatoires), *Smoke* (et ses réminiscences psychédéliques), *Homicide* (l'appellation du morceau parle d'elle-même), *In The City* (l'enfer bruyant de L.A.) et, bien sûr, l'immortelle ballade joliment bien ficelée *La Raza* (la Race). Pour un peu, Kid Frost demanderait avec honneur la paternité chicano des gangs : *"les stéréotypes ont vite fait de nous juger, de nous mettre dans des catégories : les Noirs, les Mexicains... Il faut se rendre compte qu'avant le film* Colors, *avant les Bloods, avant les Crips, les chicanos vivaient ici en harmonie (!) avec le phénomène des gangs depuis 1940/1950* (...) *Les médias nous ont volés. C'est pourquoi j'ai écrit La Raza, pour que les gens sachent d'où je viens..."* (208).

Fier d'appartenir à la communauté hispanique, Kid Frost met aujourd'hui sur pied le projet *Latin Alliance* (compilation à sortir sur Virgin) avec des rappers venus de Bolivie, d'Espagne, de Porto Rico, du Mexique et des U.S.A. (comme Mellow Man Ace, MC Art, les Latin Kings repérés avec Tumba La Casa sur la compilation *We're All In The Same Gang*).

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

ANGLETERRE

Dès 1980, l'Angleterre se mettait au Rap. Quelques *emcees* anglais tentaient tant bien que mal d'imiter les fous furieux du Bronx. Les radios en diffusant finalement assez peu (pas de DJ's spécialisés comme aux U.S.A.), le Rap eut du mal à décoller outre-Manche. La véritable première vague de rappers anglais correspond en fait à la diffusion de Rap par les radios pirates à partir de 86. Parmi ces précurseurs, Derek B (Derek Boland) fait figure de leader : il fut un des tout premiers artistes anglais signé sur un label U.S., en l'occurrence Profile, pour son magistral Lp : *Like A Bullet*. Cet album, chargé de paroles intenses et enragées (*Bullet From A Gun*, *Bad Young Brother, Human Time Bomb*), au son limpide et aux scratches électrifiés, a sérieusement donné confiance aux rappers anglais en étant reconnu par les Américains (malgré le "America, You're under attack" en intro de *Bullet From A Gun*). Derek B a dernièrement produit *Trigger Happy* de Thrashpack.
Cette première vague british était alors constituée des 3 Wize Men, des Cookie Crew (des *ladies* venues de London qu'on entend d'abord sur *Rock Da House* des Beatmasters mais qui rejoignirent Daddy-O à New York - leur nouvel Lp sera partiellement produit par Stetsasonic - refusant de faire des télés avec les Maîtres du Beat House), de Faze One (avec l'excellent *Pleasure Seekers* de 87 suivi par *Layin' Down A Beat* sorti aux U.S.A. : trente mille ventes, et *Get Busy* en 88), Top Billin' (Kev One & The Don sont deux *old-school timers* et membres de la Zulu Nation : leurs *Naturally* et *Straight From the Soul* sont produits par Mastermix, producteur omniprésent en Angleterre), MC Mell 'O (très politisé, il est le leader du Dett Inc. Posse dont la devise est "Détermination, Effort & Triomphe Total". Ses premiers singles sont *Open Up Your Mind* et *Coming Correct*. Délaissant peu à peu un accent américain au profit d'un autre plus anglais mélangé avec l'argot jamaïcain, MC Mell 'O a sorti son premier Lp *Thoughts Released* sur Republic) et MC Crazy Noddy qui vient de l'ouest londonien et qui a grandi avec MC Mell 'O (un single très caraïbisant, *Live The Life*, sur Virgin).

MONIE LOVE

L'Angleterre est assez prolifique en Rappeuses (ex : Cookie Crew, les She-Rockers et leur franchement impulsif On Stage en 88) mais Monie Love est sans doute l'une des plus intéressantes à suivre. Elle débute en 87 aux côtés de MC Mell 'O tout en poursuivant ses études. Chaque été, elle s'offre des escapades new-yorkaises qui l'amènent à rencontrer Queen Latifah (grosse influence sur Monie Love, jusqu'aux tenues vestimentaires) et les Jungle Brothers. Ceux-ci poussent la toute jeune Monie à écrire ses premières rimes. Elle ne tarde pas à quitter Londres : *"je suis partie à Brooklyn à cause des producteurs de mon premier album (...) Je l'ai aussi fait pour survivre en faisant et disant ce que je voulais. Et en plus, être payée. Je ne peux pas croire les gens qui disent que l'argent ne les intéresse pas. En Angleterre, il n'y a pas assez de monde branché Rap pour en vivre"* (178). Après un *deal* conclu avec Chrysalis, Monie Love enregistre *I Can Do This*, modérément apprécié par le public. Avec Danny D aux manettes, elle reprend *Respect*, qui rencontre un succès supérieur. Mais c'est sous la houlette de David Steele et Andy Cox (Fine Young Cannibals, elle participera à leur remix de *She Drives Me Crazy*), que Monie Love peut exposer son réel talent avec le maxi *Monie In The Middle* (1989) qui mélange Rap (nappes d'orgues et dialogue de cuivres sur *Monie In The Middle*) et Raggamuffin' (*Roots*). Avec 1990 sont arrivés son premier Lp (*Down To Hearth*, enregistré avec d'imposants et nombreux maestro tels Bootsy Collins et Afika Baby Bambaataa comme principal auteur) et une gloire naissante.

STEREO MC'S

Les Stereo MC's sont blancs. Plus proches de 3rd Bass que des Beastie Boys, ce trio (Rob B, The Head, Owen If) basé à Notthingham a réussi de fort belle façon à surpasser les premières critiques formulées à leur encontre quand ils commencèrent (et pas seulement à leurs débuts puisqu'ils se firent huer en 1990 à la Brixton Academy. Tout cela pour une couleur de peau...). Et ils y parvinrent par leur brillante inventivité musicale : d'une part, leurs voix se fondent délicatement et DJ Cesare (mi-sardaigne, mi-canada) manie le vinyl comme un roi.

Signés rapidement par Island, les Stereo MC's sortent en 89 leur premier Lp : *33-45-78* contenant une série de tubes dont le plus évident est *On 33* (*rhythm box* et *rapping* en évidence, ligne de piano répétitive et cuivres. DJ 45 King l'a remixé - pour un maxi - en le rendant un peu plus rude. Un *rapping* qui revient plusieurs fois sur le Lp : *Toe To Toe*, *Bring It On*). Au rang des bizarreries, on note *Back To The Future* et *Part 2* (slow en italien, sans doute rappé par DJ Cesare). U.S.A. It est un festival de *scratching* tandis que les Stereo MC's mettent tout leur CŒUR à poser la question *What Is Soul*. Le disque est un bijou de détachement, d'ambiance mi-tourmentée mi-reposante, de trouvailles (phrasés, arrangements, compositions, etc.). La technique au service de l'émotion. Un bijou auquel il manque son écrin. Chose faite un an plus tard avec leur second Lp : *Supernatural*.

Ce deuxième 33t déborde d'amour, de paix, de révélations, de prises de conscience, de simplicité. Afrika Baby Bambaata (Jungle Brothers) est même venu apporter son concours au son (*Watcha Gonna Go ?*) et au micro (*Smokin' With The Motherman*, étincelant monologue). Les Stereo MC's atteignent les cimes de la perfection : rythme et mélodie, alarmes (*Scene Of The Crime*) et saxophone (*I'm A Believer*), folie (*Declaration*) et fureur (*Relentless*), amour perdu (*Ain't Got Nobody*) et perdition tout court (*Lost In Music*), jungle urbaine (*Two Horse Town*) et jungle-jungle (*Goin' Back To The Wild*). Un chef d'œuvre, comme un monument, ne se décrit pas. Il se contemple.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

RAGGAMUFFIN'

DADDY FREDDY

La communauté jamaïcaine étant particulièrement implantée en Angleterre, le Raggamuffin' y est devenu un véritable style de prédilection pour nombre d'artistes Hip Hop anglais, en tête desquels s'imposent Daddy Freddy et son inséparable Asher D. L'homme est capable de mettre le Toast à toutes les sauces et à en sortir chaque fois victorieux : *Raggamuffin' Hip Hop* (33t encensé par Marley Marl lui-même) ou *Ragga House/All Night Long* en sont l'indubitable démonstration. *Ragga House* est un maxi sorti en 1990 qui marquait la rencontre de deux géants dans leur style : Simmon Harris (pour la House, chœurs féminins aigus, piano incessant tout aussi aigu) et Daddy Freddy (pour le Raggamuffin', dans le phrasé).

DEMON BOYZ & LONDON POSSE

Les Demon Boyz sont, outre le fait qu'ils furent choisi par N.W.A. pour leurs premières parties anglaises en 90, le groupe Ragga le plus estimé du Royaume-Uni. Après leur Lp *Recognition* (sur Music Of Life avec le dévastateur Vibes), ces nord-londoniens prévoient de sortir un second album sur Mango Street. S'il est dans la lignée du précédent, les Demon Boyz devraient asseoir leur suprématie bien que la concurrence soit rude avec la multitude d'autres groupes Raggamuffin' dont le London Posse (deux singles et un Lp, *Gangster Chronicle*, chez Mango/Island : entre l'imagerie - un peu décalée - de *gangsta hip hop* et du Ragga de très bonne facture).

HARDCORE

Le Hardcore est l'autre versant du Rap anglais. Cette frange dure est en passe de devenir la plus ravageuse du monde. Textes vindicatifs, *rappings* au souffle-court, rythmes-locomotives.

OVERLORD X

C'est Overlord X qui a ouvert la voie au Hardcore anglais avec son X-Posse : MC Smart, Supreme T, Misty D, Debonair, Sam FM, JJ KDR, The Sing, Theme Convention, 2000 AD, Freski Danes, Midrange (qui se surnomme *The mad psycho of Rap* et dont Overlord X dit qu'il est réellement fou). On y trouve aussi des photographes, des designers, etc. Overlord X a monté sa société - Sledgehammer - qui gère le tout (projet de film sur le Hip Hop). Overlord X vient de l'Est londonien et a déjà tourné en Hollande, Italie, Allemagne, Paris (Megastore). Ses premiers titres *Rough In Hackney, 2 Bad* et *The Earth Is Moving* l'ont rapidement fait connaître dans le Mouvement (il a même été producteur à plusieurs reprises comme avec le Switzch Rap Crew en 88 pour leur serein *The Don*).
Son premier Lp, *Weapon Is My Lyric*, où figurent ces titres, est sorti en 89 sur Island. Servi par un gros son (cuivres, samples allant de Public Enemy à *Il Etait Une Fois Dans L'Ouest* ou Tom Tom Club, scratches farouches), Overlord X enfile de sa voix rugueuse onze titres dont cinq au moins sont indispensables : *Rough In Hackney, Kick Bag, Go ! It's Like World War 3* (rien que pour le titre), *Weapon Is My Lyric, 14 Days In Hell*.

Assez politisé, Overlord X est très préoccupé par l'avenir (il n'hésite pas non plus à se pencher sur le passé), notamment au niveau des rapports noirs/blancs et de l'impact du Rap dans la société (cf. ses déclarations sur Public Enemy ou N.W.A.). De son futur Lp, *X Versus The World*, Overlord X promet qu'il *"choquera les gens car je suis très vicieux sur certains morceaux. L'album reste dur, hardcore. C'est toujours brut, mais d'une façon différente. Maintenant je suis beaucoup plus musical, quand tu l'écoutes, il y a beaucoup de choses que tu pourrais prendre pour du sampling mais c'est vraiment moi qui joue"* (67).

HIJACK

DJ Supremes, Undercover et Kamanchy Sly sont-ils les plus hardcore de la planète ? De ceux qui ont sorti des disques, oui, c'est une chose pratiquement acquise. Hijack, Terroristes du Rap (leur logo reprend le Yin et le Yang. Dérision ?) ont en plus l'attitude du groupe qui refuse toute médiatisation : pas ou si peu d'interviews. Découverts en 89 avec leur violentissime *Style Wars* (mixé par Simmon Harris et re-sorti en juillet 90 après un lifting), Hijack signent la même année avec Rhyme $yndicate. Plus qu'une référence, cette signature sur le label d'Ice-T les crédibilise totalement. Le résultat en est l'extraordinaire maxi *The Badman Is Robin*, énième variation sur le thème de Batman (trois notes de guitares en boucle, des sirènes, coups de violons incisifs). *Hold No Hostage* et *Doomsday Of Rap*, tous deux remixés par Ice-T, complètent à merveille l'ensemble (vos voisins ne seraient peut-être pas de cet avis).

Entre temps, Hijack produit le vengeur single *Beyond The 16th Parallel* de B.R.O.T.H.E.R. (regroupement rap qui lutte contre la ségrégation et l'apartheid, cf. "Rap & Actions Humanitaires"). Le choix d'Hijack est judicieux : les paroles en colère collent de façon impeccable à l'emportement du trio. Aujourd'hui Hijack, qui auraient quittés Rhyme $yndicate, sont sur le point d'exécuter un nouveau 12" : *Daddy Rich*.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

GUNSHOT

"Le Hip Hop n'est pas terrible en ce moment, déplore DJ White-Child Rix. *Il semble que chacun prend le wagon en marche et enregistre des disques, qui pourraient être réalisés en dix minutes. Nos disques sont le fruit de recherches et d'études"* (180). *Battle Creek Brawl* est jusqu'ici leur seul disque sorti (sur Vinyl Solution, label plutôt orienté Punk au départ) et ce fut pour certains LA révélation du Hardcore Rap anglais. Voix tellement véloce et expéditive que la bande semble accélérée, Beethoven revu et corrigé (brutalisé), sirènes, coups de feu, basse apocalyptique (pour reprendre l'intitulé d'une des versions) : une chanson, quatre versions, autant de coups de tonnerre. DJ White-Child Rix, Alkaline, Mercury et Q-Roc sont des génies. Un second maxi, puis un troisième, puis etc., seraient des plus désirés (bientôt en France sur Hou La La/Bondage).

SILVER BULLET

Silver Bullet (Richard Brown, 18 ans) est un autre londonien qui use et abuse d'un même titre (mais quel titre !) : *Bring Forth The Guillotine* avec deux maxis sortis chez Savage. En effet, Ben Chapman (pochette rouge) et Norman Cook (ex-Housemartins, pochette bleue) y sont allés tous deux de leurs mixes (les Ben Chapman Mixes sont supérieurs en sauvagerie à ceux de Norman Cook qui tirent, eux, plus sur la Dance). La musique est excellente. L'instrumentation parfaite. Le phrasé absolument splendide ("r" roulés, voix accélérée, rimes claquantes, thème qui ne l'est pas moins). Quant à son second maxi, *20 Seconds To Comply*, il est du même calibre. L'effet autobiographique en plus : "20 Secondes Pour Se Soumettre A La Loi" est inspiré d'une histoire vécue par Silver Bullet et sa bande lors d'une interpellation au carnaval de Notting Hill (un Lp intitulé *Hung Drawn & Quartered*, "Pendu haut & court", était prévu pour 1990).

RUTHLESS RAP ASSASSINS

Ruthless Rap Assassins (Dangerous Hinds, MC Kermit Le Freak et DJ Dangerous C), annoncés à grand renfort de promo, ont tenu promesse avec leur *debut-Lp* : *The Killer Album* (EMI, 1990). Leur musique est à l'image de leur pochette : un collage fourre-tout, brouillon (*"Le bruit ? C'est naturel !"* rappellent-ils au dos) ; d'où la pléthore de samples (de *Born To Be Wild* de Steppenwolf à De Niro dans *Taxi Driver* en passant par Yaketi Yak des Coasters, Radio International Berlin, Ice-T et tant d'autres). Techniquement, autant sur le plan du *DJing* que du *rapping*, les Ruthless Rap Assassins n'apportent pas grand-chose. Mais leur folie/joie de jouer est si communicative que la scène anglaise va devoir compter sérieusement sur eux.

ANGLETERRE rappers, EN VRAC

Caveman est un de ces nouveaux groupes anglais qui interessent les U.S.A. Leurs maxis mi-radicaux mi-dansants *Victory* et *Introduction To A Caveman* sont sortis sur Profile. Les Black Radical MK2 sont, comme leur nom l'indique, des Noirs radicaux (voire nationalistes a-t-on pu lire ici ou là) avec un single (*Monsoon*) à leur actif. Merlin, à l'instar des Cookie Crew, a travaillé avec les Beatmasters. Seulement lui ne pouvait pas s'envoler pour les Etats-Unis : il était en prison (six mois) quand *Who's In The House* a trusté les charts. MC Drew a lui aussi connu la pénombre, à l'époque où il vivait à Los Angeles. Il s'est calmé depuis et a sorti avec Mighty Ethnicz un Lp produit par Tackhead : *Harmony Hall*. Le maxi *Take A Fix Of Funk* de Kash Da Masta rappelle Silver Bullet.

MC Duke (deux maxis : *Miracles* et *I'm Riffin'* et un Lp : *Organised Rhyme*) et Rebel MC sont parmi les rappers les plus vendeurs de la Couronne d'Angleterre. Surtout en ce qui concerne le second qui a eu l'insigne honneur de se faire remixer *Rebel Mix* par De La Soul. *Street Tuff* est la meilleure vente anglaise de singles Rap. *Canada Dry Rap* serait plus approprié. D'ailleurs, Rebel MC ne se défend pas contre les attaques qu'il subit (Rap aseptisé, commercial, etc.). Il estime simplement que son succès va lui donner la liberté de faire ce qu'il veut : durcir son jeu par exemple. En attendant, on l'a remarqué dans des actions anti-Poll Tax (impôt instauré par Margaret Thatcher qui pénalise les défavorisés...)

La liste serait interminable si l'on y mettait tous les noms car le Rap connait en Angleterre - comme partout ailleurs - une belle éclosion (voir en Italie : Onda Ronda Posse, Le Rôle, Casino Royale, Il Generale & Ludus Pinski ; en Espagne : MC Randy & DJ Jonco, Sweet, Vial ou en Scandinavie). On peut juste regretter que la House envahisse sérieusement la production anglaise. La House a du bon mais elle a tendance à tourner en rond : faire danser semble son unique but. Le Rap en possède bien plus.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

FRANCE

C'est en 1982-83 que le Rap en français fit son apparition, et aussi étonnant que cela puisse paraître, le premier disque de Rap francophone nous est arrivé de New York, et, de plus, c'était l'œuvre d'une rappeuse et non d'un rappeur.

B-Side (Américaine rappant en français) figurait en effet sur la face B d'un maxi de Fab Five Freddy et le titre était *Change De Beat* ; elle a également sorti un maxi en solo, *Je Descends A Odeon*, qui a obtenu à l'époque un certain succès en France. On n'a plus jamais entendu parlé d'elle ensuite.

Passons vite sur l'anecdote Chagrin D'Amour et leur *Chacun Fait Ce Qui Lui Plaît* qu'on ne peut pas vraiment considérer comme un disque de Rap. Leurs auteurs y ont plutôt vu un gimmick à la mode pour réaliser un coup (cf. Yvette Horner, Chantal Goya et Benny-B de nos jours). Le vrai départ du Rap français s'est effectué avec l'arrivée massive de toutes les disciplines du Hip-Hop, et le médium qui a le plus participé à sa naissance et à son développement est la radio. Il existait trois émissions radio, une sur Radio 7 animée par Sydney et Gangsterbeat qui rappaient principalement en anglais, une sur Carbone 14 animée par Barney (eh oui, c'est bien le même que l'on retrouve aujourd'hui au Top 50, en train de susurrer des chansons d'amour pour jeunes filles prépubères), et enfin, last but not least, la station RDH où sévissaient Ben et D-Nasty (il s'appelait alors Speedy-Dan-One) dans l'émission Benny-Show, et, très influencés par Melle Mel, ils rappaient en français mais également en espagnol ou en anglais ; il est à noter que c'est de la mouvance du Benny-Show que vient Lionel D.

- Boum Médiatique Et... Silence !

Malgré cet engouement, les rappers n'étaient encore qu'une très petite minorité. L'explosion est vraiment survenue en 1984 avec l'émission de Sydney sur TF1, *Hip-Hop*. On a pu y voir pour la première fois des rappeurs "en chair et en os" s'exprimer en français. Parallèlement à cette émission, deux grands lieux de rendez-vous voyaient s'affronter régulièrement les rappeurs français dans des joutes verbales épiques où l'improvisation tenait une place importante (sans instrumentaux originaux, du fait de la rareté et du prix du matériel nécessaire à leur création, ils rappaient le plus souvent a cappela ou accompagné par un *Human Beat Box*). De là sont nés Johny-Go, Ritchie (plus tard membre de Nec + Ultra) et Donny-Rapper T.
Si on a peu parlé des rappeurs au moment de la vogue dite "Smurf", c'est, comme son nom l'indique, que la médiatisation a plutôt porté sur les disciplines et expressions corporelles : smurf, break-dance, electric-boogie, ralenti, stroboscope et hop-rock. Et les rappeurs bien que talentueux et pleins de bonne volonté étaient en nombre trop restreint et n'avaient pas les moyens techniques pour présenter un produit fini et médiatique ; ils n'ont donc pas bénéficié des mêmes opportunités que les danseurs qui tenaient alors le haut du pavé.
C'est après l'arrêt de l'émission sur TF1 et lors du creux de la vague médiatique en 1986 que le Rap s'est développé. Tout d'abord lors des deux éditions de *Fêtes et Forts* où l'on a pu voir (entre autres) Johny Go et Destroy Man déchiqueter en *live* Hard un Sydney de plus en plus critiqué au sein du mouvement lui reprochant (encore maintenant) son opportunisme. A la même période, le terrain vague de Stalingrad offrait, sous l'impulsion de l'omniprésent D-Nasty, des Jams *Live and Direct* en plein air (été comme hiver), proches dans l'esprit des *Block Parties* (groupes électrogènes à l'appui) organisées à l'époque héroïque dans le Bronx ou à Brooklyn.
Puis RLP succède à Sydney sur Radio 7 et permet la reconnection avec le mouvement autour d'une émission, et surtout grâce au passage une fois par mois de D-Nasty. Dès 1987, Sydney revient le samedi après-midi sur Radio 7, avec une plage horaire réservée aux rappeurs ; c'est là qu'ont débuté un bon nombre d'entre eux : Iron et Shoe, IZB MC, New Generation MC's, Saxo...
En mai-juin 87 s'ouvrait le *Globo*, une salle transformée en boîte de nuit tous les vendredis soirs. Elle a permis à maints MC's de se lancer ou même d'asseoir leur notoriété ; les Assassins (Solo et Squat), Doudou et Joel (futurs Timide & Sans Complexe), les M.I.C y ont fait leurs premières armes, mais c'est également là que des virtuoses de la boîte à rythmes humaine comme Fat et Sheek ont pu s'exprimer.

Le *Globo* et l'émission du dimanche soir de D-Nasty sur Radio Nova ont été les réels détonateurs du Rap français : ils ont permis une diffusion importante des textes et de la voix de MC's français.
Apparaissent alors les premiers samplers et boîtes à rythmes. Les MC's peuvent créer leurs propres instrumentaux et affirmer l'émergence d'un style typique.

Les groupes se multiplient et le modèle américain commence à s'estomper pour laisser la place à des lyrics et des phrases vocales vraiment appropriés à la langue et au climat social français. Parmi ces nombreux groupes et rappeurs, on peut citer les Nec + Ultra (45t : *Je Rap*), Clan MC, Hamere Posse, EJM (45t : *Nous Vivons Tous*), Destinée, Little MC (première production vinylique à venir), M.I.C, Smitty, Criminal Posse, Poptronix, MC Solaar (45t : *Bouge Toi De Là*), Timide et Sans Complexe.

- Nique Ta Mère

Le Rap français ayant acquis maturité, public, expérience et originalité, il lui restait à gagner la reconnaissance des maisons de disques. En effet, excepté quelques essais timides, sans promotion, et réalisés dans des conditions loin d'être optimum (cf. Johny Go et Destroy Man avec *Egoïste*, Nec + Ultra, Rapsonic avec *Vas-y Mets La Dose*), les

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

majors comme les labels indépendants ne s'intéressaient que de très loin au Rap. Ils acceptaient tout au plus des versions dénaturées, plus proche d'une House franchouaillarde et brillant par son absence d'originalité et sa production au rabais. C'était sans compter avec la passion et la rage animant le mouvement ; rendons hommage à ceux qui y ont toujours cru : Chignol qui a organisé les deux premiers grands festivals de Rap français (et sans sponsors ou aides financières), les *homeboys* Madj et Mil qui sont à la base de Labelle Noire, D-Nasty toujours présent et à prodiguer, avec Lionel D, des conseils et sans jamais demander quelque compensation que ce soit, et sans qui beaucoup ne seraient pas là où ils sont aujourd'hui.
Mais attention, l'arbre à signatures des nombreux groupes de Rap ne doit pas cacher la forêt de la récupération et de la facilité. Si certains comme I.A.M (gloire à eux, cf. leur interview) et les N.T.M. (formés au début 88 en Seine Saint Denis par deux rappers, Kool Shen & Joey Star et DJ Detonator S, ils ont sorti chez Epic un étonnant et fantastique maxi à l'automne 90 : *Le Monde De Demain. "Ok, NTM pour Nique Ta Mère. Au début, on a pensé que ça allait faire une grosse barrière entre nous et les médias ou les maisons de disques, mais que cela passerait sans problèmes chez les B Boys. En fait, c'est le contraire, les médias sont intéréssés, les labels aiment le nom. Si les B Boys ne veulent pas comprendre, tant pis. Ils devraient plutôt juger ce que l'on fait plutôt que notre nom (...) on est arrivé avec un vocabulaire différent de celui des autres. Il y a aussi le travail, on affine sans cesse les textes, les musiques et le show, on ne bâcle rien"* (217)) réussissent à tirer leur épingle du jeu, il faut que tous les autres puissent suivre (D-Rock à Lyon, MC Abus à Paris ou Soul Swing & Radical à Marseille) et amplifier le mouvement (décentralisation et production démultipliées). Ce résultat ne sera obtenu que par le travail et le professionnalisme. Le Rap français est arrivé à un tournant de son histoire qu'il faut bien négocier, son avenir en dépend... (à suivre).

GRAFFITI !

L'ART DU VANDALISME.

"Donnez-leur un mur, ils ne feront pas de chefs-d'œuvres, ils créeront un style" (André Malraux, 1937).

Le graffiti est un moyen d'expression vieux comme le monde, on en a même relevé des traces sur des murs découverts lors de fouilles sur des sites d'habitation étrusques. Il a toujours été le médium privilégié des personnes à qui on ne donnait pas la parole, des exclus et des idéalistes. Les tags et les fresques réalisés sur vos murs, dans les wagons de la R.A.T.P. ou de la S.N.C.F., le long des lignes de chemin de fer en sont cependant les manifestations les plus flagrantes et sauvages.
Il faut savoir que tout cela n'est pas apparu soudainement mais que c'est le fruit d'années et d'années d'évolution et de recherches, le tag qui "souille" le strapontin sur lequel vous êtes assis a certainement été copié des centaines et des centaines de fois sur des feuilles de papier par son auteur avant d'avoir son lettrage actuel, et même si tout cela vous paraît être du charabia, il existe des dizaines de styles différents évoluant au gré du temps et des modes, et un tagger "patenté" sera capable de poser sa signature avec quinze ou vingt lettrages différents.
Il faut également que vous sachiez que ces fresques multicolores qui égayent les murs de votre ligne de R.E.R. nécessitent des heures et des heures de préparation et parfois plusieurs journées pour leur réalisation. Enfin, apprenez que, et bien que cette forme d'expression soit venue des Etats Unis, les Français qui la pratiquent ont su la développer et lui donner un style caractéristique et reconnu au sein de l'internationale des *aerosols artists** (les * renvoient au glossaire).
Au commencement était le tag ; il est apparu aux U.S.A. durant les *early-70's*. Pris comme un jeu plus qu'autre chose, les gamins de chaque quartier, ou plutôt de chaque rue, s'amusaient à marquer leur surnom et le numéro de leur rue partout où ils passaient. Les meilleurs à ce petit jeu-là étaient les livreurs de journaux et les coursiers qui, de par leur fonction, sillonaient la ville de long en large. Le premier a se faire remarquer fut Taki de la 183è rue, son TAG TAKI 183 était présent dans tous les coins de New York, de Manhattan au Bronx en passant par Brooklyn. Sa célébrité vient également du fait que plusieurs articles, à l'époque, furent consacrés à ce phénomène qui étonnait toutes les bonnes âmes de New York.
Petit à petit, le jeu vire à la compétition : c'est à celui qui ira tagger dans les endroits les plus incongrus, dangereux ou hors d'atteinte. Le must étant de cartonner* son quartier et de placer des tags sur un car de police (par exemple). C'est à partir de ce moment que l'opinion publique, qui au départ s'amusait du phénomène, se sentit agressée par la profusion de Tags fleurissant plus nombreux de jour en jour. Alors s'ouvrit la chasse aux graffiteurs ; chasse qui est loin d'être fermée encore de nos jours. Cet événement obligea nos *taggers** à prendre plus de précautions et les amena à chercher de nouveaux terrains à exploiter. C'est ainsi que le métro, peu souillé à l'époque et qui a l'avantage de circuler dans toute la ville, permet de véhiculer la marque de reconnaissance et de la faire "admirer" par plus de monde, devint le support de prédilection des bombes et autres marqueurs.
Un deuxième fait marquant fut l'apparition de matériel plus perfectionné et meilleur marché, tant au niveau des bombes aérosols qu'à celui des marqueurs ; ce nouveau matériel permit l'affinement des styles et l'émergence d'un nouveau genre : la brûlure*. C'est au départ un agrandissement du tag par la substitution d'un lettrage calligraphié ou de lettres pleines, parfois rempli avec d'autres couleurs. L'ampleur prise par le phénomène amena ensuite des gens de tous les horizons (sociaux et raciaux) à pratiquer ce qui était plutôt réservé aux jeunes défavorisés des ghettos urbains. On vit même apparaître des *Crews** formés de jeunes Blancs issus de l'*upper-class*. Cette appartenance à un Crew est cruciale. Tout d'abord les équipes se formaient entre *Homeboys** ; au fil du temps les critères changèrent et pour entrer dans une équipe il fallait parfois passer des épreuves et, plus généralement, une sorte de période d'essai permettant aux autres membres du groupe d'évaluer les capacités du nouvel arrivant avant de lui permettre de faire partie intégrante du groupe.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Ces *Rookies** étaient chargés d'approvisionner en bombes leurs aînés, et ceci *"by any means necessary"*, et de la surveillance lors des "opérations sur le terrain". En échange, le parrain de chaque débutant l'aidait à affiner son style, en lui faisant des lettrages lui servant de modèle, et en l'emmenant lors des expéditions dans les *Yards**. La connaissance parfaite des lignes de métro étant très importante, il faut aussi connaître tous les accès permettant de pénétrer dans les hangars, tous les types de wagons, le trajet de chaque ligne... On trouvait même des groupes qui possédaient plus de clefs de hangars et de wagons que les fonctionnaires du Metropolitan Transportation Authority. Ce petit jeu est devenu en quelques années un style de vie ; les *writers**, comme ils se nomment eux-mêmes, ont leur look, leur vocabulaire, leurs lieux de rendez-vous, leur musique (le Rap), leurs héros, leurs ennemis, et plus tard leurs films-culte.
La compétition entre groupes faisait partie intégrante du jeu (et quelquefois compétition entre deux membres d'un même *team**). Tout ça pour être connu, et pouvoir porter un jour le titre de *KING OF THE LINE**. Aussi intense que soit cette compétition, il y a portant des règles immuables et inflexibles, la première et la PLUS importante étant de ne jamais repasser par-dessus le graf d'un concurrent ; geste qui peut entraîner des représailles telles le *Toy** sur le Graf de l'offenseur, *Throw-Up** sur ses plus belles pièces, voire le pain dans la gueule.
Pourtant, parfois, certains *writers* le font sciemment pour insulter ou pour défier. Le défi est également une chose très importante, qui permet de régler des différents comme l'accusation de pompage, ou bien encore pour départager deux *writers* se disputant le titre de *KING.*

Les brûlures s'affirmaient de plus en plus comme la nouvelle donne du graffiti ; elles étaient de plus en plus belles et de plus en plus sophistiquées. Avec l'essaimage de tags dans l'ensemble des U.S.A., toutes les grandes villes étaient maintenant touchées, de la Côte Ouest à la Côte Est, développant parallèlement des styles bien particuliers. La compétition entre groupes fournissant l'émulation nécessaire à un développement rapide (tant quantativement que qualitativement) des fresques, des *writers* sortaient déjà du lot et impressionnaient par leur travail : Seen, Lee, Krash, Futura 2000 étaient de ceux-là. Certains groupes ayant acquis une notoriété dépassant très largement les limites de leur quartier d'origine étaient alors reconnus par les autres *aerosols artists* dans tous les Etats comme des héros de la cause.
Pourtant cette gloire était souvent éphémère, le style évoluant trop vite, le nombre de *writers* toujours croissant alors que les places libres sur les wagons se faisaient rares, il fallait s'investir complètement pour rester au top-niveau, passer sa journée à préparer les prochaines œuvres, s'occuper de l'approvisionnement des bombes, et toutes les nuits descendre sur les rails pour peindre. Le *turn-over* des célébrités du graffiti était donc impressionnant, allant au rythme des nouvelles créations toujours plus nombreuses et plus belles.
Certains graffiteurs prenaient des risques insensés, comme Seen qui a inscrit son nom en *Block Letter* de plusieurs mètres de haut sur les lettres qui décorent la colline surplombant Hollywood. On voyait déjà des trains dont les wagons étaient entièrement peints, les *writers* s'inspirant de comics et de dessins animés pour créer des *Characters** qui agrémentaient désormais les fresques (Vaughn Bodé était le dessinateur le plus copié), ces characters, lorsqu'ils ne représentaient pas des personnages de comics, étaient généralement l'illustration picturale de la mode B-Boy omniprésente dans le look des *writers*.
De nouvelles techniques de bombage voyaient le jour, permettant d'affiner de plus en plus les détails, les possibilités et le réalisme des oeuvres. L'organisation de concours (plus ou moins officiels) permettaient de voir un déchainement de couleurs et de lettrages toujours plus compliqués. Différents styles étaient apparus depuis le *Bubble-style* du début : *Block Letters**, *Top to Bottom**, *Wild Style**, *Semi Wild Style** et bien d'autres faisaient dorénavant partie du paysage.
Il était de plus en plus ardu d'accéder aux trains et de nouvelles techniques de nettoyage (plus rapides) étaient aussi apparues. Les oeuvres restaient de moins en moins longtemps sur les trains, et l'obligation de trouver de nouvelles surfaces graffittables se faisait une nouvelle fois sentir. Les murs d'enceintes et surtout les frontons de pelote basque devinrent les proies favorites de la peinture aérosol. Cet état de fait introduit de nouvelles donnes ; en effet, les fresques sur les trains étaient réalisées dans l'intention de frapper l'œil du passager qui, vu la vitesse du train, avait rarement le temps de s'attarder sur les détails, alors que sur un mur on peut examiner une fresque tout à loisir. Après avoir travaillé surtout les lettrages et le mariage des couleurs, l'obligation était désormais de soigner les détails : *outline**, ombrages, dégradés se devaient d'être nets et précis.
Le graffiti, malgré sa très forte popularité au sein de la population, n'était toujours pas exposé dans les galeries qui composent le circuit traditionnel de la diffusion de l'art. On vit alors apparaître des Graffiti Hall of Fame, sorte de galeries en plein air où les meilleurs artistes de la ville (voire du monde entier) venaient "exposer" leurs œuvres dans ce circuit parallèle. De plus de nouvelles sources d'inspiration apparurent -auparavant les lettrages étaient surtout là pour inscrire le nom du graffiteur ou de son groupe- : on voyait de plus en plus de fresques revendicatives, contre la drogue, l'apartheid, ou pour la liberté d'expression. Les characters devenaient réalistes au point d'être presque "vivants".

En fait c'est avec l'explosion du Rap que les aerosols eurent, pour la plupart, l'opportunité de montrer leur valeur aux yeux du monde. Nombreux furent les *aerosols artists* qui déssinèrent des pochettes de disques, participèrent à des films (*Style Wars, Beat Street*) sur le mouvement Hip Hop. D'autres, comme Futura 2000, furent invités par des groupes à réaliser des fresques pour des décors, parfois même à les réaliser en direct pendant le concert (cf. les Clash et Futura 2000).
C'est également à cette période que le tag fit son apparition en France. Tout d'abord très confidentiel, le tag fit rapidement de nombreux adeptes, suivant l'exemple des Solo, Squat, Sheek, Boxer et autres Bando (pour ne citer qu'eux) qui laissaient leurs marques sur tous les murs et wagons passant à leur portée.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Il était alors facile d'expliquer aux policiers qui vous trouvaient en possession du matériel du parfait graffiteur (torche*, bombes) que tout ça ne servait, au choix, qu'à rayer ou à inscrire des slogans politiques, ce qui suffisait généralement pour qu'ils vous fichent la paix.
Les premiers groupes de *graffiti artists* apparurent ; les plus connus étant les BBC (Bad Boys Crew), COP (Control Of Paris), CTK (Crime Time Kingz), TCA (The Chrome Angelz, regroupant des Anglais et des Français), 156 (branche française des 156 de New York fondée par JON 1, jeune graffiteur new yorkais venu habiter à Paris), BAC (Buggs Artists Crew), OBF (Orly Breakadelic Fresh). Tous ces groupes commencaient par réaliser des fresques dans leur banlieue, puis quand ils étaient prêts venaient peindre dans les trois grands lieux du graffiti à Paris : les pallissades du chantier du Louvre, le terrain vague de La Chapelle et un chantier situé à Alesia (ces lieux ont disparu). La France qui avait pris beaucoup de retard sur les U.S.A eut vite fait de les rattraper, peut être pas quantitativement mais sûrement qualitativement, tout en créant un style propre et reconnaissable. Le fait qu'il y eut très peu de fresques sur les wagons (à cause du petit nombre d'artistes et de l'efficacité des services de nettoyage, chaque wagon peint étant immédiatement retiré de la circulation et nettoyé dès que possible) y est certainement pour quelque chose. Car la qualité des fresques se devait, dès le départ, d'être proche de la perfection ; ce côté perfectionniste des fresques fut rapidement mis en évidence.
Mais tout cela restait encore très underground. C'est la prolifération des Tags vers 86-87 qui ouvrit les yeux de la majorité de la population. La presse eut vite fait de s'emparer du phénomène, mettant dans le même sac *graffiti artists* et *taggers* sauvages. La chasse fut rapidement ouverte et les amendes se mirent à pleuvoir.
Comme la répression s'accentuait, un schisme se créa entre les deux groupes : les premiers ne voulant plus être confondus avec les seconds. Heureusement les autorités ont compris (même si elles y ont mis le temps) l'intérêt qu'elles pouvaient tirer du graffiti. Darco en est un exemple frappant ; membre des FBI (Fabulous Bomb Inhability, groupe composé de Français et d'Allemands) condamné, à la suite de plaintes multiples de la S.N.C.F. et de diverses associations de copropriétaires, à plusieurs millions de centimes d'amendes, il s'est vu pourtant confier par la même S.N.C.F. la décoration d'une gare de la banlieue nord parisienne.
Ainsi, les opportunités sont de plus en plus nombreuses pour les graffiti artists français de réaliser des fresques pour divers organismes (M.J.C., S.M.J.) ou des devantures de magasins. Mais ne soyons pas dupes, c'est le plus souvent un moyen pour eux de se payer une décoration très attractive (par l'engouement des jeunes pour cette forme d'art) à de très bas prix (très souvent, le salaire est ridicule, voire nul : dans le cas où seules les bombes sont fournies et le travail, la plupart du temps, bénévole). Et les endroits où les fresques sont autorisées ou tolérées restent assez nombreux. De même les brûlures sont beaucoup mieux perçues par l'opinion publique.
Certains artistes français arrivent cependant à vivre du graffiti : Mode 2 (anglais vivant à Paris, CTK, TCA, NTM) et les BBC sont de ceux-là. Pourtant, les murs du RER restent pour la majorité les seuls supports pour "exposer" leurs oeuvres.
Il faut également remarquer les différences de styles flagrantes entre la banlieue sud et la banlieue nord. Pour le Sud, les graffiteurs réalisent plutôt des fresques très colorées dans la lignée des OBF. Les STK (Soul Terrific Kids), SSK (South Side Kingz), TVA (The Vaginal Art) comptent parmi les plus représentatifs. Pour le Nord, les murs étant plus difficiles d'accès, on trouve plus de graphs chrome ou dorés, bien que lorsque la possibilité est offerte on découvre de très belles fresques sur les lignes R.E.R. desservant cette banlieue : celles des NTM (Nique Ta Mère, collectif regroupant rappers, taggers, danseurs et *graffiti artists*).
Les groupes de Paris sont aussi nombreux, mais leur problème est essentiellement le manque de surfaces "graffitables", ceci expliquant le nombre très peu élévé de fresques dans Paris intra-muros.
Nombreux sont les candidats artistes, mais rares sont ceux, tant aux U.S.A. qu'en France, qui recoivent le salaire de la bombe. On peut quand même citer quelques exemples de réussite au sein du graffiti : Futura 2000, Krash, Lee (et bien d'autres) exposent maintenant dans les galeries new-yorkaises ; en France, les BBBC ont exposé leurs toiles à la galerie Point du Jour en septembre 90. Mais pour beaucoup le graffiti reste avant tout un passe-temps et c'est sa FORCE. Il reste accessible à tous, il n'y a pas de limites imposées par des règles comme dans la peinture traditionnelle, ce qui laisse une liberté totale au niveau de la réalisation. C'est certainement un des facteurs expliquant la créativité sans cesse renouvelée du graffiti ; créativité qui en fait un des phénomènes artistiques les plus étudiés de la seconde moitié du XXè siècle.
C'est aussi un des rares phénomènes artistiques à être sortis de la rue, et à avoir été créés et développés par des gens qui n'ont jamais reçu d'éducation artistique et qui n'ont jamais essayé de tirer quelques mérites de leurs trouvailles ou de leurs inventions techniques ou graphiques. Et c'est ça qui dérange les milieux artistiques (tout comme le Rap met mal à l'aise le milieu musical traditionnel). Eux qui ont l'habitude de faire la pluie et le beau temps sont dépassés par l'ampleur du graffiti qui les court-circuite en passant par un circuit parallèle tout aussi efficace et certainement moins élitiste ; de la même façon ils ne comprennent pas que ces jeunes n'acceptent pas immédiatement leurs rares propositions, échaudés qu'ils ont été par les nombreuses tentatives de récupération et de détournement par la presse, la télévision, et plus généralement par la vigueur mise en oeuvre pour essayer de détruire le mouvement, en ne montrant aux masses que les actions négatives et en laissant toujours régner un flou artistique sur les actions positives et les projets multiples réalisés en son sein.

Pour conclure, on peut déclarer que le graffiti, moyen d'expression artistique parallèle (même s'il n'a pas toujours la reconnaissance qu'il mérite), n'en reste pas moins un phénomène qui ne laisse personne insensible par cette façon de tour à tour choquer (les tags), plaire (les fresques), et intriguer (anonymat des artistes). Et, encore une fois, tous ces éléments, à la fois contradictoires et complémentaires, sont la force du graffiti ; ils permettent une créativité sans cesse en mouvement et des innovations toujours plus nombreuses et rapides qui sont la marque du graffiti.
La jeunesse de ces *self-made-artists* et le *turn-over* vertigineux qui est propre au monde du graffiti, en font un phénomène trop difficile à comprendre pour le monde des adultes ou de ceux qui n'ont pas été initié. Et même si c'est une source de problèmes, tant mieux, son authenticité reste garantie. "COOL-T"

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Ce thème est dédié à ceux qui m'ont donné l'envie un jour de prendre une bombe ou un marqueur pour aller égayer vos murs :
Mode 2, Bando, Boxer, les OBF, Lee, Seen, Hex, les BBC, Futura 2000 et toute la Old-School de l'aerosol-Art en France comme aux USA, avec une pensée particulière pour Zone.
A mes frères et soeurs de la Longue Posse :
D.DI.K.C, Koe, Beez, Chaz, Demon-B, Sonic, Salou, Oushane, Edley, Nadine, Kas, Joke, Greg, San-D, Time 2, Ninja, Seker, Dazzle-K, kobs, Malcolm, Rachid, Jef, Karine, Kabanga, Kamer, DJ Racket, Sly, DJ Stofkry, Slim, Djamel, les F.S, Fabe et tous les autres...
à : Shaft, Big P, Rachel, Banane, Moukrit, Martial, Globo, Bear, Miste, Tase, Phixo, les STK, Sean, Sear, les IZB, Reso, les TFB, Deart, Shee 1, Hervé, les GBH, CC Rider, Guy, J.C Doodoo, les KOP, Shade, Richard, Serge et aux keufs qui n'ont jamais réusi à m'attraper...

RAP & ACTIONS HUMANITAIRES

De plus en plus, les rappers accompagnent leurs paroles "engagées" d'actions qui ne le sont pas moins. Le mouvement de solidarité le plus célèbre est Stop The Violence, lancé fin 1988 par KRS One et Nelson George (journaliste noir américain, auteur du livre *Death Of R&B*). C'est la mort d'un jeune B-Boy New-Yorkais lors d'un concert au Nassau Coliseum, alors qu'il tentait de récupérer sa chaîne en or qu'on lui avait volé, qui fait prendre conscience à Nelson George que *"la musique en elle-même est très contradictoire. Le fait que l'artiste Rap, pour la plupart, projette une image macho, ultra agressive. C'est en partie ce qui plaît dans cette musique, il n'y a aucun doute là-dessus. Ça ne pose pas de problème en général, sauf qu'il faut se rendre compte des implications que peut avoir ce que tu fais"* (204). Il avoue par ailleurs que *"l'auto-assistance noire,* self-help*, est une idée vieillotte, mais nous espérons lui redonner vie"* (205). La première action de Stop The Violence est de réunir en studio Chuck D, Daddy-O, Doug E Fresh, D Nice, Flavor Flav, Fruit Kwan, Heavy D, Just Ice, Kool Moe Dee, KRS One, MC Delight, MC Lyte, MS Melodie, Wise (LL Cool J ne répond guère à l'invitation, à cause de la présence de Kool Moe Dee), pour l'enregistrement d'un maxi intitulé *Self Destruction* (sortie le 16 janvier 89, date anniversaire de la naissance de Luther King). C'est le passage de Kool Moe Dee qui résume le mieux la chanson hymne : "dans les années 60, nos frères étaient pendus/Et toi, tu veux jouer à la guerre des Gangs ?/Je n'ai jamais couru devant le Ku Klux Klan/Je ne courrai pas devant un autre Noir/Le temps est venu de se battre pour une cause humanitaire/Sinon nous sommes condamnés à l'autodestruction". Pas de violence Blancs/Noirs et encore moins Noirs/Noirs. Le message est clair : arrêter l'autodestruction (que KRS One n'hésite pas à qualifier de génocide), donc les gangs, la drogue et développer l'instruction, etc. C'est la raison pour laquelle S.T.V édite, parallèlement au disque, un fascicule de questions/réponses pour stimuler les discussions scolaires sur le sujet. Des concours sont même organisés, dont les lots sont des livres et des dictionnaires de rimes. Le 14 février est organisé un enterrement factice de l'Apollo Theater jusqu'au Harlem State Office Building. KRS One, Kool Moe Dee, Just Ice, Flavor Flav portent le cercueil. Tout le monde est là. Y compris Spike Lee et un car de police. Un clip réalisé par le même Spike Lee sera filmé dans la bibliothèque Library For Research in Black History d'Harlem, dans un club du Latin Quarter, dans un centre de détention, dans un tribunal et dans un... cimetière. En 90, KRS One sortira un nouveau livre *Stop The Violence : Overcoming Self Destruction*, retraçant l'histoire de S.T.V, tournage de la vidéo, analyse de la situation des Noirs...

STOP THE VIOLENCE MOVEMENT

Un an après, Nelson George peut être heureux : le fruit des ventes du maxi, soit 250 000 dollars, a été versé à la National Urban League (organisation qui lutte contre l'analphabétisme et la criminalité urbains), des logos Support The Stop The Violence Movement ont fleuri sur des dizaines de pochettes (dont celles de Public Enemy qu'on ne peut absolument pas taxer de démagos, voilà pour leurs détracteurs) et la Côte Ouest a même enchaîné avec un album We're All In The Same Gang (cf. plus bas). Fort de son succès, KRS One prolonge son action en montant en 1990 : H.E.A.L (*to heal* = guérir et les initiales forment *Human Education Against Lies*). *"Ce que nous allons étudier, ce sont les mensonges criants dans l'éducation qui conçoit l'histoire comme unique et identique pour tous : l'histoire africaine, l'histoire européenne, l'histoire indienne et l'histoire orientale. Nous enseignerons avec un point de vue objectif, avec des dates, des faits, des noms et des chiffres de chaque pays afin que chacun ait du respect pour la personne qui se trouve à ses côtés à tout moment"* (91). Un disque, type *Self Destruction*, est en préparation. Queen Latifah, Chuck D, A Tribe Called Quest, DMC et quelques autres auraient donné leur accord pour y participer. Parallèlement, KRS One a travaillé avec Michael Stipe (du groupe Rock R.E.M) sur *State Of The World* dont H.E.A.L touchera un pourcentage, argent qui est en partie réinvesti dans des produits gratuits (livres, disques) destinés aux plus démunis (deux millions de livres ont ainsi été distribués aux U.S.A. KRS s'est rendu en octobre 90 en Angleterre pour promouvoir H.E.A.L et devrait venir en France vers mars 1991 pour la même raison). Le reste des bénéfices allant à la revue écologique du même nom : *State Of The World*. Quand capitalisme rime avec Humanisme.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

- Nous Sommes Tous Dans Le Même Gang

La côte ouest n'est pas en reste, comme on l'a vu, puisque Michael Conception (Pdg de Grand Jury Rds : ancien gangster, cloué sur une chaise roulante) lance en 1990 le maxi *We're All in The Same Gang* qui réunit le West Coast Rap All Stars, soit Eazy-E et ses Niggers With Attitude, Young MC, Def Jef, King Tee, Oaktown's 357, Digital Underground, Michel'le, MC Hammer, Above The Law, Ice-T, Body & Soul, JJ Fad, autour d'un même micro et de paroles pacifistes. Preuve que les *gangsters Hip Hop* sont peut-être plus concernés qu'on ne le croit. *"La violence des gangs est tout le temps plus présente*, nous alerte Michael Conception. *Il est grand temps maintenant pour nous de vivre ensemble en paix et en harmonie parce que "nous sommes tous dans le même gang""* (207). Une compilation album, reprenant le titre-phare, sera produite simultanément, permettant à des groupes quasi inconnus de sortir de l'anonymat. Bien des journalistes mettront en doute la sincérité de certains artistes quant à leur participation à *We're All In The Same Gang* (dont N.W.A. qui - il est vrai - n'avaient pas hésité à déclarer quelques mois auparavant : "(Un disque comme *Stop The Violence* n'aura aucune influence à Los Angeles) *parce que les gangsters ici, ils ne croient en rien d'autre qu'au gangstérisme. C'est tout. C'est un mode de vie (...) bah, ça aidera peut-être un peu mais ça n'arrêtera rien. Personne n'écoutera personne lui dire quoi que ce soit"* (148)). Pourtant, il y a deux différences de taille entre N.W.A. et des gens comme Geldof ou Sting. Primo, N.W.A. n'avaient aucunement besoin de publicité (maîtres en la matière, ils faisaient alors les couvertures de tous les journaux grâce à *Fuck Tha Police*) et secundo, quand ils sont là pour l'argent, ils ne se font absolument pas prier pour nous le faire savoir. D'ailleurs Ice Cube a "prêté" sa voix à des spots pour une marque de chaussures dont un pourcentage des ventes est reversé à une organisation anti criminalité noire.

Bien d'autres actions à but humanitaire ont été réalisées dans le mouvement Rap avec cependant moins de répercussions. Contre le racisme aux U.S.A. se sont particulièrement élevés Doug E. Fresh (pour le concert *Stop The Racism* dédié à la mémoire de Yusef Hawkins, cf. "Rap & Cinéma"/*Do The Right Thing*) et une partie de la scène de Philadelphie (Tuff Crew, Schooly-D, Soldiers For Christ, 3 Times Dope) avec la compilation *One Voice/Pride* (1990).

L'apartheid s'est souvent retrouvé dénoncé par les rappers américains comme dans le cadre de Hip Hop Artists Against Apartheid (avec Afrika Bambaataa, Jungle Bros, Queen Latifah, Lakim Shabaaz, Shango, Don Baron, Audio Two, Ultramagnetic MC's et X-Clan qui mirent en boîte *Free South Africa/Ndodemnyama* dont les bénéfices furent versés à l'ANC) ou anglais avec B.R.O.T.H.E.R (*Black Rhyme Organisation To Help Equal Rights* : une dizaine de groupes d'outre-Manche, tels que Cookie Crew, Overlord X, Demon Boyz, Double Trouble, MC Hello, qui luttent contre la ségrégation en Afrique du Sud avec un maxi *Beyond The 16th Parallel* à leur actif, produit par Hijack). Stetsasonic ont pour leur part enregistré le maxi *Afrika* (remixé par Norman Cook), inspiré par un voyage de Jesse Jackson en Afrique du Sud. Le disque, retardé pour des problèmes de copyrights (il utilise *Free Nelson Mandela* de Special Aka), fut vendu par l'Afrika Fund (relais américain de l'ANC) et accompagné d'un fascicule de dix-huit pages sur l'apartheid (distribué dans les écoles). Stetsasonic participèrent ensuite à un concert à Wembley en l'honneur de Mandela, un autre devant 100 000 personnes à Washington avant d'aller accueillir Oliver Tambo (leader de l'ANC) à son arrivée à Chicago.

L'activisme humanitaire des rappers s'est également étendu aux sans-abris avec la K7 vidéo *Monster TV Raps Hits* (chez Tommy Boy qui verse 75 *cents* par K7 au Justiceville/Home for the Homeless) ou avec les concerts *Rap For Life* organisés au profit du groupe de sans-abris Lifeline (celui d'East L.A du 5 juillet 90, avec Ice T, Def Jef, Doug E. Fresh, fut interdit par la police de Los Angeles...). Enfin, Egyptian Empire a sorti une compilation *Child Help U.S.A.* regroupant vingt-cinq artistes autour de la lutte contre les enfants abusés sexuellement.

RAP & AFROCENTRISME

Le Rap remet efficacement au goût du jour l'afrocentrisme, en opposition à l'eurocentrisme qui règne sur le monde depuis des siècles, comme le rappelle Queen Latifah : *"nous, Afro-américains, nous sommes des* homeless. *Cela parce qu'il y a des centaines d'années, des hommes blancs sont venus sur un autre continent que le leur et ont pris, littéralement volé, d'autres hommes pour poursuivre leurs propres fins. Cela me dégoûte totalement et Dieu sait qu'aujourd'hui encore certains défendent cette action et raisonnent toujours de la même manière car ils considèrent que des êtres humains peuvent leur être inférieurs"* (11). Difficile d'aborder ce thème parce qu'il va du radicalisme extrême (séparatisme) à l'égalité totale (Noirs et Blancs) : différents niveaux qui compliquent sérieusement la compréhension du phénomène. En fait, peut-être faut-il voir dans l'afrocentrisme une idée forte afin d'obtenir des résultats modérés (demander beaucoup pour gagner un peu).

- Définition(s)

L'Afrocentrisme est, d'après Chuck D (Public Enemy), avant tout une manière de lutter contre les injustices : *"la différence entre Blanc et Noir est sans fondement, elle est instaurée par les gens qui veulent rester au Pouvoir. Ce truc de blanc et de noir est basé sur une conviction, pas une réalité physique. Il n'y a personne sur cette planète qui soit 100% noir ou 100% blanc. Ce n'est pas une nouveauté pour les Noirs, ils savent qu'ils sont métissés.*

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Si Public Enemy prône l'afrocentrisme et le "Back To Black", c'est uniquement parce que nous vivons dans une structure qui favorise les blancs. En ce moment, il faut que nous nous accrochions à notre intégrité pour nous défendre. Le fondement, c'est que le blanc vient du noir, de l'Homme noir asiatique et que l'Afrique n'est pas le Tiers-Monde mais le Premier Monde. Le berceau de l'Humanité" (54).

Garder son intégrité revient à combattre ou du moins à se méfier de l'intégration ; c'est l'un des objectifs caractéristiques de l'afrocentrisme. Bill Stephney (vice-président de Def Jam) s'en explique : *"nous sommes assez pro-Africains. Nous pensons que quand l'intégration s'est réalisée, il y avait pas mal de gens qui ne se rendaient pas compte de ce que signifiait l'intégration. Cela sous-entendait en quelque sorte le dénigrement de la culture afro-américaine. La classe noire qui avait réussi de plus en plus déménageait hors de la communauté noire : habiter dans un environnement blanc est devenu signe de réussite (...) En fait, l'éducation devrait être réalisée à l'intérieur de la culture afro-américaine. Si tu vas à Chinatown par exemple, ils ont leur propre ensemble de valeurs, leur système de business et il y a un sens de la communauté très développé. Dans certains quartiers de New York, il y a des communautés très fortes, comme celle des Italiens, et c'est bien* (C'est un portrait idéaliste, lui rétorque l'interviewer : bien souvent, c'est la mafia qui règne sur la communauté, non ?) *Nous savons qu'il y aura des criminels. Quoi qu'il arrive à la communauté noire, il y aura toujours un jeune Noir au coin de la rue qui essayera de vendre du crack à des gamins de 10 ans. Et nous n'acceptons pas cela. Maintenant si tout le monde déménage pour aller vivre en dehors de la communauté afro-américaine, on arrivera à un point où tout le monde s'en foutra. C'est pour cela que les kids deviennent fous, que les statistiques sur la criminalité ont grimpé..."* (165). MC Serch de 3rd Bass, un Blanc élevé dans un entourage noir, nous donne son avis : *"je respecte l'intégrité de différentes personnes mais je ne suis pas pour le militarisme et le séparatisme. Parce qu'avec ça, tu te coupes de la société au lieu de travailler avec elle. L'Amérique est un melting-pot et tu ne peux pas te balader et condamner tout le monde autour de toi. Sinon, comment peux-tu espérer avancer ?"* (76). *"Ce qu'il y a à propos de ce truc nationaliste noir,* poursuit Pete Nice, *c'est que les musulmans noirs sont derrière et, d'après ce que j'ai entendu, toute leur philosophie c'est que la race blanche n'est que démons et serpents. Et la seule façon dont les Noirs peuvent vaincre, c'est de se rassembler et de renverser les Blancs ce qui, d'après moi, n'arrivera jamais, ne serait-ce que pour une question de nombre (...) Il faut comprendre, et je ne sais pas si j'ai raison de le dire devant un micro, mais ce sont les tribus Zulu qui ont donné les esclaves aux blancs. Les bateaux arrivaient de Jamaïque et de Colombie, et prenaient leurs esclaves avec l'aide de tribus africaines Zulu. Tu peux critiquer l'homme blanc tant que tu veux mais tout le monde a sa part de responsabilité là-dedans"* (78). Ice-T, chantre noir du *gangster Hip Hop*, confirme : *"si les Noirs avaient eu accès à l'argent avant les Blancs, ce sont les Blancs qui auraient été esclaves"* (142). Fidèle à sa dialectique choc, Chuck D fait trembler son pays : *"je n'en ai rien à foutre de l'Amérique, mais je n'en bougerai pas car il y a une chose de sûre, c'est que mon peuple a investi du temps, du travail, de l'effort et du sang dans ce morceau de terre et je ne le quitterai pas. Je ne soutiens pas cette pensée de Garvey qui dit que nous devons retourner en Afrique - encore une connerie d'histoire de terre. Où est-ce que j'irais là-bas ? Je vais rester où je suis et créer l'enfer si les choses ne s'arrangent pas. Les frères et soeurs se réveillent et l'enfer va se déclencher en Amérique"* (103). Le Black Power vu en 1990 conserve sa dimension révolutionnaire. Budgets sociaux coupés, habitats délabrés, ravages de la drogue, montée de la violence perçue comme une auto-destruction. Les Noirs ont fort à faire. Pourtant, Chuck D, rassure plus loin sur ses ambitions : *"l'ennemi*, dit-il, *c'est les idées fausses que les gens se font sur nous et nos objectifs : l'Internationale Noire, du point de vue de l'afrocentrisme... Ceux qui pensent que nous avons tort, ceux-là, sont les ennemis. Qu'ils adhèrent ou non à l'afrocentrisme, nous voulons que les gens acquièrent les connaissances, la culture et prennent conscience de la situation"* (12).

N'allez pas croire pour autant que tous les rappers sont afrocentriques, et ceux qui le sont, ne représentent pas forcément les plus grosses ventes, comme le déplore KRS One : *"dans les années 60, ils parlaient bien plus d'Afrocentrisme, plus que maintenant. Les gens qui portaient des coiffures afro sont devenus des stars d'Hollywood, ont perdu l'équilibre entre leur culture et le capitalisme ! Aujourd'hui, une nouvelle musique est née, le Rap, et elle cherche ses racines africaines. Mais (...) une bonne partie du Rap devient hautement commerciale. Beaucoup d'artistes oublient leur culture et distribuent aux Américains des prospectus de l'American Dream"* (13). Eazy-E, nihiliste comme jamais, renvoie tout le monde dos à dos : *"quelle connerie, cette merde de Black Power : on en a rien à foutre. Je parie qu'il n'y a personne en Afrique du Sud qui porte un badge "Libérez Compton" ou "Libérez la Californie". Ils n'en ont rien à foutre de nous, alors pourquoi est-ce qu'on irait s'occuper d'eux ? Nous ne sommes pas du tout dans la politique"* (126). Finalement, son ex-compère Ice Cube exprime la même idée : *"pour moi, New York, c'est cinglé. Là-bas, tout le monde est dans le trip africain, mais avant de regarder l'Afrique, il faut se pencher sur l'Amérique. Comment puis-je m'intéresser à l'Afrique alors que la situation est si merdique ici"* (150). Les journalistes ont vu en N.W.A. (le groupe d'Eazy-E et d'Ice Cube) un combo sans idée voire débilisant. Derrière la provocation, ces déclarations sont claires. C'est l'Amérique qui a un problème avec ses Noirs. Pas l'inverse.

- Une Mode ?

Aujourd'hui, l'afrocentrisme est arrivé à une telle popularité que les prénoms musulmans donnés aux nouveau nés noirs new-yorkais sont plus nombreux que les prénoms chrétiens ou que, pour rester dans le Rap, les chaînes en or sont détrônées par le collier de cuir à l'emblème africain (surtout depuis que certains rappers ont rappelé que l'Afrique du Sud est un des premiers pays producteurs d'or au monde...) *"Beaucoup de gens - des frères surtout - ne se sentaient pas acceptés s'ils n'avaient pas de chaînes en or ou de super voiture*, se souvient Chuck D, *parce que la société a rendu ces choses là nécessaires au jeune Noir pour qu'il se sente bien. Nous avons donc apporté la connaissance de soi, et la conscience est une chose qui peut avoir autant d'importance, sinon plus, que la chaîne en or ou que tout ce jeu contrôlé par quelqu'un d'autre..."* (48). Mais ce changement vestimentaire ne traduit-il pas aussi simplement un effet de mode ? X-Clan est catégorique : *"tu ne peux pas faire une mode à partir de ton sang.*

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Tu peux prendre l'artefact (l'objet façonné, NDLT) et tout ce que tu peux en faire, c'est le rendre à la mode" (114). Pour Chuck D, l'afrocentrisme doit en être une : *"c'est une mode qui va durer. Ça doit en être une. Il faut que ce soit commercialisé à notre peuple parce que toutes les autres merdes l'ont été. Historiquement, il y avait des hommes d'affaires qui venaient dans notre quartier, qui nous vendaient des produits chaque putain de jour, des bons produits comme des mauvais.*

Mais nous n'avons jamais appris à être le vendeur. Nous n'avons jamais appris à vendre (...) ne laissez personne vous baratiner qu'une révolution pourra se produire sans une implication économique. Tout est économique. Nous sommes tous fauchés à cause de notre ignorance sur la structure des affaires aux U.S.A." (143). Même la Zulu Nation, qui avait nettement perdu de son aura au milieu des années 80, revient en force en profitant de ce retour aux sources : *"notre Zulu Nation est constituée de gens provenant de multiples races et religions. Rien qu'en France, nous avons des Arabes, des Juifs, des Français, des Africains, des Martiniquais. En Angleterre, nous avons des Noirs et des Blancs. Nous avons une Zulu Nation en Italie (...) La Nation est en train de grossir à nouveau sérieusement avec une nouvelle génération de groupes autour de Queen Latifah, Jungle Bros, Red Alert, Ice-T et le Rhyme Syndicate. Et bien sûr, il y a toujours les "vieux de la vieille" comme moi, Donald D, Shango et bien d'autres"* (06). En définitive, Money B (Digital Underground) conclut qu'au delà de l'aspect mode, l'afrocentrisme développe des idées vitales et qu'il faut rester vigilant sur tous les points, notamment en empêchant toute récupération : *"les gens s'habillent africain pour être branchés. Mon père est un Black Panther, il a milité dans les années 60, il m'a appris des choses. Je sais depuis tout petit que nous, les Afro-Américains, sommes des citoyens de seconde classe, coupés de nos racines. On a grandi en courant après le rêve blanc. Maintenant, il y en a qui disent : "merde, nous aussi on a notre culture", mais par mon père je sais ça depuis longtemps. Les Black Panthers ont débuté le "Free Lunch Program" pour aider les sans-abri dans les 60's. le gouvernement l'a repris à son compte et a dit que les Black Panthers étaient des terroristes"* (135).

RAP & CENSURE

Le Rap est chaque jour plus frappé par la censure. Qu'elle soit ambiante ou spécifique, cette censure est d'autant plus intolérable que ses origines racistes sont indéniables. Voyez ce cas flagrant rapporté par le *New Musical Express* à propos du député Tory Terry Rimmer qui partant de l'histoire de Sophie White (une petite fille de 5 ans qui, armée d'un AK 47, a tiré en mai 90 pendant cinq heures sur les habitants de Rochdale) déclarait qu'elle était devenue "folle furieuse" après l'écoute de N.W.A. : *"si nous laissons nos petites chéries blanches écouter ce vacarme de la jungle, avant de nous en rendre compte elles seront en train de tirer sur un joint et assoiffées d'un morceau de bite négroïde. Je le sais, j'ai vu cela au Kenya"* (190). Brian Turner, Pdg de Priority Rds (le label de N.W.A.), nous confie : *"je pense qu'il y a à l'évidence une part de racisme là-dessous. Au début du Rap, il n'y avait que des Noirs qui achetaient les disques, et tout allait bien. Mais maintenant que les gamins blancs commencent à trouver ça branché et que ça commence à se répandre, tout à coup, ça ne va plus. C'est comme la criminalité : des Noirs qui s'attaquent à des Noirs, ça va, mais des Noirs qui s'attaquent à des Blancs, alors là, il faut s'en occuper"* (191). Chuck D et Harry Allen poussent le raisonnement un cran au-dessus : *"les quatre vedettes : chômage, absence de logement, soins sanitaires et éducation médiocres. Ils ne peuvent rien faire pour ces choses-là, alors ils s'inquiètent d'autre chose, ils essaient d'obscurcir ce qui devrait être de vrais objectifs. "Nous avons trouvé l'ennemi et c'est vous". C'est comme quand ils ont découvert que ce n'était pas les Russes, il a fallu qu'ils trouvent un autre ennemi. Ce sera donc 2 Live Crew, qui détruisent les "valeurs américaines traditionnelles", chose que tout noir qui regarde un peu en arrière vers l'esclavage sait ne pas exister"* (121).

- Qui & Pourquoi ?

Les rappers ont été rapides à réagir. La pochette de *The Iceberg/Freedom Of Speech* (Ice-T) symbolise *""dis ce que tu veux"* (Freedom of speech*) et tout d'un coup on sent toute la pression qui arrive (le fusil et les deux flingues). Je veux dire, qui a une réelle liberté d'expression si l'on veut garder son boulot ou quoi que ce soit ? Je suis dans une situation où même si on croit que j'arrive à tout dire, la maison de disques me fait chier, les ligues parentales, d'autres choses (...) soit tu as la liberté d'expression, soit tu ne l'as pas. Personne n'est OBLIGE d'acheter mes disques, personne n'est OBLIGE de les écouter, tu peux arrêter le disque, mais mon droit de parler devrait être protégé, c'est le premier Amendement, pas le second, le PREMIER"* (14). Les ligues parentales qu'évoque Ice-T sont fort nombreuses aux U.S.A., mais quatre d'entre elles reviennent fréquemment dans cette croisade anti-Rap : le PTA (association de professeurs) et le PRMC (Parents Music Ressource Center, parents d'élèves), qui commencent toutes deux sérieusement leur lutte contre le "sale rock" (ou le "rock sale") à partir de 83, l'American Family Association et la Focus On The Family. Une fois écartées les cibles "faciles" (obscénité chez 2 Live Crew, anti flics chez N.W.A.), que pourront-elles faire, demande Chuck D : *"ils vont essayer de me baiser, mais il n'y a rien d'offensant dans mes paroles. Que vont-ils faire ? Mettre un sticker qui avertirait : "Paroles fortement nationalistes noires""* (68).

Chuck D joue les faux naïfs car il sait pertinemment que la censure peut revêtir moultes formes, comme les pressions sur les organisateurs de concerts. *"Nous avons été à Colombus, Georgie,* se remémore Ice-T, *et les flics sont venus me voir et m'ont lu cette loi : "si vous jurez sur scène, si vous dansez comme Elvis, si vous vous touchez l'aine, vous allez en prison. Et on adorerait ça, vous mettre en prison, putains de nègres" (...) Le chef de police m'a fait faire le tour de la ville et il m'a dit : "là, c'est le poteau pour le fouet, là c'est la potence et ça ce sont les quartiers des anciens*

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** **http://www.davduf.net** Toute reproduction commerciale interdite.

esclaves". J'ai dit : "je m'en fous, je ferai le concert" (...) Donc, je suis monté sur scène et j'ai joué Colors dans lequel il n'y a aucun juron, puis j'ai dit : "est-ce que vous voulez voir le concert ?" et quinze mille gosses ont répondu : "ouais". Ensuite, je leur ai dit : "vous voulez tous voir le concert classé X ?" et eux "ouais". Alors, j'ai dit : "eh bien, on m'a dit que je ne pouvais pas le faire, alors il faudra que vous veniez tous me voir dans un endroit plus civilisé", puis, "il faut que vous économisiez chaque dollar et que vous viriez cette merde parce que ce n'est pas comme ça qu'est le monde. Il existe des gens qui sont concernés" (142). Lors d'un concert au Pontiac Stadium de Chicago, N.W.A. jouèrent *Fuck Tha Police*. Une vingtaine de flics en civil chargent, poussant tout le monde sur leur passage : *"Je me suis dit, merde, on a provoqué une bagarre dans ce putain de stade*, relate Ice Cube. *C'était la première fois qu'on la jouait en public, alors on se disait : "Et Merde !" Ensuite quelqu'un arrive devant et montre son insigne. Moi, je me suis dit : "je ne veux pas le croire" : c'est la police qui a foutu la merde. Puis, on entend comme des bruits de flingue : "merde ! la police nous tire dessus* (Il a été déterminé plus tard qu'il s'agissait de pétards).*Alors, Ren et moi, on se barre sur le côté et une fois en bas, je cours, je change de fringues en quatrième vitesse et je cherche la sortie"* (Plus tard, à l'hôtel) *Ils nous ont dit qu'ils avaient voulu nous arrêter sur scène pour prouver qu'on ne peut pas dire "J'encule La Police" à Detroit. Ils voulaient nous arrêter devant tout le monde"* (147). Autre exemple : Public Enemy devaient prendre la parole et jouer au basket dans un gymnase de Highland Park (banlieue de Detroit) lors des "Deuxièmes Jeux Annuels de Basket de Charité" (10 juin 90). Quelques jours avant l'événement, le superintendant de Highland Park School a ordonné à la police locale de ne pas permettre à P.E de dire quoi que ce soit et de leur demander d'éviter de jouer au Basket (alors que tous les officiels locaux et les autres invités ne subirent aucune restriction). Finalement, sous la pression d'un groupe anti censure, Public Enemy a pu se produire (192).
La France n'est malheureusement pas épargnée par cette censure à l'arrière goût raciste. *France Soir* n'hésita pas à titrer le 11 avril 90 pour le show parisien de Public Enemy : *"le scandale du concert anti Blancs"* en précisant dans son sous-titre *"les huit musiciens américains ont formé un groupe de rap ségrégationniste, antisémite et provocateur. La police craint des incidents"* et de continuer l'article *"ces huit énergumènes blacks envahissent le Zénith (...) pour eux, la musique est "un moyen de manipulation, un sucre d'orge pour attirer les esprits sensibles à leur manière de penser" (...) Terminator X - le DJ qui amène le public au bord de la panique et qui ne se montre jamais en photo sans lever le poing"* (passages choisis, NDA). Jay Remi précisera plus tard dans *Best* que *"certains auraient bien aimé, par exemple, que la chaîne de magasins Go Sport qui vendait les billets du concert conserve le nom des acheteurs et transmette la liste, mais la chaîne refusa de coopérer"* (193).

La censure atteint parfois les hautes sphères de la politique, comme aux U.S.A. où le F.B.I, selon le journal *Emerge* (Seattle), devait remettre au Congrès U.S. en juin 90 un rapport étudiant *"la musique Rap et ses effets sur la sécurité nationale"* (Ice-T, Donald-D, Public Enemy, Sir Mix-A-Lot seraient visés) bien qu'un sondage de 89 montrait que 16% seulement des Américains désiraient que le gouvernement prenne des mesures strictes envers l'obscénité sous toutes ses formes. Et durant la guerre du Viêt-Nam, Nixon n'avait jamais demandé aux Marines de cesser de chanter : "Allez vous faire foutre/Allez vous faire foutre/Communistes, Nations Unies et les autres/Ces soldats chinetoques aux yeux bridés/Frappés Hagaru-Ri/Et vous savez ce que veut dire U.S. Marines Corps/Courage les gars, et on les encule tous". Deux poids, deux mesures ?

- Réactions

L'industrie du disque, dont le but est aussi à priori de protéger les artistes, fut bien lente à se mobiliser réellement. Des groupements anti censure avaient pourtant tiré la sonnette d'alarme depuis longtemps. Parmi eux, le No More Censorhip Fund (Box 11458 - San Fransisco, CA 94101 - U.S.A.) fait figure de pionnier. Il fut fondé pour aider Alternative Tentacles (le label des hardcore Dead Kennedys) et continue à défendre les labels : *"nous nous opposons*, précise un des membres du No More Censorhip Fund, *à l'inégalité de ce classement parce qu'il se concentre sur le Rockin' Roll et le Rap. Il ne s'occupe pas du reste, comme de l'Opéra par exemple, où les plus grandes immoralités sont décrites, visualisées ou commentées. A savoir : l'inceste, le meurtre et toutes ces choses. Pourtant, ce n'est pas classé. Le Country-Western est connu pour sa misogynie, pour la consommation en grande quantité d'alcools, et pourtant, cela ne rentre dans aucune catégorie de ce système totalement bancal"* (194). Plus récemment vient de se créer le Parents For Rock & Rap (Box 53, Libertyville, IL 60048 - U.S.A.) avec comme but de contrer *"la police et les organisations parentales qui tentent d'empêcher les artistes de se produire sur scène et que leurs disques soient vendus"*. Une des raisons de la lenteur de l'industrie discographique est simple à comprendre : la censure ne touchait il y a encore peu que les labels indépendants (peu de moyens, peu enclins à pouvoir se défendre, peu de répercussions médiatiques, etc.) voire les disquaires indépendants (menaces d'annulation de baux commerciaux sur des petites boutiques situées dans des hypermarchés). Fait encourageant : certaines chaînes nationales de magasins (qui détiennent à elles seules 75% des ventes aux Etats-Unis) hésitant à vendre des disques étiquetés (cf. plus bas), ont permis aux boutiques indépendantes américaines d'augmenter de 20% leur chiffre d'affaires en 90. La myopie des censeurs n'a d'égale que leur bêtise : ils semblent être les seuls à ne pas avoir résolu l'équation censure = pub = intérêt particulier de la part du public = ventes.

Mais dès que les majors commencèrent à être touchées par la censure, les choses se sont accélérées. Jouant le jeu des censeurs, le Recording Industry Association Of America (groupement de tous les labels importants) accepta en 85 d'étiqueter les albums susceptibles de soulever des objections en réponse aux pressions exercées par le Parents Music Ressource Center. L'accord est verbal, facultatif et en aucun cas légalisé. En 90, douze états étudient l'instauration d'une loi rendant obligatoire cette pratique. Le R.I.A.A. décide alors d'un plan pour un étiquetage uniforme et massif : *"Explicit Lyrics - Parental Advisory"* deviendrait automatiquement identifiable. Les projets de lois se perdent. Ce qui n'empêche pas certains groupes ou labels de détourner - non sans humour - cet étiquetage : De La Soul (*"ce disque ne contient pas de paroles explicites mais la pensée est érotique"*), Ruthless Rap Assassins (*"Attention : ce disque contient des paroles qui pourraient offenser les intolérants"*), Virgin U.S.A.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

(Un autocollant invitant *"les auditeurs à écrire à leur député")*, TVT (label indépendant : *"Alerte ! Ce disque contient une eXpression artistique"* en indiquant qu'une partie du prix du disque irait à une fondation en faveur de la libre expression). D'autres préfèrent carrément changer de logo (comme Rhino avec *"Stop censorship"*) ou avertir qu'ils ne se laisseront pas faire (*"Capitol s'oppose de manière véhémente à toute censure d'expression artistique et défendra le droit légitime à vendre ce CD contre toute attaque"* ; *"Def American est opposé à la censure. Toutefois, notre fabricant et distributeur n'approuve pas le contenu de cet enregistrement, qu'il estime violent, sexiste, raciste et obscène"*. Dernier épisode en date : une conférence commune a été tenue en juin 90 par Island, Def Jam et Arista afin d'exprimer publiquement leur désaveu sur la censure.

RAP & CINEMA

Rap et cinéma sont étroitement liés et ce pratiquement depuis la naissance du Rap. A l'instar de la plupart des grands mouvements musicaux de cette seconde moitié du XXè siècle (R&R, Pop, Punk), le cinéma récupère le phénomène Rap et par là développe son ampleur. Par exemple, *Do The Right Thing* doit autant au Rap (ou du moins à son univers) que Public Enemy doit au film.

- Films, En Vrac

Le premier film que l'on peut véritablement qualifier de Rap remonte à 1983, il s'agit de *Wild Style*, mi-fiction, mi-documentaire sur l'ambiance Hip Hop qui régnait à l'époque à New York. On y voyait Fab 5 Freddy, Busy Bee, Grandmaster Caz, les Cold Crush Bros, le Rock Steady Crew et bien d'autres, se livrer à des joutes de *DJing*, de graffiti ou de Breakdance. Le film, jamais sortit en France, circule encore de nos jours sur K7 vidéo, faisant de *Wild Style* un cult-movie. Avec plus de moyens, *Break Street* sorti en 84 et eut l'immense intérêt de nous faire découvrir Ice-T. Peu après, une foultitude de films invitèrent des rappers à participer aux bandes originales (allant parfois jusqu'à de furtives apparitions à l'écran) comme *Disordelies* (B.O. signée Fat Boys : *Baby You're A Rich Man* des Beatles et *Sex Machine* de James Brown), "Krush Groove" réalisé en 85 par Michael Shultz (musique par Run DMC, Sheila E., Kurtis Blow, Black Flames, Fat Boys, LL Cool J, Debbie Harry, Beastie Boys), *Less Than Zero* d'après Brett Easton Ellis en 87 (Aerosmith, Roy Orbinson, Bangles, LL Cool J, Run DMC, Black Flames), *Ghostbusters 2* (Doug E. Fresh, Run DMC), *Line On Me* (Big Daddy Kane pour le thème principal de la B.O. : *Line On Me - Rap Summary*), *Tougher Than Leather* en 88 qui mettait en scène l'histoire de Run DMC (musique par Run DMC et Slick Rick), *Lost Angels* (avec Adam Horowitz des Beastie Boys). 90 marque le grand débarquement du Rap dans le cinéma : *Pump Up The Volume* (B.O. avec Above The Law, le reste va des Sonic Youth aux Pixies en passant par les Bad Brains), *Return Of Superfly* (musique : Ice-T, Mellow Man Ace, Tone Loc, Def Jef, Uzi Bros, Eazy-E, King Tee, CPO et bien sûr Curtis Mayfield) ou encore *House Party* (avec Kid & Play, Fullforce, G. Clinton appuyé par une bande son de LL Cool J, Today, Kid & Play, Public Enemy). Ce dernier est sorti en juillet 90 et a dépassé les cinq millions de spectateurs. Son grand intérêt réside dans la mixité des rôles principaux. Entendez par là qu'ils sont tenus par un Noir et un Blanc : Reginald Hudlin, son réalisateur, aimerait *"qu'il soit vu plus comme une comédie musicale qu'un "Rap movie" (...) Les teenagers noirs et les teenagers blancs ont des existences plus proches que ne le croient les adultes. Teenager culture is teenager culture"* (195). On annonce Tone Löc dans *Ford Fairlane* et Kool Moe Dee dans *Five-O*. Et enfin, *Teenage Mutant Ninja Turtles*, qui a des similitudes avec *House Party* puisqu'ils ont le même distributeur : New Line dont Play (de Kid & Play) est actionnaire !

- Colors

Plus intéressants sont les deux films phares *Colors* et *Do The Right Thing*, bien qu'ils n'aient pas grand chose en commun, l'illustration sonore mise à part. *Colors*, sorti en avril 88 aux U.S.A. et en août de la même année en France est l'œuvre de Dennis Hopper (acteur dans *La Fureur de Vivre*, *Easy Rider* - qu'il écrit et réalise - , *Rusty James*, etc.). Le film met en scène deux flics de la division C.R.A.S.H. de la police de Los Angeles : un jeune prêt à tout, violent, outrecuidant (interprété par Sean Penn : acteur dans *Bad Boys*, un film sur de jeunes détenus à Chicago, financé par le même producteur que *Colors*) et un autre, vieux renard qui en a vu d'autres et qui a obtenu à force de dialogue la crédibilité voire une très légère sympathie de la part de certains gangsters (interprété par Robert Duvall, surtout connu pour *Mash, Le Parrain, Apocalypse Now*...) patrouillent dans l'East Side à L.A afin de "maitriser" la guerre des gangs. Ils s'entendent mal. Le jeune flic tombe amoureux d'une serveuse, sœur aînée de plusieurs frères impliqués - comme par hasard - dans des gangs.

La musique y joue un rôle primordial, puisqu'elle est présente du début à la fin du film. Le disque qui est édité propose Ice-T (signataire du thème principal du film), Decadent Dub Team (mixé par Dr DRE), Salt & Pepa, Big Daddy Kane, Eric B & Rakim, Kool G Rap, 7A3, Roxanne Shante, MC Shan et Rick James (Sly & Robbie, War, John Cougar Mellecamp et Los Lobos interprétaient eux-aussi un titre mais ne figurent pas sur le disque).

Le film en lui-même est une peinture assez réaliste des gangs à Los Angeles (qui comptaient alors 72000 membres en 1988 contre 90000 en 1990). Pour ce faire, Hopper s'entoura de conseillers techniques comme Dennis Fanning (du C.R.A.S.H. : Community Resources Against Street Hoodlums) et Roy Nunez (O.S.S. : Operation Safe Streets). Il demanda même à Ice-T de visionner les rushes et de les commenter (Ice-T raconte que les producteurs voulaient

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

que le film soit transposé à Chicago. *"Non"* , leur avait répondu Hopper. *"Ah bon ? Nous avons des Gangs à L.A. ?"* demandèrent-ils...). Certains des figurants étaient de véritables gangsters (le film n'a pu être tourné que sous la protection de la police) : deux d'entre eux furent assassinés peu de temps après le tournage d'une scène. C'est d'ailleurs dans un climat très tendu que Colorssort, comme le relate le dossier de presse fourni aux médias français en 88 : *"lors de sa sortie, la presse écrite américaine prend position, pour ou contre, dans des éditoriaux musclés (...) La télévision interroge les téléspectateurs à la sortie des salles et ouvre ses plateaux aux débats. Accusant Hopper d'"essayer de déclencher une guerre", les ligues civiques réclament l'interdiction du film, qui est retiré des salles trop voisines des zones où sévissent les gangs. Cela n'empêche pas quelques incidents et manifestations devant les cinémas, les bureaux de la firme Orion (productrice du film), et le domicile de Dennis Hopper et Sean Penn (...) Le jour de la sortie : manifestation des Guardians Angels et interpellation d'une quinzaine de membres de gangs rivaux. (...) Le 25 avril, un jeune Noir qui portait un foulard bleu est abattu par un tueur arborant la couleur rouge, alors qu'il faisait la queue pour assister à la projection de* Colors*"* (196).

Ice Cube est finalement assez critique : *"ce film ne racontait que la moitié de la réalité. Cela a merdé parce qu'ils ont montré ça du côté de la police. Ils auraient dû montrer le point de vue des gangs ou de quelqu'un qui vit dans le quartier"* (150). Robert Solo, le producteur, admet de son côté : *"à aucun moment, nous ne glorifions les gangs. Ils ne sont ni mythiques ni héroïques. Au lieu de cela, nous avons essayé de dépeindre ce qui se passe actuellement dans toute grande ville américaine. Le film est, en fait, en deçà de la dure réalité des rues"* (197). La presse "découvrit" les gangs. Le public ne suivit pas (260 000 entrées en France, score ridicule d'après le distributeur vu les moyens engagés) mais Colorsapporta pour certains la Révélation/Révolution Rap.

- Cinéma Noir

Avant de traiter directement de *Do The Right Thing*, il est bon de dresser un rapide rappel historique du cinéma noir américain. Dès l'époque du muet, des réalisateurs noirs tournèrent leurs premiers films. Ceci continua à travers les 30's & 40's où Oscar Michaeaux et Spencer Williams mettaient en scène des *"race movies"* (plus tard appelés *"blaxploitation"*). Une longue période de vide les attendait durant plus de vingt ans (50's/60's). Ce n'est qu'au début des 70's avec Gordon Park Sr, Melvin Van Peebles, Michael Shultz qui réalisèrent "Shaft", "Superfly", "Sweet Sweetback's", que le cinéma noir resurgit.*"Dans les années 70*, explique Spike Lee, *les Noirs allaient au cinéma. S'il y avait une seule personne noire dans le film, on y allait. Ça pouvait être un film merdique mais si le casting était entièrement noir, on était si content de voir des Noirs à l'écran qu'on s'en foutait. Aujourd'hui, cette époque est révolue (...) Tu n'as le droit qu'à un seul essai. Les Noirs n'ont pas le droit de faire une connerie plus d'une fois. Surtout dans le cinéma où l'on parle en millions de dollars. (...) Ce que nous essayons de faire, c'est d'employer autant de noirs que possible. C'est une des choses pour lesquelles on me critique le plus. Il y a eu un article récemment dans le* L.A. Times*, une enquête en quatre parties sur les noirs à Hollywood. J'y faisais des commentaires sur Eddie Murphy : il a rapporté un milliard de dollars à la Paramount. Mais il n'y a pas de noirs qui y travaillent. D'accord, ils ont deux directeurs noirs mais il n'y a pas un seul directeur à Hollywood qui donne son accord pour un film. J'ai parlé à Eddie et il m'a déclaré : "eh bien, Spike, je peux sauter sur une table, brailler et dire aux gens ce qu'il faut faire ? Ils sont chez eux". Moi, je pense que quand tu rapportes un milliard de dollars à une compagnie, tu es chez toi"* (198).

Dans les années 80, prolonge Donald Bogle, *"ce fut la période pendant laquelle l'industrie du cinéma fut prise par la fièvre du "crossover" : certains acteurs noirs furent les vedettes de films à gros budget pour plaire et rassurer - rarement pour provoquer - un large public blanc (...) C'étaient des films qui semblaient avoir un sacré penchant pour idéaliser un des rêves favoris de l'époque Reagan : des équipes composées d'un Blanc et d'un Noir, en vadrouille et qui endurent une série d'expériences poignantes en même temps que de nombreux tests d'humanité troublants, et bien entendu, ils survivent non seulement pour sauver la situation mais pour se sauver l'un l'autre. Dans ces films, toute idéologie signifiante de colère ou de mécontentement noir était neutralisée (...) Mais pire (...) ces films montraient rarement leurs personnages noirs au sein d'un contexte culturel ou d'un décor auxquels le public noir pouvait s'identifier"* (199).

Aujourd'hui, le cinéma noir américain semble se porter le mieux du monde. Ses grandes figures sont Robert Townsend (*Hollywood Shuffle*), Charles Lane (*Sidewalk Stories*), Euzhan Paley (exilée à Paris après *Sugar Cane Alley, A Dry White Season*), Keenen Ivory Wayans (*I'm Gonna Git You Sucka*, cf. KRS One), Charles Burnett (*To Sleep With Anger*), James Bond III (*Def By Temptation*), Reginald Hudlin (*House Party*) ou même les nouveaux films de Eddie Murphy (*Coming To America, Eddy Murphy Raw*) sans oublier Spike Lee...

DO THE RIGHT THING

Do The Right Thing n'est pas le premier film de Spike Lee, comme on a trop eu tendance à le croire, mais bien son troisième. Ses deux premiers furent *She's Gotta Have It* (86, une *sex comedy* sans message politique, hormis un poster de Malcolm X sur les murs de la chambre de l'héroïne) et *School Daze* (88, le générique montrait des photos de Malcolm X, Luther King, Angela Davis, etc. Film musical dont l'action se déroule dans une université noire du Sud. Tensions entre ceux qui veulent s'intégrer et ceux qui ne le souhaitent pas). L'idée de *Do The Right Thing* est apparue à Spike Lee à la suite de plusieurs incidents graves. Tout d'abord, l'assassinat en 83 d'un graffiteur noir (battu à mort par la police dans le métro) ; puis d'une grand-mère noire abattue en 84 par la police parce qu'elle ne pouvait payer son loyer et refusait de partir ; et enfin celle d'un jeune Noir écrasé par une voiture alors qu'il était pourchassé

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

par des teenagers armés de battes de base-ball dans Howard Beach (quartier italien, d'où la pizzeria dans le film). Il était accusé de sortir avec la petite amie d'un Italien du block...

Le film reprend donc des éléments de ces différents meurtres. La scène se déroule par une chaude journée à Brooklyn avec des Noirs, des Coréens (l'épicerie), des Portoricains (la petite amie de Spike Lee/"Mookie" dans le film) et des Italo-Américains (Pizzeria Sal's, De Niro avait été pressenti pour jouer le rôle de Sal). Certains personnages suivent Luther King (Da Mayor, Mothersister), d'autres préfèrent Malcolm X (Buggin' Out, interprèté par Giancarlo Esposito qu'on retrouvera dans le nouveau film de Spike Lee), ceux qui canalisent la violence (Radio Raheem) et, enfin, "Mookie" (incarné par Spike Lee, "Mookie" dont le diminutif italien "Mook" signifie "nègre"...) : livreur noir de pizzas au service de Blancs. Il râle mais dépend d'eux : *"pourtant, à la fin du film,* relève Nicolas Saada,*Mookie sera un des rares personnages à opter pour un discours extrémiste (en fracassant les vitres de la pizzeria). Dans cette scène, Spike Lee donne sa réponse à un cas de figure précis : la mort de Radio Raheem appelle la violence, et le titre du film illustre à merveille cette séquence : Spike fait "ce qu'il doit faire" (« Do The Right Thing") ce qui ne l'empêche pas, en d'autres circonstances, de dialoguer avec Sal ou même de se lier d'amitié avec un de ses fils"* (200). Pour le tournage, le "Fruit Of Islam" (hommes de main de Farrakhan) servira de service d'ordre. "Mookie" défend d'ailleurs Farrakhan dans le film lors d'un accrochage avec Pino, bien que Spike Lee déclare ne pas être d'accord sur tous les points de vue de Farrakhan.

Les critiques envers Spike Lee et son film furent assez nombreuses et pas forcément dénuées de pertinence. Bérénice Reynaud rapporte : *"Stanley Crouch* (journaliste noir du *Village Voice*, NDA)*, inventant le concept d'*afro-fascist chic*, voit dans la scène où Mookie se fait payer par Sal, une "métaphore de ce que Spike Lee attend de sa carrière : faire des films irresponsables pour lesquels il se fera payer par des Blancs en colère""* (201). Mais ce que Stanley Crouch n'a pas perçu, c'est la complexité du film comme le rappelle Jean Baptiste Mondino : *"le film de Spike Lee est moderne dans ce qu'il évoque. On ne sait pas trop quoi en penser en sortant. On a trop pris l'habitude de demander au cinéma de régler pour nous les problèmes.* Do The Right Thing *est aussi complexe qu'un fait divers."* (202). Et Donald Bogle d'opiner : *"il a fait exactement ce que les films d'Hollywood avaient évité dans les années 80 : il a mis face à face le problème de race et celui du racisme américain, en refusant de donner des coups ou de se laisser aller avec une fin qui de tout façon semble conciliante. Il a aussi montré qu'un film fait avec une nette perspective afro-américaine pouvait attirer les spectateurs blancs sans se compromettre"* (199). Un public blanc, et plutôt une presse blanche, qui condamne parfois la mise à sac de la pizzeria de Sal en passant sous silence la destruction du ghetto blaster de Radio Raheem ou la scène du policier l'étranglant avec sa matraque... *Do The Right Thing* sort, lui aussi, dans une ambiance électrique le 30 juin 1989 (deux meurtres raciaux défrayaient alors la chronique new-yorkaise : celui d'une femme blanche violée alors qu'elle faisait du jogging à Central Park par des Noirs et des Latinos, et celui d'un noir de 16 ans, Yusef Hawkins, parti dans le quartier italien de Brooklyn s'acheter une voiture et abattu par des habitants qui *"défendaient leur voisinage"* : un concert *Stop The Racism* sera organisé à sa mémoire et Queen Latifah lui dédiera son premier Lp). La France attendra août 89 pour le voir à l'affiche. Porté par les B-Boys (pour le *New York Way Of Life* et Public Enemy qui scandaient leur magistral *Fight The Power* mais qui se souvient des autres : Teddy Riley, EU, Steel Pulse, Perri, Take 6, Lori Perry, Keith Jon, Al Jerreau, Ruben Blades...) et l'intelligentsia française, *Do The Right Thing* dépasse toutes les espérances du distributeur : près de 300 000 entrées.

Le dernier film de Spike Lee, *Mo Better Blues* (sortie U.S. en juillet 90 et dont l'affiche reprend astucieusement celle de *Do The Right Thing*), est un ultime long métrage sur le Jazz (mais à la différence de *Around Midnight, Bird, Get Lost* ou *Thelonius Monk*, celui-ci n'est pas réalisé par un Blanc). Spike Lee a encore connu quelques problèmes ; cette fois-ci avec des ligues juives qui considèrent comme *"caricaturaux et racistes"* les deux personnages de patrons d'une boîte de Jazz. L'Antidiffamation League (qui l'avait défendu pour *Do The Right Thing*), nous apprend Henri Béhar, *"déplore que "soit ressorti ce dangereux stéréotype" et s'avoue "déçue" que le coup vienne d'un cinéaste "dont le succès est largement dû aux efforts déployés pour abattre les préjugés raciaux" et qui "adopte ici les méthodes qu'ailleurs il condamne""* (203). Entre temps, Spike Lee a ouvert le 22 juillet 90 sa propre boutique, le *Spike's Joint*, dans son fief à Brooklyn : on peut y acheter T-Shirts, affiches, scénarios, livres, porte-clés à son effigie ou à celle de ses films. Il a aussi réalisé des spots publicitaires pour Nike et enfin a participé au *United Artists Against Apartheid* avec Eddie Murphy, Little Stevie, De Niro.

RAP & MEDIAS

Le Rap, parce qu'il est d'origine noire et/ou parce qu'il s'adresse aux jeunes de manière directe et spontanée, est en lutte perpétuelle avec les médias américains, et dans une moindre mesure, français. Les radios, qui constituent généralement le premier relais entre le public et les musiciens, censurent spécifiquement les rappers U.S. : *"les radios noires n'aiment pas le Rap, mais comment être plus noir qu'avec le Rap ?"* demande Dr DRE (209). En effet, elles ne diffusent guère de Rap que tard le soir ou le week-end. KDAY (à Los Angeles) et WBLS (New York), toutes deux Rap, sont l'exception qui confirme la règle. Le National Black Network et le Sheridan Broadcasting Network, deux grands réseaux noirs d'outre-atlantique, ne parient pas encore sur le Rap qui s'adresse trop, selon eux, à un public jeune et ferait perdre aux radios leur public adulte... Les hits Rap se réalisent donc plus grâce aux ondes grand public (type Top 40) que par le soutient des radios noires. Ice-T s'en prend à ces*radio suckers* dès qu'il en a l'occasion, comme dans *This One's For You* : "vous ne voulez pas jouer Public Enemy/Vous ne passez pas BDP/Vous n'essayez pas de représenter la communauté noire/Vous faîtes juste gaffe à votre petit R&B de rien du tout que vous jouez nuit et jour".

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** **http://www.davduf.net** Toute reproduction commerciale interdite.

D'après le *Billboard*, le mélange des artistes Rap/R&B (ex : Jody Watley/Eric B ; Levert/Heavy D ; The O'Jays/Jaz ; 3rd World/Daddy O) a nettement fait progresser le Rap en 88/89 sur les stations américaines en les contraignant à s'ouvrir de plus en plus au Hip Hop. KRS One, bien que première victime de cette "frilosité", comprend - sans approuver - l'attitude des radios : *"même à New York, les DJ's ne jouent pas l*llegal Business *parce que ça leur fait peur, très très peur même. Mettez-vous à la place d'un DJ de radio. Vous avez son patron qui, quand vous lui dites Rap, croit que cela signifie Run DMC ou LL Cool J. Bon, allez passer sur une grosse radio qui raconte que* "Le Business illégal contrôle l'Amérique, Le Business de la cocaïne contrôle l'Amérique"*, ils prennent peur. Tout d'un coup, vos téléphones sonnent, les jeunes veulent réécouter le disque chaque jour. Alors, au lieu de lancer le mouvement et de faire un hit d'*Illegal Business, *ils ne le passent pas. Avec Public Enemy, on va changer ça dans l'année. Donnez-leur un an et ils pourront passer des chansons comme* Illegal Business*"* (83). Contre-exemple tout récent : la suspension de Nick Franklin, DJ sur Triple J (radio australienne), pour avoir diffusé un extrait de quelques secondes de *Fuck Tha Police* de N.W.A. Et Ice-T de devenir indifférent ou plus sage dans son jugement : *"quand votre premier disque sort, vous ne comprenez pas pourquoi il se vend sans être joué sur les radios. Vous regardez les ventes et les charts ; ça n'a pas de rapport. Puis, plus vous avancez dans le business, plus vous vous dites que la radio ne doit pas vous bouffer votre vie. S'ils jouent vos disques, très bien. S'ils ne le font pas, vous n'avez qu'à continuer à faire votre musique"* (210). Dr DRE conclut carrément :*"nous vendons des millions de disques sans leurs concours. Ça montre simplement que nous n'en avons pas besoin"* (209).

- La Mauvaise Publicité N'existe Pas

Le Rap à la télévision eut encore plus de difficultés dans un premier temps. *Yo ! MTV Raps* fut, par exemple, victime de son succès : prévu à l'origine comme un numéro spécial d'été 88, il est programmé très rapidement deux fois par jour (présenté par Fab Five Freddy), avec une version plus longue le samedi (par Dr Dré). Mais à l'hiver 89, *Yo ! MTV Raps* perd une demi-heure par jour. Rappelons pour mémoire qu'il avait fallu attendre le triomphe mondial de Michael Jackson pour qu'un noir puisse être programmé sur MTV. La raison est en simple : *"MTV est un phénomène de banlieue,* explique le publiciste de Rush Management, *beaucoup de centres-villes ne sont pas encore câblés. Dans les 70's, George Clinton parlait de villes-chocolat et de banlieues-vanille. Cette démographie est restée la même"* (211). MTV est donc regardée en majorité par des Blancs. On ne compte plus le nombre de vidéos censurées, comme celle de *Straight Outta Compton* de N.W.A. Ce qui ne semble pas déranger outre-mesure Ice Cube : *"la mauvaise publicité n'existe pas. Quand ils ont banni notre vidéo sur MTV, cela nous a plutôt aidés. C'est ça le truc, on n'essaie pas de faire plaisir à nos parents, aux médias, à la police, à personne. On essaie seulement de faire plaisir aux gens qui l'achètent, parce qu'ils comprennent le Rap mieux que quiconque. Ils étaient dans le Rap avant que les médias ne s'en emparent"* (182). Dans le même ordre d'idée, aucune chaîne n'eût l'idée de retransmettre la catégorie Rap du premier *Grammy Award* décerné aux rappers (25 février 89) à Los Angeles... Pourtant avec des radios très timides, la vidéo est devenue primordiale pour la promotion du Rap et *Yo ! MTV Raps* joua le rôle de détonateur numéro un. Tone Löc doit beaucoup à l'émission qui le programma en grosse rotation. D'autres chaînes participent grandement à la percée de certains groupes, comme Ralph Mc Danields avec son émission *Video Music Box* sur Channel 31 (deuxième show après MTV), qui lança X-Clan. Le groupe y parlait entre deux vidéos : *"c'était un format qui était si attrayant que nos interventions sont devenues aussi populaires que certaines des vidéos elles-mêmes et beaucoup de gens de l'industrie se sont demandés ce que nous faisions"*, dévoile Professor X (111). Aujourd'hui, le succès du Rap est tel que les télévisions américaines en diffusent massivement, pour le bonheur des B-Boys. Aujourd'hui, Black Entertainment Television (BET) propose même un système de vidéo à la carte (un coup de fil, $2, et votre vidéo préférée est programmée). Plus étonnant encore est la récupération de certaines stars du Rap (Fresh Prince, Kid & Play, etc.) pour des séries télévisées ou des dessins animés...

Comparée aux centaines de chaînes câblées américaines, la télévision française paraît bien pauvre. Pourtant, le Rap s'y est toujours taillé une assez bonne place, dès lors qu'il représentait médiatiquement le courant musical du moment. Comme en 1984 où Sydney présentait *Hip Hop* le dimanche après-midi sur TF1 (quinze/vingt minutes), après avoir été animateur sur Radio 7. La danse (Break, Smurf) était surtout mise en avant et les tics forcés "tu peux le faire"/"tous les frères et soeurs" avaient le don d'agacer tous les non-gymnastes. *Hip Hop* tentait d'imposer le Rap au grand public, à l'inverse des Etats-Unis où les rappers avaient réussi à imposer eux-mêmes leur musique. D'où l'aspect français "feu de paille" et la récupération rapide du Rap (la pub s'empara rapidement de l'imagerie Hip Hop tandis que Chagrin D'Amour, Gainsbourg et même Mourousi prenaient le train en marche). Une saison plus loin et l'émission *Hip Hop* disparut, faisant du Rap pour beaucoup une musique morte et sans intérêt. Six ans plus tard (il aura fallu le temps), Olivier Cachin (cf. son interview) reprenait le flambeau avec *Rapline* sur M6 en évitant de gommer, comme le faisait Sydney, la portée sociale du Rap. Seul gros défaut : l'heure de diffusion, le samedi soir. Un véritable non-sens. D'autres émissions (*Megamix, Rapido*, etc.) diffusent de temps à autres du Rap, pendant que la presse écrite s'empresse de faire l'amalgame banlieue/bandes/violence/tags/Rap, n'échappant ni aux clichés ni à la démagogie. Quelques morceaux choisis : le *Nouvel Observateur* (*"De notre envoyée spéciale dans les villes nouvelles"*, 25 mars 88), *Femme Actuelle* (*"Vandalisme : la guerre en balai brosse"*, sous-titre : "Femme actuelle *a envoyé un correspondant sur le front de cette guerre de rues"*, en 89), *France-Soir* (les Zoulous sont vus comme des "Terreurs" : *"trois agressions par jour, une organisation paramilitaire, 16 interpellations, etc."*, 25 juin 90), *Minute* (qui titre en couverture le 15 juillet 90 : *"ces racistes noirs, les Zoulous"*). *DON'T BELIEVE THE HYPE*. Etonnament, le Hip Hop en France a encore malheureusement très (trop) peu enfanté de fanzines (magaZINES faits par/pour des FANs , cf. adresses). Est-ce justemment dû au fait que la grande presse s'est précipitée, en retard et un peu n'importe comment parfois, sur le Rap ou que la scène française sort à peine de ses balbutiements ? Sans doute. Mais il y a dans ces fanzines - généralement vigilants, passionnés et non-intéressés financièrement - un véritable contre-pouvoir et des informations que l'on ne retrouve nulle part ailleurs (hormis quelques rares emissions sur des radios locales).

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** **http://www.davduf.net** Toute reproduction commerciale interdite.

RAP & MUSIQUE

Le Rap est une musique de disques avant d'être une musique de scène. Ses détracteurs se demandent même si "musique" est une bonne définition. Les rappers sont-ils des musiciens ou de vulgaires voleurs (ou les deux) ? *"Si seulement un musicien "conventionnel" apercevait un type comme Jazzy Jeff aux platines,* raconte Chuck D (P.E), *il réaliserait que c'est un vrai musicien. Et lorsque Terminator X scratche, on peut parler alors de véritable musique : un son qui ressemble à celui d'une vraie batterie, vous voyez ce que je veux dire ? Il faut comprendre qu'un DJ qui scratche, c'est comme un vrai batteur. En fait, la première chose que l'on entend est généralement la grosse caisse, tandis que l'*after beat *est le plus souvent le son d'une caisse claire. Des DJ's tels que Jeff ou Terminator X jouent des platines comme d'autres jouent d'une guitare. Ces types arrivent à faire de l'art simplement en transformant une sonorité de base pour en créer de nouvelles. Si vous grattez une guitare ou faites vibrer un clavier, vous êtes doué ; si vous accordez touches et cordes d'une manière originale, vous êtes un artiste.*

Et notre force à Hank (Shocklee), à moi-même et à toute l'équipe de production, c'est d'assembler toutes les sonorités individuelles de telle manière qu'elles arrivent à créer une sorte de force motrice (...) Finalement, chacun a une approche différente de la musique et ceci devrait être reconnu et respecté. La musique est une affaire d'arrangements et de complémentarité : en effet, elle doit être accompagnée de la voix, elle-même complémentaire des thèmes afin que les chansons forment un album dont découle une parfaite harmonie. C'est donc un ensemble de petites choses complexes et non une sorte de routine standard comme les gens aiment le croire" (115). SP XII, de la publication suisse *Good Boy,* assure que Public Enemy sont de purs artistes : *"en plagiant, en samplant, ils détruisent leurs modèles. Ils deviennent à leur tour modèles, imités, plagiés, parodiés. Mais dans la production du Rap actuel, ils restent les maîtres inégalés. "Aujourd'hui, c'est à Public Enemy de parler, mais dans quelques années il y en aura d'autres", dixit Chuck D"* (118). Hank Shocklee ne cache pas son mépris envers les musiciens : *"nous ne les respectons pas. Ils considèrent les rappers comme des gens incultes alors que c'est l'inverse. En effet, nous possédons une meilleure compréhension, une meilleure conception et une meilleure approche de la musique (...) Les musiciens professionnels ne sont pas des novices, ils ne peuvent donc pas être innocents. Ils la comprennent et restent ainsi dans les limites, dans l'ordinaire. Chaque sonorité doit être plausible, chaque instrument maîtrisé. Et en même temps, ils veulent aller plus loin, créer des sons nouveaux, faire du sensationnel et revendiquer ainsi leur talent. Nous, les rappers, nous n'avons pas la même conception musicale. Notre talent pourrait naître d'une seule note. On travaille sur impulsion. L'utilisation des machines nous oblige en plus à exploiter davantage de possibilités, à explorer d'autres domaines (...) Si ça les dérange que j'utilise leurs riffs, alors ces types ne sont plus des musiciens. Ce sont désormais des avocats, des comptables qui s'efforcent de perpétuer chacun des petits sons qu'ils ont pu créer. Ce n'est pas de la musique, ça. Faire de la musique, c'est créer sans cesse de nouvelles choses"* (116).

Pour sa part, Dr DRE (producteur de N.W.A., Eazy-E, DOC, JJ Fad, Above The Law) admet : *"je sample si j'ai à le faire mais si je peux copier de vrais musiciens, je les copie et ça sonne nettement mieux"* (209). Matt Dike (qui a produit entre autres Young MC, Tone Löc, Beastie Boys), parie sur la proche fin du sampling à outrance : *"les gens vont sampler de plus en plus jusqu'à plus soif. Et ça s'arrêtera comme le* break-dancing. *Le sampling deviendra aussi ancien que la Pop (...) Si vous le faites avec ingéniosité et nouveauté - même si vous utilisez toute une chanson, ça va. L'auteur de la chanson s'en foutra. Vous devez rehausser le sample, le rendre suffisamment neuf pour pouvoir vous l'attribuer. Une des pires choses à propos du Rap, c'est qu'il se répète lui-même. C'est pourquoi une chanson Rap doit entrer et sortir en un mois, y compris les miennes"* (212). Pourtant, tous les fans de Rap auront remarqué par eux-mêmes l'étrange ressemblance de "Bust A Move" (Young MC, produit par Matt Dike) avec "It Takes Two" (Rob Base). Procédé que regrette fortement Prince Paul (Stetsasonic) : *"si Tone Loc a un hit avec* Wild Thing, *beaucoup de labels vont appeler leurs producteurs et leur demander de faire sonner un disque de la même manière. Mais l'effet du "train en marche" est très nocif pour le Rap"* (213). Le quasi-monopole sur l'ensemble de la production américaine, détenu par une douzaine de producteurs, accentue parfois cette uniformité sonore.

Pour Daddy-O, autre membre/producteur de Stetsasonic, le sampling est une forme de retour aux sources permettant aux parents et aux enfants de se retouver dans la musique, comme au temps du 50's R&B et de la Soul. Les parents reconnaissent des refrains ou des mélodies samplés sur les disques de leurs enfants. Mais il concède que le Rap a encore des progrès à faire et qu'il est loin d'être arrivé à maturité : *"le Hip Hop est encore un enfant de huit ans. Et il faut prendre en compte que les enfants de huit ans font des erreurs. Il faut leur laisser le temps de faire une pause. Laissez-nous nous perfectionner"* (30).

Le sampling a un autre avantage, et non des moindres : il est économique. *"La technique n'est pas un obstacle,* argumente Rick Rubin (fondateur de Def Jam et producteur de Run DMC, Beastie Boys, etc.). *Vous n'avez pas besoin de savoir faire fonctionner une console 78 pistes pour produire des disques. Au moins en ce qui concerne le Rap - et c'est une de ses beautés - rien ne vous empêche d'enregistrer un album dans votre cave. Les charts sont remplis de disques enregistrés dans des conditions rudimentaires. A force, bien sûr, de passer ving heures par jour dans un studio pendant cinq ans, vous finissez bien par savoir comme les choses marchent et où se trouve ce dont vous avez besoin"* (38).

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

RAP & SEXISME

Le Rap est-il plus sexiste qu'un autre courant musical ? Certains groupes vont si loin dans la "précision" sexuelle (2 Live Crew), d'autres dans la misogynie (N.W.A.) qu'on pourrait être porté à le croire. Quand les groupes concernés sont accusés de sexisme, le système de justification qu'ils déploient est quasi identique. Pour Luke Skyywalker, leader de 2 Live Crew : *"les gens disent que nous ne respectons pas les femmes. Je dis que si une chaussure va, il faut la porter* (gloups ! NDA). *Si tu es une pute et que tu l'as été toute ta vie, à sucer les bites de tout le monde, alors tu peux le prendre pour une attaque personnelle. Mais si tu es une femme et que tu ne te reconnais pas dans cette catégorie, alors tu prends ça à la rigolade. C'est aussi simple que ça"* (70). Même discours chez Ice Cube, l'auteur de *A Bitch Is A Bitch* ("Une salope est une salope") : *"c'est juste un certain type de femmes que je désignais. Une femme aujourd'hui peut faire d'un type ce qu'elle veut. Certaines femmes usent de ça pour que des types volent pour leur acheter une nouvelle voiture, des bagues. Je les considère comme des chiennes (...) Avec* A Bitch is A Bitch, *j'ai voulu expliquer ce que nous pensions, non pas que toutes les femmes sont des salopes mais que toutes ont un peu de saloperie en elles. Mais je pense que plein de gens ne l'ont pas encore compris. C'est peut-être mieux ainsi"* (62). Avec le Rap, l'hypocrisie éclate. Depuis la naissance du Rock & Roll (on pourrait remonter jusqu'au Blues), les chanteurs ont passé leur temps à tourner autour du pot. Les rappers ne s'embarrassent d'aucune morale. Ils assument (en avouant ?) totalement leur frustration et nous livrent leurs fantasmes. Il ne s'agit pas selon moi d'autre chose. Finalement ne s'en sortent le moins pas forcément ceux ou celles que l'on croit.

Le témoignage suivant, d'Ice-T, nous montre que les chansons de cul sont parfois réclamées dans des situations inattendues : *"j'ai eu tellement de problèmes avec les femmes à cause des chansons sexe... J'ai une anecdote : je suis allé à une fête pour Aaron Spelling, le producteur de* Dynasty, *il trouvait que ça serait bien d'avoir du Hip Hop à leur fête, alors j'ai rappé. Une vieille dame blanche, mûre, d'à peu près 55 ans est venue me voir avec ses amis et m'a dit : "Ice, que sont devenues vos paroles érotiques ? Ma fille va à votre club chaque semaine et elle dit que vous faîtes les Raps érotiques les plus splendides, mes amis comptent sur vous ! ». Et j'étais là, dans cet endroit rempli de visons, à dire des Raps dégueulasses à cette femme blanche de 55 ans, et ils rigolaient. Je me suis rendu compte dans l'instant que cela fait partie de moi. Tu vois, tu ne peux pas voir Ice T dans une seule chanson ; je suis fait de tout cela : j'ai un côté sérieux, un côté drame, et puis un côté porno. Alors je me suis dit : "essayons un morceau où je me ferais violer par une femme". Je crois que tous les hommes ont été avec une femme qui a essayé de les tuer. Je veux dire, tu te mets au lit avec elle et tout d'un coup elle devient complètement sauvage et elle va sortir des trucs de la cuisine"* (14). Même les Jungle Brothers, qui sont parmi les rappers les plus "conscients" du Hip Hop actuel, ne résistent pas à la tentation, fût-elle parodique : "J'ai sorti ma rime à une fille et elle est devenue ma chienne" (extrait de *Braggin' & Boastin'*). Queen Latifah, charmante représentante de la féminité même, arrive à justifier ce sens macho de certaines paroles Rap et soutiendrait presque Ice Cube et consorts : *"je ne vois pas ces paroles sexistes de la même manière que les autres. Je pense que les femmes dont parlent ces chansons se dégradent d'elles-mêmes. Elles pensent trop matériellement - elles regardent les voitures, l'argent, l'or - et en retour elles doivent subir ces paroles. C'est le prix qu'elles ont à payer. Elles n'ont pas de respect envers elles-mêmes, alors ces rappers n'en ont pas plus. Pourtant, ils ne traitent pas leur mère ou leurs sœurs de cette façon. Aucun ne viendra me dire "Latifah, s.a.l.o.p.e" parce que j'ai de la considération pour eux et ils en ont pour moi. Quand ils parlent de cette manière, il ne s'agit pas des filles décentes mais des traînées"* (183). Pour conclure (provisoirement), l'écrivain féministe noire Michelle Wallace considère *"le sexisme qui prévaut dans le Rap comme un mal nécessaire. Dans une société ravagée par la pauvreté et l'analphabétisme, où il est plus facile de trouver les jeunes Noirs en prison qu'à la fac, le Rap permet une expression de leurs frustrations économiques et sociales"* (184).

RAP & VIDEO

Depuis que la TV a envahi le monde et s'est emparée de nos appartements, il est normal qu'une de ses créations les plus puissantes, le vidéo-clip, destinée à promotionner les productions de l'industrie musicale, soit au cœur de la réussite de la révolution Rap.

D'ores et déjà, on a pu en juger par le succès des émissions *Yo ! MTV Rap* aux U.S.A. ou par *Rapline*, pourtant commencée dans la clandestinité et la confidentialité absolues et à des horaires aberrants (c'est toujours le cas), en France.

On sait que la réussite de Michael Jackson et Prince, pour une part essentielle, repose sur leur maîtrise de l'outil-clip qu'ils ont su utiliser au maximum de son potentiel expressif (avec des moyens considérables et, souvent, des réalisateurs cotés). Les rappers ont retenu la leçon, et sur ce terrain balisé et mouvant (un clip en chasse un autre) ont conquis ce nouveau territoire et annexé la technique, même si parfois c'est à l'aide de bouts de ficelle.
Alors, à ce jeu de la virtuosité et de la surenchère, le triomphe de MC Hammer s'explique aisément, tant sa capacité totale, au prix d'un travail de forçat sans doute, à absorber l'espace cathodique est parfaite ; sa chorégraphie est du pain bénit pour les yeux : l'efficacité affolante des corps en folie maîtrisée dans *U Can't Touch This* le prouve.
Et il n'est donc pas étonnant qu'il se place maintenant en rival sérieux de Michael Jackson et Prince.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** **http://www.davduf.net** Toute reproduction commerciale interdite.

Comme le Rap a reconnu le pouvoir de la parole, il a aussitôt redonné la parole au corps. Dans une liberté du mouvement et des sens, une tension, une hyper activité musculaire, scansion, chaleur des corps, et ENERGIE, disparues depuis trop longtemps, l'imprévisible Rap montre la générosité d'une sensualité exprimée sans complexe, et où cette frénésie, débauche de gestes parfois proche de la transe, laisse transpirer la sexualité à grosses gouttes. Evidemment, 2 Live Crew se taille la part du lion de l'exhibition ; *Move Somethin'* ou *Me So Horny* sont des perles hot, hot, hot. Mais Digital Underground avec The Humpty Dance n'est pas loin (faux-*live*, coït dans les chiottes). La bonhommie roublarde et salace de Tone Löc peut s'épancher dans *Wild Thing*, tout en parodiant Robert Palmer. Le *Bust A Move* de Young MC s'impose par sa pêche, fraîcheur, et le charme sexy de l'adolescence. Et au détour d'un *Going Back To My Roots* de Lisa M, on s'étonnera avec bonheur de son sourire juvénile, sa maladresse touchante.

La vidéo-cassette *Machine Gun Poetry* (Island) propose quelques fleurons de cette tendance, mais aussi d'autres tentatives dans des formes examinées ci-après.

Tout comme dans la publicité, le vidéo-clip n'hésite pas à recycler, emprunter, cultiver la référence ; de préférence en faisant allusion à des genres cinématographiques précis : horreur, S.F., dessins animés, film noir 40's, thriller moderne...

C'est ainsi que Kool Moe Doe s'empare de James Bond (*I Go To Work*) ou des délires S.F. de série B ou Z (*All Night Long*), Dj Jazzy Jeff & The Fresh Price piquent aux cartoons (*Girls Ain't Nothing But Trouble*), que Tairrie B ressuscite l'esprit *serial 40's*, hommage noir et blanc à la grande époque du polar (*Murder She Wrote*), ou encore que LL Cool J démarque Bruce Lee dans *Opération Dragon* (*I'm That Type Of Guy*)...

Public Enemy, maître dans l'art du contrôle du dire et des sons, sait utiliser l'image pour renforcer la force de ses convictions. *Night Of The Living Baseheads* et son mélange-montage réussi de journal TV, faux reportages, fausse pub, chanson découpée, en est une preuve.
Pas étonnant non plus que le temps d'un *Fight The Power* survolté, Public Enemy ait rencontré Spike Lee, autre symbole de la jeunesse noire active.

L'utilisation de la narration et du montage empruntée au thriller a certainement donné les meilleurs résultats : réjouissants dans la forme et impitoyables dans leur fond. Kool G. Rap avec *Streets Of New York* a tout dit et montré de la violence qui baigne dans le sexe, le jeu et le sang. Ice-T, à travers *High Rollers* ou *I'm The Pusher*, a fait plus pour le combat anti dope que toutes les Nancy Reagan du monde. Ice Cube et son *Who's the Mack* donnent une leçon exemplaire sur la rue.
Dans cette production de clips éducatifs et didactiques, KRS One apparaît comme un des leaders. Et la cassette *Boogie Down Productions Live* (BMG) mélange habilement des extraits de conférence, concerts dans l'ambiance surchauffée d'un club de New York, panneaux didactiques, clips, reportages *backstage*.

L'ultime démonstration de l'impact de la vidéo-Rap reste celle des West Coast All Stars réunissant le gratin des rappers/euses de la Côte Ouest. *We're All In The Same Gang* unit l'efficacité thriller de la fiction émotionnelle et le rappel à la réalité du message des voix alliées dans leur diatribe positive. Et par là met de l'ordre dans les choses prioritaires dans le monde du Rap.
Avec la vidéo, la dialectique Rap peut enfin casser des briques !

RAP & VIOLENCE

Le Rap est accusé de tous les maux, dont celui d'être violent et quasi pousse-au-crime (il faut rappeler la mort d'un spectateur lors d'un concert de Run DMC et de LL Cool ; la bagarre générale du Long Beach Arena en 1986 et qui fit quarante et un blessés). Ted Devoux de Boo Ya Tribe nous rappelle que l'accusation n'est pas nouvelle : *"on se demande si le Rap fait l'apologie de la violence et ça me met hors de moi chaque fois que j'entends ça. Parce qu'il y a d'abord eu le Rock/musique du diable, ensuite c'était le Punk et maintenant c'est le Rap. Pourtant ça n'a rien à voir. Tous les gangsters que je connais à L.A. n'écoutent rien d'autre que des vieux trucs"* (170). La plupart des rappers se considéreraient presque plus comme des journalistes que comme des artistes. Le Rap a de fait une fonction et un message des plus directs. *"Nous n'encourageons pas à la violence,* jure Ice Cube (N.W.A.). *Je suis désolé que cela arrive, et je suis désolé que cela arrive dans mon quartier, mais c'est quelque chose dont il faut parler, rien de plus, rien de moins"* (147). Tous comparent le Rap à d'autres médium et le rapprochement est judicieux : *"je pense que ce que nous faisons est moitié moins violent qu'un putain de film de Rambo. C'est peut-être plus réel, là est peut-être le problème"* (185). Dans *Squeeze The Trigger* (Actionne la détente), Ice-T rappe "ils disent que je suis violent, ils devraient regarder leur télé/Ils disent que je suis brutal, ils devraient surveiller leur police/Je rappe à propos de la vie que les rues m'ont donnée". KRS One estime injustes ces accusations faites au Rap : *"je pense que N.W.A. est un excellent groupe. Je ne crois pas du tout qu'ils soient violents, je pense qu'il faut établir une frontière entre la musique et la fiction/réalité (...) Je ne pense pas que Eazy-E passe son temps à tirer sur les gens ou des trucs dans ce genre. Pour moi, Eazy-E est l'équivalent musical d'Eddie Murphy ou de Richard Pryor* (comme une caricature du gangsta). *On n'y croit pas vraiment parce qu'ils ne le font pas réellement. Ils te produisent un spectacle.*

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Où placer la frontière ? Tu vas au cinéma et tu vois des gens se tirer dessus et puis tu écoutes N.W.A. et on les qualifie de violents" (84). Denis Hopper avait rencontré, en son temps, les mêmes problèmes quand il avait réalisé *Colors*(cf. Rap & Cinéma) : *"c'est un problème d'éducation. Un problème social, économique et politique. Pas un problème cinématographique ! Il y a, dans notre société, des gens qui essayent de camoufler sous le tapis ce qui les effraie"* (186).

Bien que Kool Moe Dee admette que *"les rappers sont à 50% responsables des mauvaises critiques qu'ils s'attirent, qu'ils ont projeté une image sans aucune pertinence sociale ni substance. Il y a eu trop d'insistance sur l'argent. Il faut aller plus au fond des choses* " (187) ; Ice Cube souligne avec raison qu'il ne produit pas des disques dans le simple but de provoquer gratuitement : *"je pense que ce qui est choquant, c'est qu'un jeune enculé de Noir rappe et obtienne de la presse tout autour du monde. Voilà ce qui est choquant"* (162). Chuck-D (Public Enemy) l'a bien compris : *"quand je ai écrit* Miuzi Weights A Ton*, je voulais entendre les journalistes dire : "Hey ! Ils parlent des Uzis" et qu'ils se mettent à réfléchir aux types qui se trimbalent avec de vrais Uzis. Ce que les médias ont fait"* (50). La chanson *Black & Decker* d'Ice-T poursuit la même finalité : *"c'est un coup contre le P.M.R.C.* (puissante ligue de parents d'élèves, NDT). *C'est tellement idiot de penser que le Rap va inciter quelqu'un à blesser quelqu'un d'autre. Alors je me suis dit : on va déconner et on va percer la tête de quelqu'un pour leur faire savoir qu'il faut en rire. C'est un peu de l'humour noir. On a fait ça pour que les gens qui disent que nous sommes violents aient quelque chose à désigner du doigt"* (14). Cette stratégie qui consiste à faire réagir (le public, les médias) se retrouve également chez des gens, tel KRS One, qui habillent leurs disques de pochettes violentes (armes, etc.). Parlant de celle de *By All Means Necessary*, Kris Parker est catégorique : *"ma pochette est violente pour les gens dont je parle et non pour ceux à qui je m'adresse"* (83). Il continue : *"on travaillait sur un morceau quand Scott La Rock est mort.*

Le facteur violence est mis en avant par bien des médias. Ils en parlent tout le temps. Mais ce n'est pas du Rap et de la violence qu'ils devraient parler. C'est du crime et de la police. Si un meurtre se produit, c'est un crime et c'est à la police d'arrêter ça. Pas à l'artiste Rap" (87). Et de conclure : *"la violence inorganisée, c'est le dealer au coin de la rue qui se fait tuer par un de ses frères. La violence organisée, c'est Coca Cola, IBM, Xerox, Mobil Oil"* (82). Si le Rap est violent, c'est - entre autres - parce qu'il a des choses à dire. Beaucoup.

SURVOL HISTORIQUE DES NOIRS AUX U.S.A : REVENDICATIONS ET LEADERS

- De La "Découverte" Des Amériques A Marcus Garvey

Le premier Noir qui arrive en Amérique était vraisemblablement Pedro Alonzo Nino, un des pilotes de Christophe Colomb (1492). Donc, contrairement à la légende (que certains rappers perpétuent) le premier noir n'était pas esclave. Les premiers *Indentured servants* (c.à.d "serviteurs liés par contrat" et non pas encore "esclaves") en Amérique ne furent d'ailleurs pas des Noirs mais les Indiens exploités sur place, puis des prisonniers européens. Ce n'est qu'au début du XVIIè Siècle que les premiers esclaves africains débarquèrent en Amérique. Les esclavagistes, dès leur arrivée et au cours des ventes d'esclaves, prenaient grand soin de séparer les membres d'une même tribu ou d'une même famille afin d'enrayer toute rébellion. La lutte anti-esclavagiste sera l'une des sources du conflit Nord-Sud qui aboutira à la Guerre de Sécession (1861-1865).
Au tout début du XXè siècle, les lois Jim Crow instaurent juridiquement le système de caste, la ségrégation et l'inégalité. En 1909, l'Association Nationale pour l'Avancement des Gens de Couleur (N.A.A.C.P.) se constitue. Elle est aujourd'hui encore un des plus puissants groupes de pression aux U.S.A. Un an plus tard, en 1910, nait la National Urban League (elle aussi encore bien vivante, cf. le Stop The Violence Movement). **Marcus Garvey** (né à la Jamaïque en 1887) ne tarde pas à devenir un des premiers leaders noirs. Sous l'influence du Noir egyptien Duse Mohammed Ali, il va glorifier la négritude et prôner le retour à l'Afrique avec son organisation l'U.N.I.A. (fondée en 1914). L'idée de retour en Afrique/patrie des noirs n'est pas nouvelle (elle remonterait aux années 1800) mais Garvey en est le premier grand porte-parole. Sa popularité sera grandissante - bien qu'il fût jugé souvent trop virulent - jusqu'à ce qu'il soit arrêté en 1922 pour "utilisation frauduleuse des services postaux" (!). Il fut condamné à cinq ans de pénitencier et se vit en fait déporté à la Jamaïque.

- Des Années 20 Aux Rockin' 50's

Pendant la Dépression, le Parti Communiste Américain se fait le défenseur de ceux qui "osent" montrer leur couleur : rouge ou noir. Il lutte contre les préjugés raciaux dans les usines et syndicats, pousse les Noirs à l'action directe, empêche les expulsions de locataires noirs. Ce rapprochement est peut-être une des raisons de ce que sera, plus tard, le programme marxiste du **Black Panthers Party**. Mais l'entente communistes/Noirs ne dure guère (le PC U.S. ayant fort à faire avec d'autres alliances).
On trouve quelques personnalités de couleur au sein du gouvernement démocrate qui instaure le New Deal dont certaines mesures sont favorables aux Noirs. Joe Lewis (boxeur noir) bat Max Schmeling (l'espoir nazi). En 1936, Jesse Owens et d'autres sportifs raflent les médailles aux Jeux olympiques de Berlin, et deviennent à leur tour héros nationaux. C'est la victoire des Noirs sur la Connerie aryenne. En 1940 paraît *Native Son* de l'écrivain noir engagé **Richard Wright**. Il connait un tel succès (public et d'estime) qu'il crée l'événement. Les Jazzmen, puis les Bluesmen, ne sont plus les seuls artistes noirs à être reconnus. D'autres livres, de **Chester Himes**, **James Baldwin**, etc., eux aussi basés sur la critique sociale et l'Humanisme, ne tardent pas à sortir. La Seconde Guerre mondiale crée de nombreux emplois (fabriques d'armes, etc) et les industriels du Nord sont contraints d'embaucher de plus en plus de Noirs fuyant le Sud.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

En 1942, l'armée U.S. est obligée, par manque d'effectifs, d'engager des Noirs et de les traiter d'égal à égal avec les Blancs (ce qui n'empêche pas les injustices comme celui de la ségrégation du sang dans les hôpitaux de la Croix-Rouge). C'est le début de l'intégration, qui va se généraliser dans les années 50. A coups de scandales et de manifestations, la scolarité pour les Noirs se développe.

- Martin Luther King

C'est à ce moment que **Martin Luther King** va jouer un rôle immense. Né le 15 janvier 1929 à Atlanta (Georgie) il est fils et petit fils de pasteur. C'est sa mère qui lui inculque la fierté d'être noir. Il entre très vite en *high-school*, se destine au barreau comme avocat (pour combattre les lois ségrégationnistes) puis à la médecine (parce que les plus démunis manquent de docteurs). C'est le prêtre de son *college* qui le pousse à suivre des études théologiques. Après un diplôme de sociologie, il devient pasteur en 55, à Montgomery (Alabama). C'est là, à l'hiver 55/56, qu'il rencontre la fameuse **Rosa Park** qui allait, en rentrant de son travail, refuser de s'asseoir au fond d'un bus, parmi les places réservées aux noirs. Le boycottage des bus de Montgomery - lancé par le Dr King - marque le début du combat pour les "Civil Rights" aux U.S.A. Dans plusieurs villes, des boycottages similaires se produisent. **James** Brown enregistre *Say It Loud, I'm Black & I'm Proud* ("Dites-le fort, je suis noir et j'en suis fier"). La Cour Suprême doit la même année condamner la ségrégation dans les bus et impose son arrêt. Martin Luther King est élu président du Rassemblement des Leaders Chrétiens du Sud et part en Inde où les principes de la doctrine gandhienne influencent ses stratégies de lutte et sa théorie. A son retour aux U.s.a, il est le porte-parole d'un vaste mouvement en faveur des droits des Noirs (abolition de la ségrégation, droits de vote et au travail, meilleur système éducatif, etc). Le 28 août 63, ce mouvement atteint son paroxysme avec sa marche sur Washington qui regroupe 500 000 personnes. Le Dr King y lance son célèbre : *"I Had A Dream"*. L'année suivante, le *Civil Rights Bill* est signé par le Président américain, tandis que King reçoit le prix Nobel de la Paix. En 65, c'est le *Voting Rights Act* qui est conclu.

Après avoir connu deux plastiquages de sa propre maison, une vingtaine d'emprisonnements, et blessé à plusieurs reprises, King meurt assassiné à Memphis le 4 avril 1968. La date de naissance de King a été choisie comme fête nationale (celle de sa mort est célébrée pour la cause qui est encore loin d'être gagnée et en protestation aussi contre la commémoration nationale officialisée) ; il faut noter que c'est la première fois qu'aux U.s.a une fête nationale célèbre un Afro-Américain.

- Nation Of Islam/Malcolm X

Dans le même temps, d'autres mouvements noirs agissent. Plus violemment cette fois-ci. Dans les années 20, **WD Fard** fonde la secte **Muslims**, inspirée du Garveyisme. Fard prétend être originaire de La Mecque. Un temple de l'Islam est édifié où les fidèles sont rebaptisés : on garde leur prénom auquel on adjoint un X. En 1935, Fard disparaît - comme il l'avait annoncé - et laisse sa place à **Robert Poole**, rebaptisé **Elijah Muhammad** en rejet des noms américains donnés par les Blancs. Les **Black Muslims**/**Nation of Islam** s'apprêtent à prendre leur essor : ils prônent le séparatisme afin que les Noirs soient épargnés de la condamnation de l'Amérique par Allah. Tout comme Garvey, Muhammad lance des restaurants, des magasins d'alimentation, de confection, etc. Pour s'en sortir, l'indépendance, voire le contrôle sur l'économie est vital. **Malcolm X** fait alors son entrée dans l'Histoire. Il est né en 1925 à Omaha (Nebraska) sous le nom de Malcolm Little. Son père révérend, rallié au Garveyisme, est victime d'un incendie (provoqué par le Ku Klux Klan). Sa mère sombre dans la folie. Malcolm est conscient de sa négritude dès le lycée quand un de ses professeurs le décourage d'être avocat et lui conseille *"les métiers manuels réservés aux Noirs"*. Il part pour Boston, abandonnant ses études, pour s'adonner rapidement au trafic de drogue et à la petite délinquance ; il est arrêté en 1945 et passe sept ans en prison. C'est là qu'il se convertit à l'Islam, sous l'impulsion de codétenus ou sous l'influence de son frère (on ne sait plus trop), manifestant ansi son mépris pour le Christianisme qui a admis et parfois encouragé l'esclavagisme en Amérique. Dès sa sortie de prison, il adhère aux Black Muslims. Il en devient vite un leader, après avoir été nommé Ministre du Culte et responsable de l'organe officiel. Il reçoit beaucoup de lettres de menace. En 57, il organise l'encerclement d'un commissariat de Harlem pour délivrer un camarade battu par la police. Ses mots d'ordre (*"By All Means Necessary"* , "par tous les moyens nécessaires"), trente ans après, résonnent encore dans la communauté noire, donc chez certains rappers (cf. **Public Enemy**, **KRS One**). Il fut très critique envers la bourgeoisie noire qui, selon lui, singe la bourgeoisie blanche et fait dire à cette dernière que *"le problème noir n'existe pas puisque certains d'entre eux réussissent"*. Il fut aussi le premier à clamer sans cesse que le Noir n'est pas inférieur au blanc. Pourtant, il se fait exclure des Black Muslims en 63. Il en sera banni officiellement - il l'est toujours - pour avoir choisi un Islam multiracial et non uniquement noir comme le prônait Elijah Muhammad. Autre raison invoquée : une remarque qu'il aurait faite à propos de la mort de Kennedy (*"un juste retour aux choses"*) aurait déplu à Muhammad (officieusement : il aurait mis en doute un peu trop fort la foi d'Elijah Muhammad et révélé sa vie sexuelle "légère", en désaccord avec la philosophie de la Nation of Islam).

Il fonde en 64 la **Mosquée Musulmane** puis l'**Organization for Afro-American Unity** (O.A.A.U.) qui s'appuie sur les pays du Tiers Monde (il faut noter que l'émergence des Etats Africains dans les années 60 a grandement stimulé les Noirs américains pour se battre pour leurs droits. Les ambassades, les délégations aux Nations Unies, de ces pays fraîchement décolonisés pesèrent sur la politique intérieure américaine). Après un voyage au Moyen Orient (son second), Malcolm X change son nom en El Hadjj Malik El Shabbaz. Début février 65, il laisse entendre que l'O.A.A.U. pourrait prendre une évolution d'autodéfense plus stricte tout en se rapprochant de certains Blancs, les anti racistes (des associations essentiellement blanches, comme l'**American Civil Liberties Union** ou l'**Anti-Defamation League** (émanation de l'association juive **B'nai B'rith**) aident à cette époque les noirs et en prennent souvent la défense).

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

On tente de l'empoisonner (la C.I.A. est mise en cause), sa maison prend mystérieusement feu quelques jours plus tard et finalement, il est assassiné le 21 février 1965. Son assassinat reste non élucidé (bien que fréquemment imputé à des Black Muslims restés fidèles à Elijah Muhammad). Michel Fabre retient de lui que *"c'était un véritable révolutionnaire qui, tout en condamnant le racisme à rebours* (c-à-d le racisme des Noirs sur les Blancs, NDA), *considérait la force comme l'ultime moyen de détruire un système injuste, et ceci explique son influence posthume. Nombre de Noirs qui ne partageaient pas ses opinions se considèrent aujourd'hui comme les héritiers de son message : éviter le "piège de l'intégration", replacer le problème noir dans son contexte économique et mondial, enfin, organiser la communauté noire pour sa propre protection et, éventuellement, pour une action de représailles"* (1). *"Naturellement, je pense*, avoue **Spike Lee**, *que la technique de Malcolm X fonctionne de manière plus efficace aujourd'hui que celle de Luther King, c'est pourquoi j'ai choisi de mettre la citation de Malcolm X en dernier* (à la fin de *Do The Right Thing)"* (43). Pour **KRS One**, Malcolm X est un générateur d'idées : *"ni un mentor, ni un gourou. Comment pourrais-je suivre quelqu'un qui était lui-même en train d'apprendre ? Je peux juste essayer de comprendre sa vie d'homme noir. Il est nécessaire de réaliser que le monde est tel qu'il est à cause d'une minorité : Bush, Thatcher, les gouvernements suédois, français, allemand, etc., qui veulent plus, toujours plus. C'est à cause de gens comme eux que l'esclavage, le racisme sont nés. La majorité des gens ne demande qu'à manger et un endroit pour dormir. Les Blancs ont été trahi par leur propre race ; les Noirs, les Indiens, les Orientaux par la race blanche. Malcolm X a fini par le comprendre et c'est pour ça qu'il a été assassiné"* (82).
A l'attention de ceux qui "effacent" un peu rapidement la fin de Malcolm X, voici une de ses toutes dernières déclarations : *"la pire forme de mal est le mal qui est basé sur le jugement d'un homme en fonction de la couleur de sa peau".*

- Black Panthers Party, Yippies Et Autres

Un pas vers "la lutte armée" est franchi avec la constitution à l'automne 66 en Californie (Oakland) du **Black Panthers Party**. Ses fondateurs, **Huey Newton** et **Bobby Seale** (deux lecteurs de Frantz Fanon, fascinés par Mao), voulaient dans un premier temps défendre leur ghetto contre toute attaque policière. En mai 67, en s'attaquant au Capitole de Sacramento, leurs parades en blouson de cuir et bérets noirs, armes à la main, deviennent prestigieuses. Ils s'allient à des organisations blanches radicales (comme le mouvement **Yippies** de **Jerry Rubin**, variante armée des Hippies, cf. plus loin) pour *"transformer le système décadent, réactionnaire et raciste"* de l'Amérique ; créent des "écoles de libération" (reconnues d'utilité publique dans les années 70), des centres de soins et font des distributions gratuites de vivres dans les ghettos. Mais ils sont bientôt pourchassés par la police et le F.B.I. (trente Black Panthers tomberont sous les balles policières) et dès l'automne 67, Huey Newton est emprisonné. Son remplaçant à la tête du Black Panthers Party, **Eldridge Cleaver**, en compagnie de Jerry Rubin, se présente aux élections présidentielles en tant que candidat du **Peace & Freedom Party** (il s'est préalablement associé avec **Rap Brown** et **Stokely Carmichael** (l'homme qui publia le manifeste *"Black Power"* en 67 avec **Charles Hamilton**), tous deux issus de l'influent et méconnu **SNCC**. Promptement, Carmichael (que Cleaver accuse d'être un agent du F.B.I.) et Brown (la loi dite "anti-émeute" fut surnommée "Loi Brown" ? se séparent de Cleaver, estimant que celui-ci possède trop d'alliés blancs. En septembre 68, Newton passe en jugement (procès médiatisé dans le monde entier qui fera connaître les Black Panthers à l'échelle planétaire). Il sera mis en liberté provisoire à partir de 1970. Cleaver ne tarde pas à se faire inculper à son tour (un comité international se forme pour le défendre) mais il préfère s'exiler en Algérie (via Cuba) en 69, d'où il écrit l'introduction du manifeste *Do It* de son ami blanc et frère d'armes : Jerry Rubin. Bobby Seale est jeté en prison après le procès/mascarade du Black Panthers Party (novembre 69). Il deviendra écrivain. Le début des années 70 est fatal à la "Black Revolution". D'après le magazine *Actuel* (2), le parcours post-60's de certains de ces leaders ne serait pas des plus brillants. Huey Newton, par exemple, se serait servi durant les années 70 du **Squad** (branche ultra des Black Panthers) comme d'un groupe de racketters, n'hésitant pas à violer ou à tuer toute personne qui s'opposerait à eux. Ce qui est sûr, c'est qu'il fut assassiné en août 89 par un jeune dealer du nom de Tyrone Robinson. L'avocat des Black Panthers avait alors mis en cause le FBI. Eldridge Cleaver (toujours selon Actuel), après un passage en Corée Du Nord, s'était lancé dans la confection de vêtements fantaisistes en 78. Depuis, il serait au service d'une ou plusieurs sectes religieuses. Quant à Jerry Rubin, il est devenu, aujourd'hui, son propre contraire : il va d'universités en *colleges*, à coups de dollars, discourir sur les bienfaits du libéralisme...

Du côté des Arts (comme disent les Historiens, les vrais, je n'en suis pas...), la Soul Music et certains Jazzmen (**John Coltrane**, les **Pharoah Sanders**) jouent un grand rôle dans la nouvelle conscience noire. Le poète **Gil Scott Heron** ou, mieux, les **Last Poets** (réels précurseurs du Rap) iront encore plus loin au début des 70's : ils exalteront la fierté noire (ex : *Wake Up Niggers, White Man's Got A God Complex, Run Niggers, When The Revolution Comes*).

- Nation Of Islam/Louis Farrakhan

Quand meurt en 1975 Elijah Muhammad, c'est son propre fils, Wallace qui tenta de reprendre les rênes de la Nation de l'Islam. Mais c'est avec **Louis Farrakhan**, au début des années 80, que la N.O.I. recouvre véritablement sa puissance (il réussira à rassembler 40 000 personnes au Madison Square Garden en 1985). *"La Nation Of Islam n'est pas comme ces sectes qui pratiquent l'Islam. Avec nous,* explique **Professor Griff**, *il faut arrêter de boire, de se droguer et de faire des conneries. C'est essentiellement une religion de discipline, et la discipline, c'est ce qu'il faut donner à l'homme noir en Amérique"* (45).
On sait en France finalement assez peu de choses sur Farrakhan. D'après *Sub-Rock* (3), il aurait été mis en cause - sans aucune preuve - dans l'assassinat de Malcolm X par la femme même de Malcolm X (cela soulève d'ailleurs la contradiction de certains Noirs américains actuels - dont quelques rappers et non des moindres - qui se revendiquent et de Malcolm X et de Farrakhan alors que le premier fut, on l'a vu, exclu de la Nation Of Islam que

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

dirige actuellement le second). Certains certifient que le ministre Farrakhan serait associé au **National Front** anglais, d'autres affirment que **Kadhafi** l'aurait ouvertement soutenu. Chose absolument irréfutable, ces très graves propos tenus en juillet 88 par **David Holland** (qui n'est autre que le Grand Dragon des Chevaliers blancs Sudistes du K.K.K.) : *"je respecte certains dirigeants noirs qui, comme Louis Farrakhan, défendent l'intégrité de leur race. Avec eux, nous menons un combat pour aboutir à une véritable ségrégation"* (4). On sait que certaines troupes de la Nation Of Islam s'entraînent avec celles du K.K.K. Bien sûr, et cela a été maintes fois démontré et publié, Louis Farrakhan est indéniablement antisémite : n'a-t-il pas déclaré qu' *"Hitler était un grand homme"* au *New Statesman* le 13 Mai 1985 ? Ce que je ne m'explique pas, c'est pourquoi des gens a priori au dessus de tout soupçon comme KRS One (qui vient de produire un 45t avec Farrakhan lui-même au micro !) ou **Afrika Bambaataa** (fondateur de la pacifiste **Zulu Nation** en 75) le soutiennent : *"les gens disent de lui qu'il est antisémite simplement parce qu'ils en ont peur. Mais si tu vas le voir et si tu l'écoutes, il te rend les choses claires et limpides. Il te parle directement, quoi qu'il dise sur les Blancs, il le dit aussi sur les Noirs ; s'il critique les Juifs pour quelque chose, il dira quelles sont les erreurs des Musulmans"* (6). L'image de Farrakhan ne correspondrait-elle pas à la réalité ? Ou son charisme serait-il trompeur ? La question reste posée. Toujours est-il que la presse française un peu sérieuse relate qu'il a un programme pour les plus démunis et que ses propos sont souvent amplifiés et déformés. Malheureusement, le trouble (le mot est faible) par manque d'information (et pourtant ce n'est pas faute d'en avoir cherché) est jeté. Nicole Berheim (7) rappelle qu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, pas mal de lieux publics comportaient encore des écriteaux : *"Interdit aux Juifs et aux Nègres"* ; que jusqu'aux années 70, l'Urban League et le National Association For The Advancement Of Colored People avaient des présidents juifs et que *"le premier maire noir de Los Angeles, Tom Bradley, a été élu trois fois, dit-on, grâce au soutien financier des Juifs de la ville restés solidement démocrates"* (7). Mais les rapports se sont tendus entre les deux communautés comme le retrace Nicole Berheim :*"ce qui est vrai, c'est que les Noirs ont suivi les Juifs dans les quartiers d'immigrants pauvres et que les rapports entre les Juifs qui grimpaient dans l'échelle économique américaine et devenaient propriétaires d'appartements et de magasins dont des Noirs pauvres étaient locataires et clients n'ont pas tardé à se dégrader. Pourtant une certaine solidarité d'exclus a persisté. Victimes du même racisme bien pensant de l'Amérique "blanche et protestante", dont le Ku Klux Klan est une caricature toujours vivante, les Juifs se sont trouvés au premier rang des blancs qui ont milité aux côtés des Noirs dans les années 60 pour les droits civiques des Américains de couleur. Mais l'intérêt grandissant des intellectuels noirs pour le Tiers Monde s'est rapidement traduit par des sympathies appuyées à l'égard de la cause palestinienne, une hostilité croissante à l'égard d'Israël et une méfiance teintée, à l'occasion, d'antisémitisme pour la communauté juive américaine"* (7). Ceci expliquant cela, sans le justifier pour autant et encore moins le rendre tolérable.

- Five Per Cent Nation

La **Five Per Cent Nation** est un autre mouvement islamique, davantage basé sur le culte mystique (faits solaires, mathématiques et alphabet suprêmes, etc.). Il fut créé en 64 à New York par **Clarence Jowars 13 X Smith**, après son expulsion du Temple Number 7 de Malcolm X avec comme devise "les noirs sont la réincarnation d'Allah à travers le soleil". **Big Daddy Kane**, célèbre rapper, en est membre et nous en dévoile les grands principes : *"Five %, ça veut dire : islamique, rigoureux, la Nation des 5%. 85% sont tenus en arrière parce qu'ils sont idiots, sourds et aveugles, ne respectent pas ce qu'ils sont ; on leur a volé leur nom et leur culture. Ensuite, il y a les 10% à qui on a fait croire qu'ils étaient faits pour porter des noms comme John ou Dennis. Ils ne se rendent pas compte que leurs noms sont Elijah et Kamau. 5%, ce sont ceux qui ont la connaissance de soi, donc la connaissance de tout dans l'existence. Si tu es un Five percenter, alors tu sais que tu es Dieu. Dieu est le centre de l'Univers, l'homme asiatique, l'Etre suprême (...) La Nation Of Islam place la sagesse avant le savoir. Dans la Five Percent Nation, nous croyons que nous ne pouvons pas trouver la sagesse avant d'avoir cherché le savoir"* (8). Bien que ne s'entendant pas très bien avec Big Daddy Kane, **Rakim** (celui d'**Eric B**, et qui se proclame carrément Rakim Allah, c'est à dire Rakim Dieu...) est également adepte de la 5% Nation (des symboles Islamiques comme le 7 ou l'étoile et le croissant apparaissent dans leurs vidéos) tout comme certains membres de la **Flavor Unit** dont le tolérant et ouvert **Lakim Shabazz**.

- Jesse Jackson

Difficile de passer sous silence le célèbre pasteur démocrate **Jesse Jackson**, qui est l'homme politique noir le plus populaire du moment. N'a-t-il pas failli, lors de la campagne présidentielle de 1988, créer l'Evènement ? Son "*Qui suis-je ? Je suis quelqu'un ! Je suis quelqu'un !*" est en droite ligne des cris que lançaient les leaders Noirs américains des années 50/60. Il est respecté par la majorité des Noirs américains (bien qu'il se soit vu accusé de s'occuper plus de lui que de la communauté noire). A tel point que certains rappers se sont exprimés en sa faveur à maintes reprises (**Melle Mel** a même sorti un 45t/hommage : "Jesse" ; **Run DMC** ont joué pour lui, **Stetsasonic** ont enregistré un single avec lui, etc). Pour pallier les dérapages antisémites de Farrakhan et les siens propres (n'a-t-il pas fait référence à New York en tant que *"Hymietown"* (littéralement : "Youpinville") lors de la campagne d'investiture au poste de candidat démocrate durant les présidentielles de 1984 ?), il s'est rendu en novembre 85 à Genève pour y rencontrer Gorbatchev et lui présenter une pétition en faveur de la Paix et de la sortie des Juifs soviétiques d'U.R.S.S. C'est encore lui qui sera le premier à acceuillir des otages du conflit Irak/Koweit. Enfin, il aidera le radical Reverend **Al Sharpton** dans sa carrière politique (celui-ci a lancé le **National Youth Movement** puis l'**United African Movement**. Il fera de la prison pour avoir dirigé une manifestation non violente. Il est l'un des leaders noirs montants, soutenu par **Spike Lee**, le réalisateur de *Do The Right Thing*).

Pour d'anciens activistes un brin nostalgiques, tel **John A.Williams** (aujourd'hui écrivain), ni Farrakhan ni Jesse Jackson ne possèdent l'aura ni la puissance d'un Malcolm X, en qui les Noirs voient maintenant un autre homme, beaucoup plus radical et révolutionnaire qu'on le supposait : *"ce sont les blancs qui avaient choisi Martin Luther King parce qu'il*

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

leur faisait moins peur que Malcolm X, Rap Brown ou les Panthères noires. Jesse Jackson et Louis Farrakhan s'adressent à la même clientèle mais Jackson a des gens plus intelligents avec lui (...) ; de toute façon, ils savent (tous les deux) qu'ils se feraient tuer avant d'arriver au pouvoir, et ils n'en ont pas envie. Mais ils répondent en ce moment à un sentiment qui se répand dans la communauté noire : la solidarité avec le Tiers Monde" (9).

- Bourgeoisie Noire Et Afrocentrisme

Ce sont dans des années 80/90 qui ressemblent, comme le souligne Afrika Bambaataa, aux 60's par certains côtés (marches militantes généralisées en faveur de la paix, contre la pollution, le nucléaire, le racisme) que s'exprime le Rap. Et à travers lui, l'Afrocentrisme. Concept placé à des années lumière des *success-stories* d'acteurs comme **Bill Cosby** (à bien y réfléchir, son *show* ne présente pas autre chose que l'image d'une famille noire - des medecins - parfaitement à l'aise dans une société qui continue à "ignorer" 13% de sa population) ou **Eddie Murphy** (mais les deux explosent tellement le box-office ou l'audimat, égalant et dépassant même parfois certaines stars blanches, qu'ils sont adulés par l'écrasante majorité des *black americans*) ou du journal *Ebony* (équivalent noir américain de *Paris Match*, revue qui tire à plus de un million 700 000 ex). Pour John A.Williams, c'est le prolongement de ce qu'a toujours été la communauté noire, c'est-à-dire : *"divisée : il y a d'abord eu les Noirs libres et ceux qui étaient esclaves, ceux qui étaient très clairs et ceux qui étaient foncés, ceux du Nord et ceux du Sud. Aujourd'hui, il y a la classe moyenne et les ghettos"* (9). **Nelson George**, cofondateur du Stop The Violence Movement, va plus loin : *"il y a une chose qui marque cette époque, c'est que nous sommes aussi critiques envers l'Establishment blanc qu'envers l'Etablishment noir (...)*

En ne critiquant pas Ebony *ou le maire de Washington, nous nous faisons du mal nous-mêmes"* (10). D'où le recours à l'Afrocentrisme, philosophie (à la fois héritée et adaptée des luttes de Garvey, Malcolm X, King et autres) qui utilise l'Afrique comme référence politique, culturelle et économique (cf. "Rap & Afrocentrisme").

Criminalité :
* Le meurtre est actuellement la première cause de décès pour les hommes noirs entre 18 et 34 ans, 94% des assassinats de Noirs sont commis par des Noirs (15).
* 90% des cambriolages de noirs sont commis par des noirs (15).
*121 meurtres imputables à l'ultra droite de 80 à 86 (6).

Prison :
*23% des jeunes Noirs de 20 à 30 ans sont en prison ou sous contrôle judiciaire (16). 46% des prisonniers sont noirs.
* 2000 condamnés à mort attendent leur exécution actuellement dans les prisons américaines, dont 40% sont noirs.
* D'après Didier Daeninckx : *"récemment, la Cour Suprême a reconnu qu'une personne coupable du meurtre d'un blanc risque quatre fois plus de se faire condamner à mort que le meurtrier d'un Noir"* (17).

Drogue :
* Son "chiffre d'affaires" était pour 1986 de 60 milliards de dollars rien qu'à New York, soit le budget de la ville de N.Y. + celui de l'Etat de N.Y. Elle "employait" alors 300 000 personnes (18).

Habitat/Pauvreté :
* Les grandes villes les plus peuplées de Noirs étaient en 1985 : Washington (70%), Detroit (63,1%), Chicago (39,8%), Philadelphie (33, 6%), Houston (27,6%) & New York (25,2%) (20).
* 33,8% de la communauté noire était considérée comme pauvre en 85 contre 41,8% en 66 mais 30,3% en 74 (20).
* Il n'y a plus de chiffres officiels concernant le chomage des noirs depuis 1980 (20).

Santé :
* Sur 24600 cas de sida (à New York seulement) depuis 81, 15000 touchent des Noirs ou des Portoricains.
* Un homme noir vivant à N.Y a moins de chances d'atteindre l'âge de 65 ans qu'un homme du Bangladesh (19).

Sang :
* En Louisiane, 1/32è de sang de couleur vous rend noir ; beaucoup de documents officiels portent encore les mentions "race caucasienne", "noire", "asiatique", "amérindienne".
* Cette loi est tellement absurde que bien des gens considèrent que 28 millions d'Américains blancs ont du sang noir et que les 3/4 des noirs U.S. ont des ancêtres blancs. Et comme le souligne Nicole Berheim : *"les mauvais esprits assurent que 20% de la population noire a bel et bien du sang noir dans les veines. Il est vrai que le droit de cuissage des planteurs a duré plus de deux siècles"* (7).

Médias :
(en 1986) :
* 99% des télés restent contrôlés par des blancs.
* 1,5% des 9000 radios commerciales sont aux mains de noirs.
* 1 seul des 1700 quotidiens appartient à un noir.
* 97% des responsables de la presse écrite sont blancs. *Time* ou *Newsweek* ne comptent que 5% de rédacteurs noirs. (18).

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

OLIVIER CACHIN INTERVIEW,
JOURNALISTE (RAPLINE, L'AFFICHE, ROCK & FOLK, ETC.)

Initiation :
J'ai vraiment commencé à écouter de la musique avec le Punk. En 1978, je suis allé à Londres et il se passait tellement de choses que j'ai foncé là-dedans. Au bout de deux, trois ans, le mouvement s'essoufflait. Et je trouve que c'est le problème de la musique blanche, elle tourne assez vite en rond. Le Punk est devenu un ghetto ; il a dit ce qu'il avait à dire, et tout ce qu'il en reste est une répétition.
Je me suis intéressé d'abord au Funk avec les premiers *Sex Machine* à la TV, les vidéos étaient incroyables : Rick James, Earth Wind & Fire... et une espèce de fascination m'a conduit à acheter des albums. Puis *The Message* de Grandmaster Flash est arrivé... et comme je faisais des études d'anglais, ça m'intéressait de savoir aussi ce qu'il racontait.
Fin 82, Grandmaster Flash est passé au *Palace* : c'était à la fois super et risible. Il a fait un bide à cause des branchés qui ne comprenaient pas ce qui se passait. Mais c'était fascinant et excitant. Tu te retrouvais face à quelque chose que tu ne pouvais pas vraiment appréhender : grand mystère ! Et je me posais plein de questions sur "le comment c'était fait ?"
Je me suis alors mis à chercher les premiers maxis, tu avais très peu d'albums, mais tu trouvais quand même des trucs en import. Je regardais les labels, le nom d'untel que tu retrouvais sur un autre label inconnu, et ça t'ouvrait une nouvelle porte. Comme les noms de producteurs qui apparaissaient sur plusieurs albums.
Tu as quelqu'un comme Blowfly que j'ai découvert par hasard. C'est un rapper classé X, qui fait de trucs depuis dix, voire quinze ans ; il a traversé toutes les époques et il reste totalement inconnu, même aux U.S.A. Il a réalisé 15 albums que j'ai tous, parce qu'un jour j'ai vu Fresh Juice avec une main de nana écrasant un pamplemousse, et marqué Blue Fly sans aucune autre indication.

Black Music :
Pour moi, la notion de musique noire est dans les trois quarts des cas synonyme de qualité. Ce qui n'est pas le cas de la musique blanche, et on est bien obligé de faire la différence.
Quand la House, qui est une musique noire de Chicago, est récupérée par des producteurs blancs, ça donne des résultats qui ne sont pas à la hauteur des originaux. Les idées viennent toujours du même endroit et ce sont toujours les mêmes qui pillent et gagnent de l'argent, c'est dommage. Sauf avec le Rap, où là, apparemment, ils ont réussi à faire des affaires.

Majors :
Le Rap a tellement misé, dès le départ, sur le côté authentique, la rue, que les grosses maisons de disques ne comprennent pas bien comment ça marche. C'est pour ça qu'il y a eu tant de résistances au début. Le Rap va très vite, et la structure des gros labels ne leur permet pas de suivre. Mais comme ils ont commencé à le comprendre, ils signent en licence des labels ou des artistes en leur disant : *"faites votre truc, et nous on le sort vite"*. C'est le seul moyen qu'ils ont pour ne pas être débordés.
Les majors en France ne réagissent ni mieux ni moins bien qu'avec toutes les modes musicales précédentes. Elles commencent par paniquer, en pensant qu'elles doivent toutes faire la même chose, puis elles se mettent d'accord au même moment pour dire que le Rap est fini, et essayer de tuer le truc. On va voir si c'est assez fort en France pour résister à ça. Aux U.S.A., ils y sont parvenus. Il faut voir que la justification d'un travail dans une maison de disques n'est pas de dire : *"cet album sera historique dans vingt ans"* - ça c'est le point de vue du journaliste ou du fan - mais de dire : *"est-ce que ça vend ? Si ça vend, c'est bien !"*

Labelle Noire :
Labelle noire me fait l'impression d'une crédibilité achetée à peu de frais par Virgin. Personnellement, je n'ai jamais traité avec personne d'autre que les managers des groupes, comme I.A.M., ou avec Emmanuel de Burtel de Virgin Editions ; donc, j'ai l'impression que c'est un indépendant qui s'appelle Virgin. C'est l'impression partagée par pas mal de rappers, surtout ceux de la compilation *Rapattitude*.
Dans *Rapline*, on a filmé une bonne partie des groupes de la compile, et pour la plupart, ils ont refusé de jouer les morceaux de cette compile, en raison des mauvais rapports qu'ils ont eus avec toutes les personnes de Labelle Noire.
Le label indépendant de Rap reste encore à inventer ; Labelle Noire l'a été au départ, et ce jusqu'à la sortie du disque. Après...

Analyse (manque) :
Il faut arrêter de voir la musique comme une mode, un genre, et voir ça sous toutes ses facettes. C'est comme le Rock : on peut voir le hit-parade, Elvis Presley, mais c'est plus intéressant de voir ce qu'il y a autour, que ce soit d'un point de vue historique ou analytique. Je trouve bien que ce soit archivé, étudié, même sous un angle parfois trop sérieux. Je préfère ça à *"Youpi, j'ai une casquette de travers, c'est le Rap !"*
La musique en arrive tellement vite à être une caricature. Quand tu as le Hard-Rock qui, paraît-il, vient du Blues... Un étape a dû m'échapper. Maintenant, c'est si archi-codé que ça n'a plus aucune signification.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Rap aseptisé (Kid & Play, etc...) :
Pour moi, ce n'est pas honteux ou sans intérêt. Une musique qui se contente d'être pop et commerciale, c'est toujours ça de pris et qui va permettre à des gens pas concernés de découvrir le truc. Il ne faut pas rêver : même si l'album d'Ice Cube est bon, tu ne le feras pas écouter comme ça à quelqu'un qui a écouté du Rock ou de la variété toute sa vie. Alors que Kid n' Play va faciliter les choses.
Une question qui se pose en France, et qui ne se pose pas du tout aux U.S.A., c'est : *est-ce qu'il est honnête de gagner de l'argent ?*". En France, dans tous les domaines, c'est tabou ; tu es crédible tant que tu ne gagnes pas d'argent et tu ne l'es plus si tu commences à en gagner. Aux U.S.A., personne n'en a honte.
J'aime trop de musiques extrêmement commerciales pour ne pas avoir de sympathie pour des gens avec une optique assez grand public... tant que ça ne verse pas dans la clownerie.

***L'Affiche* :**
Les journaux gratuits sont un drame pour les payants. Mais la logique commerciale a fait que les journaux payants dépendent encore plus de la pub qu'il y a quelques années. *L'Affiche* est un journal totalement indépendant, et nous n'avons jamais eu à faire de concession à la pub. Le vrai danger dans la presse, gratuite ou pas, c'est le publi-rédactionnel ; c'est ce qui tue la presse : c'est vendre la liberté, dire "on va vous dire que c'est bien, alors qu'on est payé pour le dire". La publicité qui ne dit pas son nom est dangereuse.

Rapline :
L'idée de *Rapline* s'est imposée d'elle-même après la diffusion le vendredi soir de deux heures de clips Rap sans que ce soit annoncé dans les médias. Et ça a l'air bien parti pour pouvoir continuer.

HERVE DEPLASSE INTERVIEW,
DEF JAM/CBS FRANCE

Ventes en France :
Le marché du Rap est un peu comme celui du Hard ; on sait qu'il y a un public de base qui fera que n'importe quel album de Rap entraînera un minimum de ventes... Quand un genre musical se met à marcher et qu'il n'est pas travaillable dans les circuits traditionnels de promotion et autres, évidemment, tout le monde sort des disques en se disant "le mien va trouver un public".

Public Enemy a bénéficié d'un phénomène médiatique important, mais qui n'était pas dirigé vers l'aspect musical du groupe. Le dernier album a quand même dépassé les 40.000 et ce n'est pas fini. On devrait atteindre les 100.000. Le premier album s'est vendu à 4000 exemplaires. Les ventes de Public Enemy ont commencé à démarrer après la sortie du film de Spike Lee *Do the right thing*. Sans qu'il y ait de concert, de nouvel album, ou de promo. On s'est alors rendu compte qu'il y avait un public qui était en train de se fidéliser sur ce genre de musique. Et on se rend compte que ça bouge énormément. Ça cartonne en Angleterre, ça commence en France et ça marche pas mal dans les pays scandinaves.

Public Enemy :
Le groupe joue sur certains tableaux... mais il est toujours regrettable d'assimiler un groupe de personnes aux propos d'un seul individu. Le problème c'est que les média ne relèvent que les conneries, comme pour éviter les vraies questions. Public Enemy est très conscient de la manière dont il doit gérer son "marketing". Et ce n'est pas négatif par rapport à la sincérité de leur propos. Ils sont noirs, américains, font une musique très dure et n'ont, à priori, aucune chance de succès. Donc, la seule manière pour eux d'accéder au droit à la parole c'est justement d'être provocants. A un moment donné, après la sortie du deuxième album, ils haussent le ton d'un cran, en sachant pertinemment quelles vont être les réactions, même s'ils ont été peut-être dépassés par l'histoire de Griff.
Ils sont extrémistes, c'est vrai, mais ils n'ont pas peur de provoquer des réactions. Et ça va parfois très loin puisqu'un jour on a trouvé un mec armé d'un flingue dans un immeuble désaffecté en face des bureaux de Rush Management, prêt à tirer dans le tas.
Leur provocation est respectable parce qu'elle va au-delà du simple aspect médiatique. Bien sûr, elle est aussi cultivée. Au bout d'un moment, ils savent bien que si leur provocation est bien faite, elle va trouver un répondant auprès du public, mais aussi chez les censeurs et compagnie. Depuis que 2 Live Crew a été en prison, ils ont gagné 30 ou 40 places dans le *Billboard*, ce qui est étonnant. Et Public Enemy, suite aux déclarations de Griff, a fait son plus gros carton.
A l'origine, les membres les plus importants de Public Enemy ne sont pas des zonards des ghettos les plus terribles. Ils viennent de Long Island, c'est la *middle class* noire. Ils ont une culture, Chuck D connaît très bien l'histoire, et pas uniquement celle des noirs, et son discours se réfère à des événements de ces vingt ou trente dernières années, qui lui permettent de dire qu'aujourd'hui telle ou telle chose n'est pas normale en raison des facteurs précédents.

C'est vrai que la contestation noire s'est tassée aux U.S.A. après la fin des Black Panthers et l'assassinat de Malcolm X, et les noirs sont redevenus les esclaves des U.S.A. Maintenant avec des gens comme Public Enemy, Spike Lee, et dans une moindre mesure Eddie Murphy et quelques autres, ils essaient de retrouver une dignité et un pouvoir de parole qu'ils avaient perdus. Spike Lee a dû se battre pour faire *Do the right thing*, et malgré un succès public et critique énorme, il n'est pas reconnu par l'industrie cinématographique parce que c'est un film noir, fait par des Noirs, qui parle des Noirs (et des autres aussi d'ailleurs), mais sans aucune démagogie et sans prendre de gants vis-à-vis de quiconque. Quand le discours des gens est vraiment cru et va à l'essentiel, ça gêne toujours. Ce n'est pas pour rien que Public Enemy et Spike Lee marchent ensemble.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Etre noir aux U.S.A. est très difficile. Ce sont des gens que, à chaque fois qu'on leur permet quelque chose, le reste de l'Establishment s'arrange pour repousser dans les bas-fonds de la société. L'histoire du maire (noir) de Washington qui se fait prendre en train de fumer du crack, c'est, une fois de plus, un "bon" moyen de dire "regardez ces pauvres gens, ils ne sont pas capables d'avoir des responsabilités." Si la population noire se défonce, s'entre-tue, c'est parfait pour la domination du gouvernement américain.
La musique reste donc quasiment le seul moyen d'expression pour les noirs, et le Rap est la seule qui véhicule des idées. Public Enemy ne passe même pas sur la moitié des radios noires aux U.S.A., et tu ne les entendras jamais sur les radios blanches.

Rap Now :
Il ne faut pas perdre de vue que le Rap est une musique de danse : c'est une forme d'amusement. C'est, avant tout, de la musique. Elle n'est pas sensée n'être qu'un véhicule politique.

C'est une musique qui va influencer toutes les autres musiques, comme l'ont fait le Rock, le Blues, le Reggae. C'est la seule musique vraiment neuve depuis l'avènement du Reggae ; un rythme et une manière de chanter différents, des instruments et des arrangements différents, etc. Je suis aussi convaincu que, dans les années qui viennent, une majorité de groupes Rap vont utiliser de vrais instruments.

Quand tu fais un disque avec des instruments normaux", tu peux passer beaucoup de temps en studio à chercher un son, à mettre en place un solo, etc. Mais quand tu pars de machines et que ton idée est précise dès le départ, tu la mets en place sur un ordinateur et tu as juste à faire un mixage. Le processus d'enregistrement est beaucoup plus court. Comme les types sont assez inventifs, ça aide aussi. Et l'air de rien, et bien qu'elle soit faite en majorité avec des machines, c'est une musique particulièrement imaginative, et beaucoup plus vivante en tous cas que des tas de groupes de Rock.

Rap En France :
Il faut encore attendre un ou deux ans avant d'avoir de bons disques de Rap français. Les mômes qui font du Rap sont de vrais gamins des banlieues, et ça, c'est bien. Le problème est qu'ils ne connaissent rien ; ils ont leur univers et ils prennent leurs références dans les modèles américains, sans en avoir l'expérience et la matière. Il y a un décalage d'office entre eux et les U.S.A. Eux sont encore une matière brute. C'est un problème d'identité française.
Le Rap français est trop une copie sans la flamme ou la folie nécessaire. Mais ça va venir...

Constat :
C'est la première fois depuis très longtemps, le Punk en fait, qu'il y a enfin une musique qui draine tous les publics, sans l'aide de personne, en décalage des réseaux connus parce qu'elle correspond à quelque chose de réel et pas à une mode. C'est un très bon moyen d'expression qui devrait pouvoir permettre de dire un certain nombre de choses qui ne sont pas ou plus véhiculées dans le reste de la musique d'aujourd'hui.

GET BUSY INTERVIEW,
FANZINE HIP HOP FRANÇAIS

Présentation :
Texaco : je suis venu au Hip Hop vers 84-85, j'étais plutôt dans le graffiti que le tag.
Sear : J'ai découvert le Rap vers novembre 82, je suis un vieux de la vieille (rires) ; et j'appartenais au groupe les TWK à Saint Denis.

L'idée Du Zine :
Texaco : C'était dans la tête de pas mal de gens, et dans la mienne aussi. On en a parlé et on a lancé ça dans le flou.
Sear : Ça a été spontané, c'est clair qu'il manquait quelque chose pour informer les gens en France sur le Hip Hop. Le mouvement a explosé depuis trois ans, je ne parle pas dans les médias, mais dans la rue. Avant c'était petit, tout le monde se connaissait plus ou moins. On veut informer les gens qui sont dans le mouvement. Ils ont très peu de culture Hip Hop. C'est ce qui provoque les dérapages : les bandes, etc.

***Get Busy* , Significations :**
Texaco : "Bouge-toi", "Baiser", mais avant tout c'est "Bouge ton cul." Ça semblait évident, et c'est une expression qui revient beaucoup dans le Rap.

Moyens :
Ensemble : Faibles, on y va de notre poche. Tout ce qu'on peut gratter, on le gratte.

Ambitions :
Sear : On ne va jamais gagner de thunes avec. Mais si une major nous donne de la tune pour une pub d'un mec qu'on aime bien, on acceptera. Et ils ne nous feront pas écrire sur ce qu'on a pas envie d'écrire.
Texaco : Je serai content si je pense avoir incité deux ou trois mecs à faire des trucs mortels. Et si *Best* ou *Rock & Folk* me contactait pour écrire et que j'ai carte blanche, et alors que je m'y connais 40.000 fois plus qu'un ringard

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

comme Phil Ox, pourquoi pas ?
Sear : Je préférerais *Best*. Franchement, j'aimerais vivre de ça ; je préfère faire ça qu'être comptable.

Choix Des Sujets :
Texaco : On parle le plus possible des groupes français.
Sear : Et quand on parle des rappers américains, c'est avec notre perception française, en montrant bien que les contextes sont différents. C'est sûr que c'est venu des U.S.A., même si maintenant ça fait partie du patrimoine de la banlieue française.
Texaco : La scène française n'est pas assez mûre, mais on évolue avec elle, si demain, il y a vingt groupes mortels, ça prendra une autre dimension... Aujourd'hui, on peut compter sur deux ou trois groupes. C'est en gestation, les vraiment bons, on ne les connaît pas encore. Mais dans toutes les grandes villes, tu trouves des groupes. Les deux pôles principaux restant Paris et Marseille.
Sear : Certains groupes essaient de faire du Public Enemy en français ; ils ont repris tous leurs slogans : le flic noir qui trahit la race, des trucs comme ça... C'est hors sujet. Pour les histoires de blacks, les groupes regardent encore trop les U.S.A. Ceux de N.T.M. réfléchissent beaucoup. Ils ont vu le racisme des deux côtés. Ils ont un texte sur la jeunesse qui galère parce qu'elle le veut bien.

Presse Rock :
Sear : Ce sont des suprématistes de la musique Rock. Ils pensent que tout a été chié par le Rock. Le Rock est la plus grosse culture du monde pour eux, le reste c'est du vent. Ça me gonfle, je n'appartiens pas à la culture Rock qui est un truc établi, qui n'est plus rebelle. Les Stones sont de vieux débris camés... George Clinton et James Brown sont largement aussi importants que les Stones ou les Beatles. Le Rap n'a pas besoin de l'étiquette Rock ! Le Rock c'est le *Blob* ! Ça bouffe tout ; dès qu'un truc est rebelle, il faut que ce soit Rock. Le Rap a été pour eux de la merde jusqu'à ce que Run DMC mette du Rock...
Texaco : J'ai lu une interview de KRS One où il disait que le groupe qu'il préférerait produire en ce moment est U2. A la limite, même si je n'aime pas U2, le jour où ils accepteront de se faire produire par lui, on pourra dire que notre culture Hip Hop sera reconnue.
Un mec du Rock qui va piquer au Rap en faisant un truc bien, je dirai que c'est une bonne chose, au moins le mec aura fait preuve d'humilité. Mais généralement ceux qui piquent au Rap prennent un gimmick pour en faire une mode.

New York :
Sear : C'est la source : toute la légende, l'imagerie est là. Mais une semaine suffit, après je suis content de rentrer. Ça ne me fait pas fantasmer. Tu prends tout dans la gueule : la misère, la violence... Je suis mieux à Saint Denis.

Situation Française :
Sear : Les Noirs en France n'ont pas le sens de la communauté qui existe aux U.S.A. Tu prends les Antillais et les Africains, ils ne sont pas vraiment copains-copains. En 83, dans le Hip Hop, il y avait autant de blancs que de noirs. La grosse vague noire a déferlé il y a trois ans.
Madj : A Bondy, dans une cité, les Frères Musulmans font des progrès". A Dreux, tu as d'un côté le Front National et de l'autre les Frères. C'est une impasse, le problème des jeunes arabes est complètement lié à celui des jeunes Français. C'est pas la joie, pour aucun des deux.
Texaco : La lutte doit être sociale, pas raciale.
Madj : Le Hip Hop en France, c'est la naissance d'une jeunesse black. Mais ce mouvement va devenir vraiment puissant quand il va y avoir plein de jeunes Français, de jeunes Arabes et de jeunes Blacks ensemble. Tu auras plusieurs fanzines, deux ou trois labels de disques, et alors ce sera fort. Les mecs racistes à l'intérieur du mouvement seront eux-mêmes hors concours parce qu'ils ne toucheront plus personne.

Bandes :
Texaco : Tu en as, mais comme il y a des bandes de tout : skins, redskins, etc.
Sear : C'est difficile à dire. Par exemple, le mot zulu a été déformé par les médias ; maintenant, zulu = délinquant. Alors qu'un zulu est quelqu'un qui ne se drogue pas, non-violent... Et c'est ce qui est chiant : quand les médias veulent parler du Hip Hop, ils vont voir les bandes. Pour nous, le mouvement, ce sont des disciplines artistiques (Rap, etc.). Pour eux, c'est dépouiller, violer des gonzesses, pour une fille c'est de se taper les quarante mecs de la bande... C'est incompatible avec nous ! Ce sont deux mouvements différents et distincts.

Dope :
Texaco : Un mec qui se dope durement est grillé à vie.
Sear : C'est mal vu, et dans le mouvement de base, c'est plus que rare. Maintenant, pour les gros trucs, je n'en sais rien.

Concerts Rap :
Sear : Le Rap est né d'une platine qu'on a mise dans la rue et dans les terrains vagues avec un gars qui prenait un micro.
Texaco : Les groupes de Rock commencent par tourner et enregistrent après, pour les groupes Rap c'est l'inverse qui se produit.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Sear : On n'a peut-être pas encore vu les meilleurs sur scène comme Doug E Fresh qui ont des musiciens et qui se défoncent vraiment ou Stetsasoni**c** qui ont aussi des musiciens. Si les concerts sont parfois décevants ou courts, il faut voir aussi le bizness des managers, le manager traite les affaires et le rapper, il file ; c'est aussi l'esprit américain, même si les mecs sortent du ghetto : je suis payé pour jouer trois quarts d'heure et ne compte pas sur moi pour te donner cinq minutes de plus. Enfin, la France est le seul pays où Public Enemy a fait un rappel.

Futur :
Sear : Le Hip Hop est un mouvement : il n'y a pas que les disques ; Tout le monde avait annoncé sa mort quand l'émission de Sydney à la TV s'est arrêtée. Mais tous les B-Boys ont continué, et le mouvement était certainement plus fort. Avant que la musique ne commence à marcher, tu voyais des milliers de signatures dans les rues. Et quand les médias sont allés trouver les taggers, ils ont retrouvé les smurfers que tout le monde croyait morts. En 87, l'arrivée de tous les tags des B-Boys de banlieue a donné une autre ampleur au mouvement. Et si il y a eu un retour", c'est que les maisons de disques ont subi la pression de la rue. Aux U.S.A., même si c'est contrôlé par le bizness, ça reste toujours la musique de la rue...

I.A.M. INTERVIEW,
GROUPE RAP MARSEILLAIS

Débuts
DJ Kehops : en 84, j'ai rencontré Akhenaton dans une fête. Il était le seul MC et moi le seul DJ sur Marseille. On a formé Lively Crew peu après. En 88, avec l'arrivée de Shurik'n, on est devenu les B-Boy Stance. On tournait alors avec le Massilia Sound Système (groupe de Raggamuffin marseillais). En 89/90, les deux danseurs (Abdelmalek Sultan & Divin Kephren) et Imhotep sont arrivés dans le groupe : I.A.M. était né.

Significations
Akhenaton : la première signification, c'est "je suis" (en anglais), c'est le concept de l'existence : on montre à travers le Rap qu'on existe ; la seconde c'est "Imperial Asiatic Men" (influencé par la lecture du livre *Civilisations Nègres et Cultures* d'un écrivain sénégalais, NDA), c'est d'ordre culturel et religieux : toutes les religions monothéistes ont un foyer de naissance en Asie, du Moyen-Orient à l'Orient ; la troisième c'est "Invasion Arrivant de Mars" : l'invasion a démarré avec l'enregistrement de la K7 *Concept*. Ce soir, tu te trouves à l'An 01 de l'Ere Martienne. A partir de janvier 91, ce sera l'An 02. L'heure de la première attaque aura sonné et ce sera très cruel (rires). (Une ultime version existe : *""Indépendantistes Autonomes Marseillais". C'est notre petit délire à nous. C'est pour nous démarquer un peu de la France et de l'esprit français. Parce qu'au XIIIè siècle, le sud de la France n'appartenait pas à la France. On lit beaucoup sur l'histoire de notre région* dixit Akhenathon (1))

Rapidité du Succès/Médiatisation
Imhotep : Ça va vite mais c'est le fruit d'un travail de longue haleine : ça fait cinq ou six ans qu'on est dans le Rap, avec une centaine de morceaux au répertoire. Il y a encore un an et demi, tout le monde se foutait du Rap. La K7 *Concept* n'intéressait personne.
DJ Kehops : on a galéré à New York. Mes platines ont fait le tour de la France, bien avant I.A.M.
Imhotep : Oui, ça va vite mais le lendemain des concerts de Madonna (trois à Bercy, un à Nice), on est retournés dans la rue, sans un franc en poche : nous n'avons pas été payés, c'était un concert de promo. D'un autre côté, ce succès est à double tranchant. Les gens nous attendent au tournant : le disque doit être bon. S'il est mauvais, on ne fera pas un pli. On finira dans un tiroir chez Virgin. On a intérêt à être bon. Ça va vite mais les preuves ne sont pas faites.
Alain/Manager : Madonna a donné un grand coup d'accélérateur. On a joué devant 80000 personnes, devant tous les médias, etc.
Imhotep : On a été signés en édition chez Virgin avant les concerts de Madonna. Je te mentirais si je te disais qu'il n'y a pas eu de piston pour ces concerts puisque la proposition a d'abord été formulée à Catherine Ringer (Rita Mitsouko), aux Négresses Vertes et Mano Negra (tous plus ou moins liés à Virgin, NDA) qui, soit n'étaient pas libres, soit ne se sentaient pas de le faire parce que ce n'était pas leur public ou encore, plus simplement, parce que cela ne les branchait pas de jouer avant Madonna. Ce n'est pas qu'ils aient eu peur mais ils n'en avaient pas besoin. C'est un risque que nous avons pris. La veille du concert, on était en train de traîner dans la rue, le lendemain, on jouait devant 17000 personnes. On a été prévenus officiellement la veille au soir à 20h30. Le téléphone sonne : "demain soir, à la même heure, vous êtes sur scène à Bercy". Je suis descendu jusqu'au Vieux Port, je leur ai dit, ils ne me croyaient pas. Le temps que tout le monde se rencontre, il était 4h du matin (certaines paroles seront écrites pendant le trajet nocturne !, NDA).

L'album :
Imhotep : On a fait presque la moitié du travail, à savoir une demi-douzaine de morceaux. Le disque doit sortir en février 90. On fait beaucoup de concerts, ce qui ne nous laisse pas assez de temps pour enregistrer : alors on fait une semaine par-ci, une semaine par-là, sans pouvoir nous enfermer en studio un mois complet. Nous ne nous pressons pas parce que nous n'avons pas envie de sortir une merde. Ce n'est pas parce que le Rap marche actuellement, qu'il faut à tout prix sortir un truc rapidement. Sinon, nous aurions enregistré un truc cet été.
Akhenaton : Nous travaillons avec Sodi (producteur des Satellites, des Négresses Vertes, NDA) que j'avais rencontré à des concerts de Rap à Marseille il y a cinq ou six ans. C'est un des rares ingénieurs du son français qui s'intéresse au Rap et qui s'est fait un son Rap.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Imhotep : Nous voulions au début faire un maxi avec trois titres, puis on a parlé d'un mini-Lp avec six morceaux et finalement on s'est arrêtés sur un album, tellement on a de morceaux. Mais si ça continue à traîner, on fera un double (rires).
Shurik'n : Il n'y a pas tellement de risques, puisqu'on a rien... Comment veux-tu avoir moins que rien ?

Technique :
Imhotep : Avant d'entrer en studio, nous avons fait de la programmation avec des séquenceurs du W30 mais comme celui-ci n'est pas assez performant en studio, nous avons tout entré sur l'Atari et on a enrichi au niveau samples parce qu'on était assez limité au niveau mémoire auparavant. Tout le travail d'électronique (samples, boîtes échantillonnées, séquences) était préparé avant qu'on entre en studio. Partant de là, on a couché les scratches et les voix sur un deux-pistes. Nous enregistrerons les musiques définitives directement en digital dans un studio parisien. En fait, I.A.M. ne répète jamais. Nous avons un local, mais il n'est pas encore installé. Pour l'instant nous faisions les morceaux à la maison, au casque ou à un volume inférieur à 0 dB après neuf heures du soir. Ensuite Akhenaton et Shurik'n partaient chez eux avec une K7, écrivaient leur textes tandis que DJ Kehops cherchait des scratches. Le jour du concert, on répétait. Je pense que le jour où l'on commencera à répéter, on sera plus sérieux.
Shurik'n : Au point de vue spectacles, on est pas encore au point. On a beaucoup de travail à faire. Textes et musiques, ça va. Scéniquement, on manque de répétitions.
Akhenaton : I.A.M., ce n'est pas que du touk-touk-touk-touk, ni du 120 BPM, ni du style européen, ni du Hardcore. On assimile les rythmes lents, on met de la musique orientale, etc.

Le Label
Imhotep : on se considère avant tout comme un groupe de la Planète Mars. On se sent autant un groupe Labelle Noire que Virgin. Nous ne sommes pas véritablement chez Virgin, dans la mesure où ce n'est pas de suite, la grosse artillerie, le disque une semaine après. Ce qui m'a décidé personnellement, c'est quand De Burtel (responsable des Editions Virgin, NDA) nous a dit : *"Pour moi, le Rap, ce n'est pas un phénomène de mode, ce qui m'intéresse, c'est le long terme, on ne va pas faire un truc de House bidon, avec un couplet de Rap foireux au milieu cet été. On prend notre temps, on fait du Rap français de qualité"*. Le Rap existe depuis dix ans et n'est pas plus une musique de mode que ne l'étaient le Jazz, le Blues ou le Rock à leurs débuts. Il continuera à influencer la musique comme le Jazz, le Blues et le Rock le font des dizaines d'années après leur naissance. Aujourd'hui, tout le monde met du Rap et du scratch un peu partout.

Récupération du Rap
Alain/Manager : Ça nous sert un peu de tremplin mais pour tous ces musiciens qui scratchent un peu sur leurs disques de variètes, c'est une façon d'être au goût du jour. Pour eux, ce n'est qu'une mode. Ils arrêteront quand cette mode s'arrêtera. Quant à nous, on a toujours fait ça, on continuera à le faire.
Akhenaton : Même Jack Lang tente de récupérer le mouvement Rap. Il peut difficilement faire autrement, il a déjà essayé avec le Rock, maintenant c'est le Rap. Ça s'appelle "adaptation & domination". Ils démarrent l'adaptation, quant à la domination, c'est une autre histoire...
Imhotep : En plus, le budget est dérisoire et ridicule comparé à ceux investis dans le social, l'éducation nationale, l'armée ou la répression, en pure perte.

L'Egypte
Akhenaton : c'est une culture qui a été complètement modifiée. Tout d'abord, les Egyptiens étaient noirs. La majorité des gens le savent maintenant mais refusent de le divulguer. Quand on te diffuse *Les Dix commandements*, tu ne vois que des acteurs blancs... Ça n'a aucun sens. Cléopâtre par Liz Taylor ou Moïse par Charlton Heston, tu te poses des questions... Jamais une civilisation, hormis peut-être en Chine, en Grèce et chez les Incas, n'a atteint une telle splendeur. De plus, c'est la première grande civilisation puisque ses origines remontent à -17000 ans avant Jésus-Christ.

C'est aussi celle qui a instauré l'esclavagisme, non ?
Imhotep : Pas réellement. C'est peut-être la première qui a laissé une trace historique gravée de l'esclavagisme mais elle ne l'a pas inventé.
Shurik 'n : Tu ne peux pas prendre une partie de cette civilisation et en rejeter une autre, sinon c'est être un rêveur. Il faut accepter la chose dans son ensemble, sinon notre discours n'aurait plus aucun sens. Trouve-moi une civilisation qui n'a pas utilisé d'esclaves...
Imhotep : Même si l'esclavagisme est plus insidieux aujourd'hui, il existe encore dans notre société. Sous d'autres formes : mentale, culturelle, etc. Dire qu'un jour une société naîtra en excluant toute sorte d'esclavagisme relève de l'utopie.
Akhenaton : l'esclavagisme physique existe encore, comme en République Dominicaine. 40 ans de labeur pour t'acheter une chemise en Haïti. Les mines au Brésil ; l'économie africaine totalement soumise à l'Europe et aux U.S.A., continents qui font croire aux Africains qu'ils ont été civilisés par eux alors que le berceau de l'Humanité est placé en Afrique de l'Ouest, là où le langage serbère a pris racine, etc.
Shurik 'n : Personnellement, je suis dans une autre branche. Mon nom n'est pas pharaonique, mais taoïste (religion d'origine chinoise).

Origines Culturelles
Akhenaton : Ma mère était un peu révolutionnaire sur les bords, elle lisait des livres d'Angela Davis. A partir de 15 ans, je suis parti aux Etats Unis chaque été où je me suis intéressé à Malcolm X, puis à tous les leaders de la conscience

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

noire : de Marcus Garvey à Huey Newton, en passant par Elijah Muhammad ou Booker T. Washington. Je reproche aux Américains une falsification flagrante de l'histoire et de la religion, ce qu'ils appellent *home made religions* : les religions qu'ils fabriquent eux-mêmes.
Imhotep : Tu prends le discours des Islamistes américains et tu en parles à un musulman de Marseille, il te dit que ce sont des fadas. Ça n'a rien à voir.
Abdelmalek Sultan : certains se prennent carrément pour des prophètes, c'est-à-dire que Dieu se réincarne en eux. D'un point de vue islamique, c'est de la profanation pure et simple. Il y en a même qui se prennent pour Dieu comme la 5% Nation (des ultras qui voient dans les Noirs la réincarnation d'Allah à travers le soleil) ou Rakim (du groupe Eric B & Rakim) qui se proclame lui-même Rakim Allah.

Vous vous situez où et comment par rapport aux religions ?
Imhotep : Nous ne nous situons pas véritablement.
Shurik 'n : Je ne trouvais aucune religion qui me satisfaisait réellement, si ce n'est la doctrine taoïste, mais pas dans son côté mystico-religieux justement, mais philosophique. C'est à dire une absence de Dieu, avec des identités supérieures mais pas anthropomorphes. C'est uniquement spirituel : la place de l'Homme dans l'univers, l'harmonie dans la nature. l'homme y joue le rôle de médiateur entre la Terre et l'Univers.
Akhenaton : Tu as dans l'Islam quelque chose que tu retrouves dans le Taoïsme : c'est le Centre de toute chose, autour duquel tout gravite. Quand tu entres dans une mosquée, tu as toujours des fresques avec un point au centre. Dans un plat marocain, il y a toujours un centre parfait. Dans l'Islam, il n'y a pas de représentation de Dieu puisque c'est une religion de Révélation à l'inverse du Christianisme qui est une religion d'inspiration.

Pensez-vous que les gens qui viennent à vos concerts sont concernés aussi sérieusement que vous par toutes ces visions philosophico-religieuses ?
Shurik 'n : Attention, on ne parle pas que de ça : on ne fait pas du bourrage de crânes non plus (rires). Bien qu'on habite sur Mars, nous ne sommes pas totalement illuminés (rires). Je ne suis pas là pour juger les gens qui viennent nous voir. S'il n'y a qu'une personne parmi tout le public qui a compris ce que j'ai dit, qui va être stimulée, éh bien je ne suis pas monté sur scène pour rien. Et s'il n'y en a pas, ça ne m'empêche pas de continuer à faire du Rap.

Engagement(s) politique(s) ?
Akhenaton : Engagés mais pas politiques. On est au contraire antipolitique. Prends par exemple le parlement, ce sont les députés qui font les lois, et pourtant, ils ne les subissent pas. Je ne vois pas pourquoi on devrait subir des choses différentes d'eux ; s'ils ont le droit d'obtenir des amnisties et une immunité, on doit bénéficier des mêmes droits. La seule politique que l'on veut faire, c'est une politique anti-lepeniste et, ça, on a pas peur de le dire (1).

Motivations
Abdelmalek Sultan (ému) : C'est de pouvoir aller jouer un jour à New York et sortir de scène la tête haute.
Divin Kephren : De rouler en Cadillac (rires). Non, ce qui me motive, c'est qu'il y ait une grande scène Rap française, du même niveau que les Américains, voire meilleure. C'est mon rêve. Faut que ça pousse de toutes parts, de tous pays, que ce soit positif.
Imhotep : En tant que musicien, le Rap m'apparait comme la forme musicale la plus créative, la plus riche et la plus authentique. J'écoute beaucoup d'autres choses comme du Jazz et du Reggae. Pour moi, le Rap, c'est avant tout le rythme. Et ce n'est pas une musique mais des musiques : ça peut être Jazz, Funk, pourquoi pas classique du moment que ça colle au rythme.
DJ Kheops (endormi) : Agrandir ma collection de disques toute ma vie. J'achète des disques, si je ne le fais pas, je suis malheureux. C'est par les disques que je me suis retrouvé dans le Rap et aujourd'hui je suis au plus profond de la spirale.
Akhenaton : Faire parler de Marseille et redonner à notre ville la place qu'elle mérite. C'est une ville unique et j'aimerais qu'on puisse en parler en bien de temps en temps. C'est une ville oubliée de la France, son nom fut même interdit de prononciation pendant 100 ans...
Shurik 'n : Un, j'aime le Rap. Deux, j'ai été chaudronnier et je suis comme tout le monde, je n'ai plus envie de me lever à 6h du matin, pas besoin de m'éterniser là-dessus. Trois : pour que le Rap parvienne à la place qui lui revient de droit parce que, qui mieux que le Rap, peut parler des problèmes des cités et des jeunes. D'où toutes les controverses qui entourent les rappers, qui disent tout haut ce que tout le monde pense tout bas.

Le Rap n'a pas non plus l'exclusivité des cités et de la jeunesse...
Shurik 'n : Oui et non. Parce que si tu mets un groupe de Rock au milieu d'un cité à Marseille : ils rigolent ! Les rappers sont en général issus des cités, et ils sont mieux à même d'en parler...

Chuck-D de Public Enemy vient de la middle-class de Long Island, qui est loin d'être un ghetto...
Shurik 'n : Le discours de Public Enemy est d'amener les Noirs au niveau des Blancs, ce qui n'est pas le cas dans la société américaine. Ils ont eu l'intelligence de rentrer dans le contexte, ont vu les choses de l'intérieur et ne se sont pas contentés de rester dans leur milieu.

New York
Akhenaton : On part à New York chaque année pendant deux ou trois mois. J'y ai été le premier, en 1984. Au bout du troisième jour, je me suis retrouvé au *Latin Quarter* (boîte Hip Hop), et j'y ai rencontré, Dr Jekyll & Mister Hyde, 3rd Bass, KRS One, Scott La Rock, Whodini, Just Ice, Red Alert, MC Lyte. Tu imagines ce que ça représente pour un

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

homeboy qui débarque de France, de se retrouver parmi toutes les stars du Hip Hop. Sinon j'ai habité dans les quartiers les plus chauds de Brooklyn, et notamment dans la plus grande cité de Brooklyn que l'on surnommait "le supermarché de la drogue", c'était invivable, en une semaine il y a eu neuf morts ! On se plaint de la France mais comparé aux U.S.A., c'est "gentil". On est très lié à Red Alert, que l'on considère comme notre "oncle", on l'accompagne à Kiss FM. A part ça, on a participé au premier maxi des Jungle Brothers : *Jimbrowski*, on est d'ailleurs remercié sur la pochette. Pourtant, le succès aidant, ils nous ont un peu oubliés depuis mais on leur en veut pas. Nous avons également participé à un maxi des New Choice MC's. Il y a aussi de nombreux Noirs américains de l'U.S. Navy qui viennent régulièrement à Marseille, cela nous permet de nous tenir au courant, notamment au niveau Dance (1).

N.T.M./I.A.M.
Shurik 'n : on vit notre vie, eux aussi. Ils ont pris un morceau (*The Real B-Side*) de notre K7 pour *Le Monde De Demain*. C'est bien, tant mieux pour nous, ça veut dire que ce n'est pas mauvais ce qu'on avait fait. (Alain, le manager, m'apprendra par la suite que la base musicale de ce titre fut déjà utilisée par le passé. DJ Kheops & Akhenaton l'avaient enregistré à N.Y : les voix furent retirées et remplacées par celle d'un Rapper new yorkais - Tony D - pour une face B. *The Real B-Side* est bien celle d'I.A.M...).

(1): Akhenaton in *Get Busy* # 1, Eté 90, France.

IZB INTERVIEW,
ORGANISATEUR DE CONCERTS & PIONNIERS

Histoire :
IZB, au départ en 1984, c'est un groupe Hip Hop, au sens vrai, "zulu", du terme, avec des taggers, des DJ's, des danseurs, etc... Cette grande famille a éclaté il y a deux ans en réalisant des choses plus concrètes : des fêtes, des soirées, suivre le Def Jam Tour, et des voyages à Londres, en Hollande, en Suisse...
Puis on a décidé de faire des choses plus intéressantes sur Paris parce que ça ne bougeait pratiquement pas, à quelque niveau que ce soit : radios, TV, presse, maisons de disques, qu'on n'arrêtait pas de secouer et qui nous envoyaient régulièrement paître. On poussait la promotion du Rap à tous les niveaux, comme d'encourager les maisons de disques à sortir les disques en pressage français.

Raisons :
On marche à la passion, pour s'éclater. Mais par souci de crédibilité, nous avons monté l'association. Et nous avons organisé notre premier concert nous-mêmes ; salle pleine à craquer, bonne ambiance, bourrée de B Boys. Garance nous a aussitôt proposés de nous associer avec eux. Vu notre situation financière, nous ne pouvions qu'accepter. On a encore beaucoup de dettes à régler. Après, on fera en sorte d'avoir une caisse très forte pour pouvoir rivaliser avec tous les requins sur le marché. Mais nous ne sommes pas des gestionnaires, il nous faudrait un commercial... On rame toujours. Et j'aurais préféré que ce soit des gens issus du mouvement, qui ont fourni un gros travail, qui en profitent plutôt que ceux qui s'amènent maintenant que c'est la mode...

Garance :
On a pas de contrat avec Garance. Nous sommes coproducteurs des concerts, et maintenant on a plus un rôle de promoteur : on s'occupe de la pub et des artistes. Avant, le service d'ordre était pris en charge par eux et nous. Depuis Public Enemy, Garance l'assume à 100%. Et je tiens à préciser que Warhead n'a rien à voir avec le Rap. Nous sommes des gens modérés.
Logiquement, on partage les bénéfices : 50-50... Mais un concert comme celui de Public Enemy au Zénith a été déficitaire. On les a payés 30000 dollars pour une date, ça comprenait le transport, l'hébergement et le cachet ; c'est super-cher, mais ce sont eux les plus cotés.

Contacts :
Au fil des voyages, on a touché des gens. Notre premier contact, c'était Public Enemy, Red Alert, on a pris les numéros de téléphone au Globo et le manager nous a refilé sa carte. A chaque concert, on prenait le numéro de téléphone des rappers et après on obtenait le contact des managers, des boîtes de production.

Palmarès:
Jungle Brothers, Ice T, Boogie Down Production, A Tribe Called Quest, Public Enemy, Big Daddy Kane, Speedmasters, Hijack, Donald D, Boo Ya Tribe, Bobby Brown...
Certains ont déjà la grosse tête : Big Daddy Kane, KRS One... Et d'autres sont super-cools, comme les Jungle Brothers ou Chuck D qui un mec très intéressant, ouvert, ultra-cultivé ; lui, je suis en admiration, c'est mon pote !

Campagne d'affichage pour le concert de Public Enemy au Zénith : *"Les nègres vont appuyer sur la gâchette".*
CBS est responsable de ce jeu sulfureux. De plus, cette phrase est incomplète, elle est extraite d'une chanson de *Welcome To The Terrordome* qui parle d'un Black Panther assassiné.

Ambiance :
La majorité des concerts s'est très bien passée. Les seuls problèmes ont eu lieu pour Public Enemy, avec la préfecture qui voulait interdire le concert à cause de toute l'ampleur donnée par les médias, SOS Racisme, etc...

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

Campagne Nation Rap (Island/IZB) :
Tu trouves des artistes de valeur qui aiment les gens du milieu. IZB participe à Nation Rap", on entre dans le jeu, qu'on le veuille ou non. Et si le Rap est devenu un business, c'est aussi à cause - ou grâce - à nous.

Media :
Des propos mal interprétés et beaucoup de perte de temps avec des journalistes qui se sont servis de nous. Canal+, dans le cadre du concert de Public Enemy, nous a mobilisés une journée alors qu'on était débordé de boulot. Résultat : rien à l'écran... Est-ce que nous n'étions pas assez représentatifs de l'image qu'ils voulaient donner du Rap ? Je le pense.

GLOSSAIRE (Aussi périlleux que soit ce genre de classification) :

AEROSOL ARTISTS : synonyme de graffiteurs.
B-BOY : Désignait dans les 70's le danseur hard-core (et non pas le bad-boy). Puis devint un terme générique pour représenter tout *break-dancer*. Aujourd'hui signifie membre actif du mouvement Hip Hop.
BACK-SPINNING : technique de DJ qui consiste à faire tourner un disque à l'envers.
BBB (**BLACK, BLANC, BEUR**) : les 3 lettres de la scène Hip Hop française ?
BEAT : rythme.
BITE : voler le style de quelqu'un d'autre, aussi bien dans les grafs, la danse ou la musique.
BITER : celui qui s'inspire du style de quelqu'un d'autre.
BLOCK LETTERS : lettres aux formes très carrées (tag).
BOX ou **BLASTER** : cf. Ghetto Blaster.
BOUCLE : cf. "Loop".
BOOTLEG : disque pirate.
BREAK/BREAK DANCE/BREAKING : forme de danse acrobatique la plus répandue du Hip Hop.
BREAKBEAT : prolongement d'un break instrumental ou rythmique à l'aide de deux copies d'un même disque.
BREAKER : danseur de Break (cf. ce mot).
BRULURE : tag agrandi et coloré.
BURN : battre un rival (danse, graf, musique).
BURNER : grand graffiti mural.
CARTONNER : tagger le plus possible.
CHARACTERS : personnages (graffitis).
COMBO : synonyme de groupe.
CREW : groupe d'amis (rappers, DJ's, graffiteurs, etc), équipe.
CUT/CUTTING : technique de DJ qui consiste à fragmenter une phrase d'un disque et le faire aller de l'avant en arrière plusieurs fois afin d'obtenir un effet de répétition (généralement en baissant le son du disque scratché à l'envers et en l'augmentant quand celui-ci est relâché (joué dans le sens des aiguilles d'une montre)). Dur à expliquer, dur à faire.
DEF : adjectif fourre-tout qui désigne toute chose indéniablement cool ou excellente.
DJ (**DEE JEE/DEE JAY/DISC JOCKEY**) : présentateurs radiophoniques, puis dans des clubs ou des *parties*, puis sur scène, puis en studio. Par extension : celui qui lance le son.
DJ STYLE : forme de Toast.
DOPE : L'ultime, grandiose (tout peut être "dope").
DOWN BY LAW : spécialiste, vétéran de quelque chose.
DUB : rythme Reggae instrumental (basse/batterie en avant généralement).
DUNKEY ROPE : grosse chaîne en or.
ECHANTILLON/ECHANTILLONNEUR : cf. "sample", "sampler".
ELECTRIC BOOGIE : forme de danse.
EYE CUEYING : consiste à rejouer le même passage musical sans contrôle préalable au casque (caler un disque à vue de nez).
FLY BOY : garçon attractif (hum !).
FLY GIRL : fille attractive (hum !).
FREEZE : forme de danse.
FRESH : adjectif pour décrire toute chose cool (à l'origine les fringues, puis la musique, puis tout le reste, etc.).
GANGSTER HIP HOP : les rappeurs qui utilisent l'image des gangs. Parfois véridique, souvent fausse.
GHETTO BLASTER : radio/K7 portable. Plus il y a de *Basse* et plus il est gros, plus ça emmerde les gens dans le métro ou dans la rue, etc.
GRAFFITI (**GRAF**) : peinture murale à l'aide d'une bombe.
GRASHOPPERS : tout récent synonyme de "B-Boy".
HARDCORE : la frange "dure" (plus de violence, moins de danse) des groupes.
HEAD SPIN : forme de danse (très nocive pour les neurones : la tête en bas, vous tournez sur vous même).
HIP HOP : regroupement de manifestations artistiques très liées entre elles autant sur le plan musical (rap), chorégraphique (break dance, free dance) ou graphique (tags, grafs, fresques). En argot, Hip = compétition, dernier cri. Hop = danser.
HIP HOPPER : fan de Hip Hop.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

HOME BOY : voisin de quartier, pote, ami. Par extension : membre du mouvement Hip Hop.
HOME GIRL : la même chose qu'au dessus, version féminine.
HOMESLICE : meilleur ami.
HUMAN BEAT BOX : désigne celui qui peut imiter une batterie avec sa bouche (véritable prouesse vocale !).
JAZZY : super.
JUICE : puissant, énergie.
KING OF THE LINE : Celui qui a le plus taggé sa ligne (de métro, de train).
LOOP : une partie d'échantillon que l'on fait rejouer sur elle même. D'où sa traduction française : "boucle".
LP : long play, 33t.
MC (**MASTER OF CEREMONY**) : équivalent de rapper.
MMM (**Music, Money, Message**) : les 3 lettres de la scène Hip Hop internationales ?
MIKE/MIC/MICROPHONE : microphone (tiens, tiens !).
NEW JACK : nouveau dans la scène.
NEW SCHOOL : la seconde génération de rappers (grooso modo de 85 à aujourd'hui).
NINE : un pistolet 9mm.
OLD SCHOOL : la première génération de rappers (grosso modo 78-84).
OUTLINE : contour des lettres (tags).
PHASING : technique de DJ qui consiste à jouer deux disques identiques décalés de quelques dizièmes de seconde afin d'obtenir un très faible écho.
POSSE : groupe d'amis (rappers, DJ's, graffiteurs, etc).
PROJECT GOLD : boucles d'oreilles en or.
RAGGAMUFFIN' : Rap inspiré du Reggae/Toast. Aussi bien du point de vue musical que du chant. Reggae est l'abréviation de Raggamuffin'.
RAP : Littéralement : baratin. Texte improvisé ou non, plus ou moins long, rythmé par les platines du DJ.
RAPPIN' : parler en rimes et en rythme. Beaucoup plus une forme de chant que de la simple diction.
RIFF : accord, solo.
ROCKING : faire une bonne performance (ex : *"he rocked the Party"*).
ROCK STAR : un accro du crack...
ROOKIES : débutants (en langage tag).
SAMPLE/SAMPLIN' : prendre sur un disque un riff, une mélodie, un rythme ou un morceau en entier, etc., et le rejouer souvent en le transformant (tonalité, vitesse, etc.) à l'aide d'une machine : sampler (échantillonneur en français) ou ordinateur.
SAMPLER : machine à sampler (hé ! hé !), cf. juste au dessus.
SCRATCH/SCRATCHING : technique de DJ qui consiste à faire faire manuellement (parfois avec le nez, la bouche ou même le genou !) des aller-retour à un passage précis d'un disque. Pas si facile que ça. Diablement efficace quand c'est bien fait. Une seconde platine est nécessaire pour conserver le tempo.
SEMI WILD STYLE : cf. "Wild Style".
SEQUENCEUR : machine électronique qui permet de dissocier ou de transformer les fréquences. L'indispensable compagnon du sampler.
SHIT : origine : merde. Chose, truc, machin.
SINGLE : 45t.
SMURF : une des danses du mouvement Hip Hop. Totalement désuète ces jours-ci. Nommée ainsi après la diffusion du dessin animé *Les schtroumpfs* (*smurf* en anglais).
SOUND SYSTEM : discothèque ambulante (platines, tables de mixage, amplis). Par extension : performance (souvent de longue durée) fondée sur les improvisations d'un ou de plusieurs toasters, sur une base rythmique jamaïcaine (le dub).
STUPID : stupide ; créatif ; très "dope" (cf. ce mot intraduisible). Au choix.
SUCKER : suceur, bouffon, con.
TAG : signature graffitée très rapidement, souvent à la bombe ou au marqueur, très généralement dans un lieu public.
TAGGER : Littéralement : "celui qui pose une étiquette". Cf. "Tag".
TALK OVER : forme de Toast.
TEAM : équipe.
TOAST : texte rythmé et rimé (comme le Rap) et musique improvisés d'origine jamaïcaine.
TOP TO BOTTOM : lettres qui partent de bas en haut (tag).
TORCHE : gros marqueur (tag).
TOY : signature par-dessus un graffiti.
TRANSFORMING : modulation d'un scratch obtenu par un va et vient sur la table.
TREACH/TREACHEROUS : adjectif positif : bien, cool.
WILD STYLE : phase ultime du lettrage, lettres complexes (tag).
WRITERS : synonyme de taggers.
YARDS : entrepôts de trains ou autres (tag).
YO ! : interjection/cri de ralliement.
ZOULOU : dans le langage Hip Hop, membre de la Zulu Nation. Et non pas *délinquant basané* comme voudrait le faire croire la presse française (*Minute, Paris Match, Fig-Mag* et *le Nouvel Obs* en tête).
ZULU NATION : crée par Afrika Bambaataa dans les années 70. Idéologie pacifiste dictée par "20 lois". (cf. Afrika Bambaataa).

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

ADRESSES LABELS INDÉPENDANTS :

* **BOYS RDS** : 693 E132nd St - Bronx, NY 10454 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : BDP, JVC Force, Soul Dimension, Cold City Crew, Sparky D, DJ Mate & Latin MC's, Five Star Moet, Frozen Explosion.

* **COLD CHILLIN' :** 1966 broadway - New York, N.Y 10023 - U.S.A.
Distribué en France par WEA.
Artistes : Kool G Rap & DJ Polo, Roxanne Shante, MC Shane, Big Daddy Kane.

* **DEF JAM :**
Distribué en France par CBS
Artistes : Public Enemy, Beastie Boys, LL Cool J, Original Concept, 3rd Bass, Davy-D, Jazzy Jay, Black Flames, Poppa Ron Love, Slick Rick.
+ sous-labels : No Face R, JMJ Rds, Fever Rds, RAL Rds, Pro Division Rds , OBR Rds.

* **DELICIOUS VINYL** : 7471 Melrose Avenue - Hollywood, CA 90046. U.S.A.
Représenté en France par Island.
Artistes : Tone Loc, Young MC, Body & Soul, Def Jef, G Love E.

DNA-INTERNATIONAL RDS : PO Box 314 - New York, NY 10037 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : Kev-E-Kev & AK-B, Superlover Cee & Casanova Rud, Too Poetic.

* **DOPE BEAT RDS :** 89-74 SPRINGFIELDS BLD - Queens, NY 11428 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : L.I.E POSSE.

EGYPTIAN EMPIRE : 1815 W. 54th St. - Los Angeles, CA 90062. U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : Sugga & Spice, Unknow DJ, Egyptian Lover, Rodney O & Joe Cooley, West Coast Wax, LA Dream Team.

* **ELITE Rds :** PO Box 23 - Fordham Station - Bronx, N.Y 10458 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.

* **FIRST PRIORITY/BUMRUSH Rds :** 824 St John's Place - Brooklyn, N.Y 11216 - U.S.A.
Représenté en France par WEA.
Artistes First Priority : MC Lyte, Audio Two, Positive K9.
Artistes Bumrush : Kings Of Swing, MC Peaches.

* **FUNKY TUNE Rds :** 221-39 113 Ave - Queens, NY 11429 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : Phase & Rhythm.

* **G FINE RDS :** 5 University Place - Suite 623 - New York, NY 10003 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : Prince Lover Dalu, Scholar 1, P. Fine.

* **HARBOR LIGHT Rds** : 541 W34th St, New York, NY 10001 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : Dizzy Dee.

* **HOLIDAY Rds :** 21 West 41 St - Bayonne, NJ 07002 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : Bob & The Mob.

* **JIVE RDS** : 137-139 W25th St - New York, N.Y 10001 - U.S.A.
Représenté en France par BMG.
Artistes : Whodini, BDP, Kool Moe Dee, Scholly D, Wee Papa Girls, She Rockers, Too Short, Skinny Boyz, Party Poose, Mr Lee, D-Nice, Dr Ice, Ms Melodie, A Tribe Called Quest.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

* **LABELLE NOIRE** : 34 rue du Fbg St Martin - 75010 Paris.
Distribué en France par Virgin.
Artistes : IAM, Tonton David, Comp. "Rapattitude".

* **LUKE RDS (EX-LUKE SKYYWALKER RDS) :** 8400 N.E, 2nd Ave, Liberty City, Florida 33138 - U.S.A.
Distribué en France par Musidisc.
Artistes : Two Live Crew, Prof Griff, K-Solo, Kwamé, Rhythm Radicals, Afro Rican, Tony Roc, MC Twist.

* **MUSIC OF LIFE** : 22 Hanway Street - London W1P 9DD - Angleterre.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : Derek B, Asher D & Daddy Freddy, Thrashpack, Einstein, DJ Daddy, Demon Boys, She-Rockers, Hijack, MC Duke.

* **NASTY MIX :** 800 Tower Bldg - Seattle, WA 98101 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : Sir Mix A Lots, High performance, Whiz kid With YSL, Kid Sensation.

* **NEXT PLATEAU Rds** : 1650 Broadway St II03 - New York, NY 10019 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : Antoinette, DJ Red ALert, Salt & Pepa, Tony Scott, Ultramagnetic MC's, MC Renegade, Kings Of Pressure.

* **ORIGINAL SOUND ENTERTAINMENT :** 7120 Sunset Blvd - Hollywood, CA 90046 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.

* **ORPHEUS RDS** :1800 N. Vine St - Hollywood, CA 90028 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.

* **Q-RAP Rds :** 210 E58th Street, Box 50 - New York, NY 10022 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : Steve D, The Destroyer, Maximum.

* **PRIORITY (Ruthless, Nubeat, West Coast) :** 6430 Sunset BLD - Hollywood, CA 90028 - U.S.A.
Distribué en France par Island & Polygram & CBS suivant les artistes.
Artistes : Above The Law, Eazy E, Niggers With Attitude, Ice Cube, JJ Fad.

* **PROFILE :** 740 Broadway - New York, NY 10003 - U.S.A.
Distribué en France par Musidisc.
Artistes : LA Star, Run DMC, Rob Base, DJ EZ Rock, Special ED, Dana Dane, Sweet Tee, Derk B, EJ & DJ Trapp, Prophets, Poor Righteous Teachers, Prophet L-CEE, Mr Magic, Ron C, Twin Hype.

* **RACE RDS** : 89 Mass Ave Suite 291 - Boston, MA 02115 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : TDS Mob.

* **RAY RAY RDS :** 148-30 94th Ave - Queens, NY 11435 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : Carlton & The SM Crew, Capt. Cool D, Siracolot, DJ The Messenger, Cold Crush.

* **RUFFHOUSE Rds** : 444 N 3rd Street - Philadelphie, PA 19123 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : Robbie B & DJ Jazz.

* **RHYME $YNDICATE :** 1283 South La Brea Avenue - PO Box 211 - Los Angeles, CA 90019 - U.S.A.
Distribué en France par Epic/CBS.
Artistes : Donald D, Divine Styler, Hijack, Kid Jazz, Nile Kings, Everlast.

* **SAM RDS :** 7605 51st Av - Elmhurst, NY 11373 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : Golden Fresh Females.

* **SELECT** : 16 W. 22nd St. New York, NY 10010 - U.S.A.
Distribué en France par Musidisc.
Artistes : Kid & Play, Real Roxanne, UTFO, Chubb Rock, Positively Black

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

* **SLEEPIN' BAG/FRESH Rds** : 1974 Broadway - New York, NY 10032 - U.S.A.
Représenté en France par Vogue.
Artistes : EPMD, Cash Money Marvellous, Just Ice, T-la Rock, Stezo, Dave Tech Nice.

* **SOLID GOALS Rds** : 165 Clinton Ave - #4J - Brooklyn, NY 11025 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : DJ Hnak Love, Sir Fresh & DJ Critical.

* **SOMETHING SPECIAL** : 170 Broadway, Suite 610 - New York, NY 10038 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : Ultimate Choice, Finesse, TLC.

* **SUTRA/FEVER Rds** : 1790 Brodway - New York, N.Y 10019 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : Starski ("Do the Right Thing"), Level 1, Ill Most Wanted ; Eric Pena, Omar "Sharif" Lindsey, DJ James "DVS" Greco.

* **TOMMY BOY :** 1747 First Avenue - New York, NY 10128 - U.S.A.
Distribué en France par Phonogram.
Artistes : Queen Latifah, Stetasonic, De LA Soul, Digital Underground.

* **TOUGH Rds :** PO Box 8308 - Flushing, NY 11372 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : Jules Cadle.

* **TUFF CITY :** 161 W. 54TH, STE. 1403 - New York, NY 10019 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : Spoonie Gee, Jimmy Spicer, Freddie B & Mighty Mic Masters, Davy DMX, Grandmaster Caz, The 45 King, Lakim Shabazz.

* **URBAN ROCK :** 40 W56th St - New York, NY 10019 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : Cousin Ice, Dismasters, KamFreak L, Tray Bag MC's.

* **VINYL SOLUTION** : 231 Portobello Road, London W11 1LT - Angeleterre
Distribué en France par Danceteria.
Artistes : Gunshot, Eon.

* **WARLOCK Rds/IDLERS :** 200 Park Avenue South, Suite 1618 - New York, N.Y 10003 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : Jungle bros, MC Serch, Tuff Crew.

* **WILD PITCH Rds :** 231 W. 29th St., Ste. 705 - New York, NY 10001 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : MC Latee, Chill Rob G.

* **YORK Rds :** 548 Hart Street - Brooklyn, NY 11221 - U.S.A.
Importé, pas de distributeur français attitré à notre connaissance.
Artistes : Afrika Baambaataa.

ADRESSES PRESSE HIP HOP :

* **Echoes** : 15-16 Newman Street - London W1P 3HD - Angleterre.
Hebdomadaire anglais grand format, façon *Sounds/NME*, traite de la Dance music sous toutes ses formes (mais finalement assez peu de place est accordée au Rap). Trés informatif. Abonnement : £55, 52 numéros.
* **Get Busy :** 36 allée des écoles - 94480 Ablon.
Le fanzine Rap français par excellence (dans tous les sens du terme) : régulier, passionné, sincère, vigilant. Un véritable exemple et une réussite totale (vente au numéro 5F + 2 timbres). A lire absolument.
* **Hip Hop Connection** : Alexander House - Forehill - Cambs, CB7 4AF - Angleterre.
Mensuel anglais, en quadri. Couvre toute la scène Hip Hop. Son sous-titre (*"Killer Magazine"*) est quelque peu usurpé mais il y a plein de bonnes choses à puiser dedans. Abonnement : £18, 12 numéros.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

* **JAM** : Adresse inconnue (fanzine français).
Ils se définissent comme Afro-Français et traitent de Hip Hop. Le numéro (le 1er ?) que j'ai eu - grâce au *Get Busy crew* (comme quoi...) - comportait des articles de fond bien foutus et complets sur Malcolm X, Luther King, James Brown + des chroniques et des infos.
* **L'Affiche :** 50 rue de la Bidassoa - 75020 Paris.
Mensuel gratuit qui couvre la musique noire dans son ensemble (et les autres) avec une large part consacrée au Rap. Des infos pas forcément inédites mais toujours indispensables (Abonnement : 200 F sinon gratuit chez les disquaires, bars, concerts, etc.).
* **Propaganda** : Red Alert Productions, Int. - 231 W 29th #705 - New York, NY 10001. U.S.A.
Une *newsletter* rédigée par... Red Alert ! L'unique exemplaire que j'ai eu date d'il y a un an. Je ne sais pas si Propaganda existe encore. Tentez tout de même, parce que c'est de l'info de première main (et quelles mains !). Envoyez un coupon-réponse au minimum.
* **Rap Monster** : 63 Grand Avenue, Suite 230. River Edge, NJ 07661. U.S.A.
Magazine U.S.
* **Right On !** : 35 Wilbur St., Lynbrook, NY 11563. U.S.A.
Le *OK Magazine* U.S. du rap. Très grand public et du style "la vie des stars"...
* **Soul Underground :** St John's Lane, London EC1M 4BT - Angleterre.
Mensuel anglais qui existe depuis trois ans environ. Couvre la musique Black en général (Reggae, Soul, Rap) et des problèmes de société (ex : le racisme dans le Foot, Mandela, etc.), de cinéma. Très bien fait. Quelques Correspondants américains travaillent avec eux. Abonnement : £22, 12 numéros.
* **The Zulu Letter** (TZL) : 48 Av. Roger Salengro - F92 - 93120 La Courneuve.
Organe officieux de la "Zulu Nation" édité par la Reine Candy. Sur abonnements uniquement. Existant depuis longtemps, pour longtemps encore nous l'espérons.
* **Word Up !** : 63 Grand Avenue, Suite 230. River Edge, NJ 07661. U.S.A.
Magazine U.S.

BIBLIOGRAPHIE

* **Amerikkka** (Roger Martin, Calman Lévy, France, 1989). En français.
* **Aux sources du Reggae** (D. Constant, Paranthèse, France, 1982). En français.
* **Do It** (Jerry Rubin, Seuil/Points Actuels, 1973). Edition française.
* **Hip Hop** (Sydney, Hachette Jeunesse, France,1984/85). En français.
* **L'Amérique de la contestation** (Marie-Christine Granjon, Fondation Nationale Des Sciences Politiques, France, 1985). En français.
* **Les Noirs américains** (M. Fabre, Collection U2, Armand Colin, France, 1970). En français.
* **Les Noirs américains aujourd'hui** (Sophie Body-Gendrot, Armand Colin, France, 1984). En Français.
* **Le Rap ou la fureur de dire** (Georges Lapassade & Philippe Rousselot, Loris Talmart, 1990, France.). En français.
* **New Trouser Press record guide** (3ème Edition, Collier Books, U.S.A., 1989) En anglais.
* **Rappin' & Stylin'** (Thomas Kochman, University of Chicago, U.S.A.,1982) En anglais.
* **The Rap Attack/African Jive To New York Hip Hop** (David Topp, Pluto Press, Angleterre,1986) En anglais.
* **Voyage en Amérique noire** (Nicole Berheim, Stock, France, 1986). En français.

SOURCES

(01) = M. Fabre in *Les Noirs Américains*, Armand Colin, 1970, France.
(02) = Actuel, Almanach Des Années 80, 1978, France.
(03) = Philippe Roizes in Sub Rock #3, Mai 1990, France.
(04) = David Holland in *Amerikkka*, Calman Lévy, 1989, France.
(05) = Chiffres donnés par Roger Martin in *Amerikkka*, Calman Lévy, 1989, France.
(06) = Afrika Bambaataa in Soul Underground #29, Mars 1990, Angleterre.
(07) = Nicole Berheim in *Voyage En Amérique Noire* Stock, 1986, France.
(08) = Big Daddy Kane in Hip Hop Connection, 198 ?, Angleterre.
(09) = John Williams in *Voyage En Amérique Noire*, Nicole Berheim, Stock, 1986, France.
(10) = Nelson George in *Hip Hop Connection*, 198 ?, Angleterre.
(11) = Queen Latifah in Best, Mai 1990, France.
(12) = Chuck-D in Rock & Folk #274, Mai 1990, France.
(13) = KRS One in Rock & Folk #275, Juin 1990, France.
(14) = Ice-T in Presse Américaine, 1989, U.S.A.
(15) = Chiffres donnés par le National Urban League, 1988, U.S.A.
(16) = Best, Juin 1990, France.
(17) = Didier Daeninckx in J'Accuse #5, Juillet/Août 1990, France.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

(18) = Chiffres donnés par Nicole Berheim in "Voyage En Amérique Noire", Stock, 1986, France.
(19) = New England Journal Of Medecine, Janvier 1990, U.S.A.
(20) = Chiffres donnés par Joint Center For Political Studies, 1985, U.S.A.
(21) = Georges Lapassade & Philippe Rousselot in *"Le Rap ou la fureur de dire"*, Loris Talmart, 1990, France.
(22) = Nelson George in Newsweek, 19 Mars 1990, U.S.A.
(23) = Brochure "Tradition noire et poèsie au quotidien", Centre Georges Pompidou, 8 Juin 1990, France.
(24) = Kool Herc cité in *"Le Rap ou la fureur de dire"*, Loris Talmart, 1990, France.
(25) = Philippe Bouchey in *"Le Guide Du Rock"*, Syros Alternative, 1990, France.
(26) = Hervé Deplasse in Bulletin des Rotations # 12, 22 Mai 1990, France.
(27) = Hank Shocklee in Rolling Stone, Avril 1990, France.
(28) = Grandmaster Flash in Jazz Hot # 77, Avril 1983, France.
(29) = Charte Zulu in "Hip Hop", Sidney, Hachette Jeunesse, 1986, France.
(30) = Daddy-O in Hip Hop Connection # 18, Juillet 1990, Angleterre.
(31) = Afrika Bambaataa in Music Report, Juillet 1989, U.S.A.
(32) = Jon Pareles in New York Times, 1990, U.S.A.
(33) = Run & DMC in Presse Anglaise, 1988, Angleterre.
(34) = Joseph Simmons in Presse Anglaise, 1988, Angleterre.
(35) = DMC in Presse Anglaise, 1988, Angleterre.
(36) = Jam Master Jay in Presse Anglaise, 1988, Angleterre.
(37) = Joseph Simmons in Best, Fevrier 1988, France.
(38) = Rick Rubin in Rock & Folk # ?, 198 ?, France.
(39) = Russell Simmons in Presse Américaine, 2 Mars 1990, U.S.A.
(40) = LL Cool J in Newsweek, 19 Mars 1990, U.S.A.
(41) = LL Cool J in Q # 40, Janvier 1990, Angleterre.
(42) = LL Cool J in "Walkin' With A Panther" pochette, 1989, U.S.A.
(43) = Spike Lee in Cahiers Du Cinéma # 421, Juin 1989, France.
(44) = Bill Stephney in New Musical Express, 21 Avril1990, Angleterre.
(45) = ProfessorGriff in Hip Hop Connection, 198 ?, Angleterre.
(46) = Chuck D in Télévision française - inédit, 1989, France.
(47) = Chuck D in Best, Juin 1990, France.
(48) = Chuck D in Black Beat, 1989, U.S.A.
(49) = Chuck D in Presse Américaine, 1987, U.S.A.
(50) = Chuck D in Time Out, 7-17 Mars 1990, Angleterre.
(51) = Chuck D in Rock & Folk # 274, Mai 1990, France.
(52) = Tyrano in Good Boy, Avril 1990, Suisse.
(53) = Chuck D in Sub Rock # 3, Mai 1990, France.
(54) = Chuck D in Spin, Mars 1990, U.S.A.
(55) = Flavor Flav in Sub Rock # 3, Mai 1990, France.
(56) = Professor Griff in Melody Maker, 28 mai1988, Angleterre.
(57) = Chuck D in Rolling Stone, Avril 1990, France.
(58) = David Mills in Rolling Stone, Avril 1990, France.
(59) = Professor Griff in Sounds, 31 Mars 1990, Angleterre.
(60) = Professor Griff & Sonia Poulton in Echoes, 31 Mars 1990, Angleterre.
(61) = Mordechai Levy in Rolling Stone, Avril 1990, France.
(62) = Conférence de presse de Chuck D de juin 89 citée par Rolling Stone, Avril 1990, France.
(63) = Professor Griff in Spin, 1990, U.S.A.
(64) = Pete Nice in New Musical Express, 3 Mars 1990, Angleterre.
(65) = MC Serch in Sounds, 31 Mars 1990, Angleterre.
(66) = Professor Griff cité par le Sounds, 31 Mars 1990, Angeleterre.
(67) = Overlord X in Hip Hop Connection # 18, Juillet 1990, Angleterre.
(68) = Chuck D in Sounds, 31 Mars 1990, Angleterre.
(69) = Les Last Asiatic Disciples in Biographie Musidisc, 1990, France.
(70) = Luke Skyywalker in Spin, Février 1990, U.S.A.
(71) = Bérénice Reynaud in Cahiers Du Cinéma # 95, Septembre 1989, France.
(72) = Chuck D in Q # 40, Janvier 1990, Angleterre.
(73) = Harry Allen in Billboard, 5 Mai 1990, U.S.A.
(74) = Francis Dordor in Best, Mai 1990, France.
(75) = Hervé Deplasse, interview personnelle, Juin 1990, France.
(76) = MC Serch in New Musical Express, 3 Mars 1990, Angleterre.
(77) = 3rd Bass in presse anglaise, 1989, Angleterre.
(78) = MC Serch et Peter in Sounds, 31 Mars 1990, Angeleterre.
(79) = Pete Nice in Melody Maker, 3 Février 1990, Angeleterre.
(80) = MC Serch in Record Mirror, 3 Mars 1990, Angleterre.
(81) = KRS One in New York Times, 9 septembre 1989, U.S.A.
(82) = KRS One in Libération, 14 Mars 1990, France.
(83) = KRS One in Hip Hop Connection # ?, 1988, Angleterre.
(84) = KRS One in Source, Juillet 1989, U.S.A.
(85) = KRS One in Options # 32, Mai/Juin 1990, U.S.A.
(86) = KRS One in Request, Octobre 1989, U.S.A.
(87) = KRS One in New Musical Express, 7 Janvier 1989, Angleterre.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

(88) = KRS One in Black Beat # ?, 198 ?, U.S.A.
(89) = KRS One in Los Angeles Times, 13 Août 1989, U.S.A.
(90) = KRS One in Melody Maker, 11 Août 1990, Angleterre.
(91) = KRS One in Echoes, 24 Mars 1990, Angleterre.
(92) = Donald-D in Biographie promo Epic, 1989, France.
(93) = Dave Gates in Newsweek, 19 Mars 1990, U.S.A.
(94) = Play in Rolling Stone, 1990, U.S.A.
(95) = Les Dépêches in Best # 268, Novembre 1990, France.
(96) = Positively Black in Biographie promo Musidisc, 1990, France.
(97) = Notes de pochette de l'album *"Positively Black"* , Musidisc, 1990, France.
(98) = Heavy D in Hip Hop Magazine # 18, Juillet 90, Angleterre.
(99) = Queen Latifah in biographie Bip Bip Rds, 1990, France.
(100) = Monica Lynch in Billboard # 101, 16 septembre 1989, U.S.A.
(101) = Queen Latifah in Options # 31, Mars/Avril 1990, U.S.A.
(102) = Queen Latifah in Best, Mai 1990, France.
(103) = Chuck D in Melody Maker, 28 Mai 1988, Angleterre.
(104) = Trugoy in Rock & Folk # 269, Décembre 1990, France.
(105) = Mike G. in Presse Anglaise, 1989, Angleterre.
(106) = Trugoy in Presse Américaine, 1990, U.S.A.
(107) = Prince Paul in Rock & Folk # 269, Décembre 1990, France.
(108) = Ali Shaheed Muhammad in Soul Underground ≠31, Mai 1990, Angleterre.
(109) = Brother J in New Musical Express, 21 Avril 1990, Angleterre.
(110) = Professor X in Soul Undergound, 1990, Angleterre.
(111) = Professor X in New Musical Express, 21 Avril 1990, Angleterre.
(112) = X-Clan in biographie Island, 1990, France.
(113) = Brother J in Soul Undergound, 1990, Angleterre.
(114) = X-Clan in Echoes, 19 Mai 1990, Angleterre.
(115) = Chuck D in Guitares & Claviers, Octobre 1990, France.
(116) = Hank Shocklee in Guitares & Claviers, Octobre 1990, France.
(117) = Russell Simmons in Best # 268, Novembre 1990, France.
(118) = S.P XII in Good Boy, Automne 1990, Suisse.
(119) = Daddy O in Hip Hop Connection, 198 ?, Angleterre.
(120) = Delite in Hip Hop Connection # 18, Juillet 1990, Angleterre.
(121) = Chuck D & Harry Allen in Spin, Octobre 1990, U.S.A.
(122) = John Leland in Billboard, 10 Mars 1990, U.S.A.
(123) = King Crush in Spin, Février 1990, U.S.A.
(124) = Luke Skyywalker in L'Affiche, Décembre 1989, France.
(125) = Luke Skyywalker in Billboard # 101, 16 septembre 1989, U.S.A.
(126) = Eazy-E in Spin, 1990, U.S.A.
(127) = Luke Skyywalker cité par Backstage, Novembre 1989, France.
(128) = Brian Turner in Billboard, Juin 1990, U.S.A.
(129) = Bruce Haring & Melinda Newman in Billboard, Juin 1990, U.S.A.
(130) = Michael Guarino in Rock & Roll Confidential # 80, Juillet 1990, U.S.A.
(131) = George F. Will in Newsweek, 30 juillet 1990, U.S.A.
(132) = Vanilla Ice in Biographie française, EMI, 1990, France.
(133) = Divine Style in Biographie promo Epic, 1990, U.S.A.
(134) = Money B in New Musical Express, 14 Avril 1990, Angleterre.
(135) = Money B in l'Affiche, Juin 1990, France.
(136) = Shock G in Megamix, La 7, 23 Juin 1990, France.
(137) = Dr Edward Earl Cook in Megamix, La 7, 23 Juin 1990, France.
(138) = Bérénice Reynaud in Libération, 23 Octobre 1990, France.
(139) = Laurie Anderson in Libération, 9 Octobre 1990, France.
(140) = Ice-T in Sound Underground, Février 1989, Angleterre.
(141) = Ice-T in l'Affiche # 24, Octobre 1990, France.
(142) = Ice-T in Melody Maker, 3 Février 1990, Angleterre.
(143) = Chuck D in Hip Hop Connection, 198 ?, Angleterre.
(144) = Tone Loc in Télévision française - inédit, 1989, France.
(145) = Young MC in biographie Island, 1989, France.
(146) = Young MC in Q # 40, Janvier 1990, Angleterre.
(147) = Ice Cube in Option # 30, Janvier 1990, U.S.A.
(148) = Dr DRE in Sounds, 2 Juin 1990, Angleterre.
(149) = Dr DRE in Hip Hop Connection # 18, Juillet 1990, Angleterre.
(150) = Ice Cube in Presse Anglaise, 1989, Angleterre.
(151) = Ice Cube in Hip Hop Connection # 18, Juillet 1990, Angleterre.
(152) = Eazy-E in Echoes, 9 Juin 1990, Angleterre.
(153) = Laurent Chalumeau in Rock & Folk # 269, Décembre 1989, France.
(154) = Chuck D cité par Olivier Cachin in Rock & Folk # 277, Août-Septembre 1990, France.
(155) = KRS One in Newsweek, 19 Mars 1990, U.S.A.
(156) = Ice Cube in L.A Weekly, ?, U.S.A.
(157) = NWA cité par Dele Fadele in New Musical Express, 9 Juin 1990, Angleterre.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.

(158) = Spin, 1990, U.S.A.
(159) = MC Ren in Hip Hop Connection #18, Juillet 1990, Angleterre.
(160) = Ice Cube in Spin, 1990, U.S.A.
(161) = Michael Ashburn in Spin, 1990, U.S.A.
(162) = Ice Cube in Melody Maker, 11 Août 1990, Angleterre.
(163) = Eazy-E in New Musical Express, 2 Juin 1990, Angleterre.
(164) = Mark Blackwell in Spin, Octobre 1990, U.S.A.
(165) = Bill Stephney in Télévision française - inédit, 1989, France.
(166) = Kool Shen in New Waves #6, Novembre 1990, France.
(167) = Jack Thompson cité par Spin, Octobre 1990, U.S.A.
(168) = Cold 187um in Biographie promo Epic, France, 1990.
(169) = Ted Devoux in l'Affiche #21, Mai 1990, France.
(170) = Ted Devoux in New Musical Express, 17 Mars 1990, Angleterre.
(171) = Lil' Nation in Dossier de presse "Le Retour de Superfly", 1990, France.
(172) = Will Griffin in biographie "Le retour de Superfly", EMI, 1990, France.
(173) = Mellow Man Ace in Biographie française, EMI, 1990, France.
(174) = Mellow Man Ace in Télévision française - inédit, 1989, France.
(175) = Mellow Man Ace in Spin, Octobre 1990, U.S.A.
(176) = "The Real King" publié par la Zulu Nation française, 1990, France.
(177) = Tract signé MC Hammer, Emi France, Septembre 1990, France.
(178) = Monie Love in Biographie Chrysalis, 1990, France.
(179) = Overlord X in Rock & Folk #266, Août 1989, France.
(180) = DJ White-Child Rix in Presse Anglaise, 1990, Angleterre.
(181) = François Dubay in *"Nuits Magnétiques"*, France Culture, 4 Juillet 1990, France.
(182) = Ice Cube in Q #40, janvier 1990, Angleterre.
(183) = Queen Latifah in Ear Magazine, 1990, ?.
(184) = Michele Wallace in New York Times cité par Libération, 9 Octobre 1990, France.
(185) = Dr DRE in New Musical Express, 2 Juin 1990, Angleterre.
(186) = Denis Hopper in Dossier de Presse de "Colors", 20th Century Fox, 1988, France.
(187) = Kool Moe Dee in New York Newsday, 15 Février 1989, U.S.A.
(188) = Axl Rose in Rolling Stone, Juillet 1989, U.S.A.
(189) = Dr DRE in Echoes, 9 Juin 1990, Angleterre.
(190) = Tory Rimmer cité par New Musical Express, 2 Juin 1990, Angleterre.
(191) = Brian Turner cité par 7 A Paris, 21 Mars 1990, France.
(192) = Rapporté par Rock & Roll Confidential #80, Juillet 1990, U.S.A.
(193) = Jay Remi in Best, Juin 1990, France.
(194) = Dirk Dieksen in Options #34, Septembre/Octobre 1990, U.S.A.
(195) = Reginald Hudlinin Soul Undeground ≠31, Mai 1990, Angleterre.
(196) = Dossier de Presse de "Colors", 20th Century Fox, 1988, France.
(197) = Robert Solo in Dossier de Presse de "Colors", 20th Century Fox, 1988, France.
(198) = Spike Lee in Hip Hop Connection, 198 ?, Angleterre.
(199) = Donald Bogle in Spin, Octobre 1990, U.S.A.
(200) = Nicolas Saada in Cahiers Du Cinéma #421, Juin 1989, France.
(201) = Stanley Crouch cité par Bérénice Reynaud, Cahier Du Cinéma #423, Septembre 1989, France.
(202) = Jean Baptiste Mondino in Les Cahiers Du Cinéma #434, Juillet-Août 90, France.
(203) = Henri Béhar in Le Monde, 6 Septembre 1990, France.
(204) = Nelson George in New Musical Express, 7 Janvier 1989, Angleterre.
(205) = Nelson George in Daily News, 15 Février 1989, U.S.A.
(206) = Kool Moe Dee in Actuel, Décembre 1989, France.
(207) = Notes de "We're All In the Same Gang", Wea, 1990, U.S.A.
(208) = Kid Frost in Télévision française - inédit, 1990, France.
(209) = Dr DRE in Billboard #101, 16 septembre 1989, U.S.A.
(210) = Ice-T in Billboard #101, 16 septembre 1989, U.S.A.
(211) = Publiciste de Rush Management in Q #40, janvier 1990, Angleterre.
(212) = Matt Dike in Billboard #101, 16 septembre 1989, U.S.A.
(213) = Prince Paul in Billboard #101, 16 septembre 1989, U.S.A.
(214) = L'Affiche #26, Janvier 1991, France.
(215) = Mike Tyson in Spin, Janvier 1991, U.S.A.
(216) = Run DMC in New Musical Express, 8 Décembre 1990, Angleterre.
(217) = NTM in Get Busy #0, France, Printemps 1990.
(218) = Quincy Jones, 1989, cité par Olivier Cachin, "Rock & Folk" #277, France, Août-Septembre 1990.
(219) = Quincy Jones in Liberation, 26 & 27 Mai 1990, France.
(220) = René Belletto in Les Cahiers Du Cinéma n°434, Juillet-Août 90, France.

Texte : © **Ramsay** et **David DUFRESNE – 1991** http://www.davduf.net Toute reproduction commerciale interdite.