

LA REEMERGENCE DU JAZZ-RAP DANS LE MAINSTREAM

Nouvelle dynamique prometteuse au sein du
Jazz-Rap et de la scène mainstream rap aux
États-Unis



Rémi MARTEL

ISTS 3 M.E

Année 2024-2025

ESRA, Paris

Directrice de mémoire : Anh-Ninh GARRET

Introduction

L'hybridation Jazz et Rap existe depuis les années 80 aux Etats-Unis, par le sampling chez les *backpackers* de New-york (A Tribe Called Quest, Jungle Brothers, DeLaSoul), ou bien avec de l'instrumentation chez des groupes comme The Roots, CrownCity Rockers, ou encore dans les projets *Jazzmatazz* de Guru. On peut aussi mentionner RZA du Wu-Tang Clan, producteur du groupe qui s'essaie en autodidacte à certains instruments, dont la guitare, pour se trouver un son unique dans la scène très exigeante de New York les menant à dominer le rap mainstream de la deuxième moitié des années 90, aussi bien en tant que groupe qu'en tant que membres solos. Ce genre de Rap jazzy a connu un certain succès durant cette décennie avant d'être petit à petit délaissé et rattaché à la scène underground dans les années 2000 en faveur de styles plutôt axés sur le digital et la synthèse, comme le Crunk ou la Trap qui accompagnent l'écrasante domination du Gangsta Rap poussée par l'industrie. On observe cependant l'arrivée d'artistes très bien perçus par la critique mais dans l'ombre de ce qui se fait en Rap mainstream à ce moment-là, comme Madlib ou MF Doom.

Néanmoins, depuis 2015 avec la sortie et le succès de l'album *To Pimp A Butterfly* de Kendrick Lamar, on peut observer un regain de popularité pour le jazz-rap et particulièrement pour les instrumentations acoustiques des beats, accompagnée d'une vraie reconnaissance mutuelle et de nombreuses collaborations entre rappeurs et jazzmen. Ces 10 dernières années ont vu la genèse des collaborations entre musiciens de Jazz et rappeurs, près d'une cinquantaine d'années après l'émergence du hip-hop et du rap, s'accompagnant aussi de succès critique et mainstream comme cela a pu être le cas pour Mac Miller, DoeChii, mais aussi de l'émergence de groupes de jazz consacrés à accueillir des rappeurs comme c'est le cas pour BadBadNotGood, Dinner Party ou encore Butcher Brown. On peut aussi noter l'apparition sur la scène de musiciens solos ayant travaillé avec et pour de nombreux rappeurs comme Terrace Martin, Thundercat, Kamasi Washington, ou encore de beatmakers s'inspirant fortement du jazz comme The Alchemist, 9th Wonder, Nicholas Craven, avec l'arrivée d'un dérivé du jazzrap, le drumless, où – comme son nom l'indique – les productions sont dénuées de rythmique et reposent souvent sur l'assemblage de mélodies et harmonies, échantillonnées ou composées, très souvent proches du jazz.

Plusieurs facteurs jouent et ont joué dans l'évolution de ce style musical, d'une part auprès des artistes et d'autre part auprès du grand public. Que ce soit sociologique, générationnel, technique ou technologique, de nombreux éléments ont joué en défaveur de la prospérité de cet hybride, et d'autres ont grandement participé à sa réémergence de nos jours. Avec plus d'un demi-siècle séparant l'émergence du jazz et celle du rap, cette fusion s'est faite dans une dynamique très particulière.

Comment expliquer la réémergence du jazz dans le rap, notamment par son instrumentation, et quelle est la place de ce jazz-rap dans la sphère mainstream et critique de nos jours ?

J'essaierai de répondre à cette question dans ce mémoire de fin d'études, en comparant Jazz et Rap dans un premier temps, avant de me pencher sur l'évolution de l'hybridation jazz-rap au fil des années et des obstacles que celle-ci a rencontrés pour finalement étudier son renouveau durant ces dernières années.

Sommaire

Partie 1 : La Naissance de ces deux genres p.3-21

I – Naissance du jazz p.4

- 1/ L'aspect ethnique et culturel p.4
- 2/ L'aspect technique p.7

II – Naissance du rap p.8

- 1/ La culture hip-hop, son origine et ses revendications p.8
- 2/ L'aspect technique et technologique p.13

III – Rencontre des deux genres p.14

- 1/ Les points communs p.14
- 2/ Les figures de proue p.16
- 3/ La réception par le public et la critique p.19

Partie 2 : La place du jazz-rap au sein de la scène rap et son évolution au fil des années

p.22-31

I – Culture du sample p.22

1/ La part du sample dans l'identité Jazz-Rap p.22

2/ Les problèmes juridiques p.23

II – Changement des sous-genres dominants dans le rap au début des années 2000 p.25

1/ Domination du Gangsta-Rap : la Trap et le Crunk p.25

2/ Nouvelles manières de produire des morceaux p.27

III –Jazz-rap qui bascule dans l'underground p.28

1/ Jazz-Rap écrasé par les majors p.28

2/ Nouvelle scène plus discrète p.30

Partie 3 : Le renouveau du jazz-rap à la conquête du mainstream p.31-47

I – Étude de cas : « *To Pimp a Butterfly* » de Kendrick Lamar (2015) p.32

1/ Popularité et influence de Kendrick Lamar avant la sortie de l'album p.32

2/ L'album

2.a/ Le message p.33

2.b/ La composition p.35

2.c/ Un chef d'œuvre de Jazz-Rap p.37

3/ Impact et réception par le public, la critique p.38

II – Vent de fraîcheur dans la scène jazz et rap p.39

1/ Nouvelle génération de jazzmen p.39

2/ Réémergence du Jazz-Rap et nouvelle dynamique au sein de celui-ci p.40

III – Le drumless p.43

1/ Origines et caractéristiques du sous-genre p.43

2/ Croissance et popularité p.45

Conclusion p.47

Annexes p.49

Partie 1 : La naissance de ces deux genres

Si l'on veut appréhender le jazz-rap dans son ensemble, il est important de se pencher sur l'histoire de ces deux courants musicaux. Si à l'écoute le Jazz n'a à priori rien à voir avec

le Rap, plus l'on creuse plus l'on se rend compte qu'il existe des similarités ainsi que des éléments du Rap tirés directement du Jazz.

I – Naissance du jazz

1/ L'aspect ethnique et culturel

Le jazz est un genre musical à l'histoire étroitement liée à celle des Afro-Américains du XIX^e siècle à la moitié du XX^e. En effet, l'histoire du Jazz commence à l'époque de l'esclavagisme dans les champs et plantations où les esclaves noirs africains chantaient pour essayer tant bien que mal de rendre leurs supplices moins pénibles. Ayant remarqué une meilleure production dans leurs exploitations, les propriétaires blancs américains décidèrent d'enseigner la musique européenne aux esclaves parallèlement à leurs travaux dans les champs, autour de la moitié du XIX^e siècle. C'est dans ce contexte que sera posée la première pierre du Jazz, le « Negro Spiritual » des chants religieux résultant de la rencontre entre théorie musicale africaine et européenne, rencontre qui s'inscrit dans la lignée – déjà effective depuis le début de l'esclavagisme – de gommage des cultures et racines africaines des esclaves.

À la suite de l'abolition de l'esclavage en 1865, ces populations Afro-Américaines se retrouvèrent pour beaucoup dans la rue entre eux, étant toujours victimes de ségrégation et de pauvreté malgré leur supposée liberté. C'est ainsi qu'entre les années 1890 et le début du XX^{ème} siècle, en Nouvelle-Orléans dans le quartier de Storyville, se retrouveront de nombreux Noirs Américains pauvres et descendants d'esclaves dans les rues pour jouer de la musique ensemble. Au départ ils y jouaient des rythmes africains aux percussions pour se rassembler et danser, et très vite cela attira des individus d'autres cultures, européennes, hispaniques, latines, etc., ramenant des cuivres et du piano. C'est ainsi que naquit le Jazz, qui reprend en partie le Negro Spiritual notamment par l'improvisation et le jeu de questions-réponses, ainsi que le Blues ou le Ragtime, à nouveau dans une hybridation entre théorie musicale occidentale et racines africaines via le mélange, notamment, entre gammes diatoniques européennes (gamme organisée sur 7 tons) et gammes pentatoniques (organisées sur 5 tons qui sont déjà présents dans la gamme diatonique).

La « *Great Migration* » qui aura lieu aux Etats-Unis entre 1910 et 1940 verra près de 2 millions d'Afro-Américains quitter les villes du sud comme la Nouvelle-Orléans pour les états

du nord-est en quête de liberté, bien que la condition des Afro-Américains fût toujours moindre à cette période, mais aussi pour palier un fort besoin de main d'œuvre, notamment militaire. Un grand nombre de ces derniers se retrouvèrent à servir l'armée, créant des communautés afro-américaines autour des bases militaires qui amenèrent avec eux le Jazz du Sud. Ce fut particulièrement le cas au premier chantier naval de la Navy à Washington au début des années 1900, où se produisait l'une des plus grandes et populaires fanfares, menée par John Philip Sousa et qui se retrouva vite teintée de Rag-Time et ainsi de Jazz, du fait de la grande proportion d'Afro-Américains au sein de celle-ci. C'est tout naturellement qu'émergea le premier club accueillant des formations de Jazz à Washington en 1910, le « Howard Theatre ». Pierre angulaire du courant Jazz à cette époque, c'était l'endroit où il fallait être si l'on voulait faire partie des grands tels que Duke Ellington, ou encore Ella Fitzgerald. La migration des jazzmen à cette époque concerna aussi Chicago ou New-York qui acquerront avec le temps le statut de grandes villes de Jazz, bien qu'entre 1920 et 1940 le Jazz était encore discret et surtout répandu dans les quartiers défavorisés comme ceux de Harlem à New York ou South Side à Chicago.

L'expansion du jazz, alors musique de rue et de concert, dans l'Est des Etats-Unis intéressa l'industrie musicale qui se mit alors à intégrer le Jazz à leurs catalogues de disques le faisant ainsi découvrir aux populations blanches des Etats-Unis. Malheureusement, plus le Jazz grandit, plus il avait mauvaise image auprès de ces populations. Là où le Gospel et le Negro Spiritual étaient déjà mieux perçus par les Blancs en raison de leur sacralité, le Jazz lui s'affranchit de la religion et se retrouve vite qualifié de diabolique, décadent, à la fois dans un objectif de discrédit mais aussi par assimilation avec les musiciens la pratiquant et les lieux où ils la pratiquaient, c'est-à-dire des miséreux d'une « race » considérée inférieure par la loi qui jouent une musique forte, très rythmée, dans les quartiers pauvres et délabrés et parfois dans les maisons closes et bordels de ces mêmes quartiers, comme en témoigne l'historien reconnu Ted Gioia, critique et historien de jazz reconnu dans son ouvrage phare : *The History of Jazz* (1997)

“For decades, Jazz was portrayed in the press as a menace to morality, a corrupter of youth, and even a threat to national security.”¹

Pendant des décennies, le Jazz était représenté dans la presse comme une menace à la moralité, un corrompeur de la jeunesse et même un danger pour la sécurité nationale

En témoignent aussi des musiciens de Jazz présents à cette période, comme Max Roach, batteur et compositeur pionnier du mouvement Be-Bop des années 1940.

¹: Ted Gioia – *The History of Jazz* (1997), Oxford University Press

“These ‘jass houses’ were houses of ill repute... When it moved up to Chicago... Whites... were not allowed to listen to this music... Those who did were ostracized... ‘That’s the music they play in the whorehouses !’”²

Ces ‘jass houses’ étaient des maisons de mauvaise réputation... Lorsqu’elles sont arrivées à Chicago, les Blancs n’avaient pas le droit d’écouter cette musique... Ceux qui le faisaient étaient ostracisés... « C’est la musique qu’ils jouent dans les bordels ! »

La croissance du Jazz aux États-Unis se déroulait en même temps que la ségrégation qui, elle, dura jusqu’à 1964, et qui eut pour effet de donner aux Noirs américains le sentiment qu’ils étaient inférieurs, détestés et pas Américains. Le Jazz grandit donc dans ce climat en servant de réponse à cette oppression, permettant de montrer qu’ils étaient égaux aux blancs.

“I think what jazz is, is an opportunity for people who have traditionally been oppressed and poor, to express who they are, to express their humanness, their personal dignity and their individuality”³

Je pense que le jazz est une opportunité pour des personnes qui ont traditionnellement été opprimées et pauvres, d’exprimer qui ils sont, d’exprimer leur humanité, leur dignité et leur individualité

Entre 1919 et 1933, les États-Unis ont appliqué la « prohibition » via un amendement à la constitution ce qui a eu pour effet d’interdire la fabrication, la vente, le transport et la consommation de boissons alcoolisées au sein du pays. Bien que le début de la prohibition semblât prometteur pour la réduction de sa consommation chez les individus, ce fut très vite l’effet inverse qui se produisit, et la distribution d’alcool alors assurée par les mafieux et autres criminels fut rapidement centralisée illégalement dans des bars clandestins appelés « *speakeasies* ». De nombreux Blancs découvrirent le Jazz via ces *speakeasies* où il était fréquent d’y retrouver des concerts de Jazz faisant office de façades au trafic d’alcool. Cette période de prohibition façonna en partie l’image du Jazz dans ces années mais après-coup dans la culture américaine, lui permettant de redorer son image auprès des Blancs américains.

Cet attrait des Blancs pour le Jazz, d’une part via sa commercialisation et d’autre part via les *speakeasies* participa à donner naissance à une « Ère du Jazz » entre 1920 et 1940, où de nombreuses sous-branches du Jazz virent le jour avec l’avènement des big bands et du Swing porté par des artistes cultes comme Louis Armstrong, Count Basie, ou encore d’autres sous-branches découlant d’hybridation avec d’autres cultures. C’est à la suite de cette période que le

²: Max Roach – *Max Roach: The Long March a previously unpublished interview* - Marc Chénard (1978) Point of Departure (2013)

³: Dr. B. Demczuk, George Washington University – *Oxygen for the Ears: Living Jazz* – Stefan Immler (2012) 6

Jazz attira aussi l'attention de l'Europe, notamment après la seconde guerre mondiale et les fanfares jazz des soldats américains débarqués et vainqueurs en Europe de l'Ouest, ou dans les bases militaires américaines dispersées dans le monde. Ainsi, après des décennies à puiser dans le catalogue classique et savant de l'Europe en termes de musiques, les États-Unis commencèrent à trouver leur propre son, quelque chose d'inexistant en Europe et permettant d'affirmer la culture d'un pays alors vieux de moins de 300 ans. Une autre raison de cette reconnaissance nationale du Jazz est l'aspect libre de cette musique beaucoup portée sur l'improvisation et qui miroite le libéralisme américain, omniprésent et représenté fièrement par la population. Ainsi, le Jazz devint un outil très important du soft-power américain pendant la Guerre Froide, en opposition à l'idéologie communiste contre laquelle les États-Unis se battent, avec le désir d'élever culturellement ce courant musical pour le rendre aussi « riche » que peuvent l'être la musique classique européenne ou les ballets soviétiques. Cette utilisation du Jazz crée un paradoxe entre d'une part les musiciens noirs encore victimes de la ségrégation qui se servent du Jazz comme d'un porte-étendard du combat anti-raciste et des classes populaires, et d'autre part les politiques blancs américains qui s'en servent afin de promouvoir un système dans lequel les classes populaires et surtout les noirs, sont maltraités, mis de côté, tout en voulant le rendre élitiste.

Le Jazz de la deuxième moitié du XX^e siècle verra donc une séparation entre d'un côté un Jazz populaire, fier de ses racines africaines et fidèle à ses valeurs d'origine et de l'autre, un Jazz américain, élitiste, savant, qui prendra de plus en plus de place dans l'imaginaire collectif de ce que représente ce genre musical. Le Jazz fut d'ailleurs désigné officiellement comme un trésor national par le congrès américain en 1997.

2/ L'aspect technique

Comme nous l'avons vu au sous-chapitre précédent, le Jazz résulte avant tout d'une hybridation entre culture musicale occidentale et africaine. Or, là où la musique occidentale repose principalement sur la mélodie et l'harmonie – c'est-à-dire le rapport de hauteur entre différentes notes d'un point de vue horizontal, notes jouées en même temps, et d'un point de vue vertical, en fonction de leur évolution dans le temps – la musique africaine, elle, met surtout l'accent sur le rythme, c'est-à-dire la répétition d'accents percussifs selon des intervalles différents et une base sur laquelle ses intervalles reposent, le tempo et la mesure. Ainsi, le Jazz allie harmonies et mélodies poussées de la culture occidentale, utilisant davantage la gamme

diatonique en y incluant des « *blue notes* » résultant des gammes pentatoniques africaines incrustées au sein de la gamme diatonique, et rythmes complexes sortant des mesures à deux ou quatre temps typiques de la musique européenne, comme la syncope qui est un rythme très souvent utilisé dans le Jazz qui consiste à attaquer une note sur un temps faible et de l'étendre au temps fort suivant sans marquer celui-ci.

La place très importante que prend l'improvisation dans le Jazz et notamment à ses prémices, d'une part demande une grande maîtrise de son instrument et de la théorie musicale et d'autre part pousse les musiciens à élargir les bases de leurs improvisations en enchaînant gammes et modes, déplaçant les tons relatifs (quelle note prend quelle place dans l'harmonie).

Pour toutes ces raisons le Jazz est un registre musical techniquement très dur et demandeur. De nos jours, de nombreuses personnes considèrent le Jazz comme une musique élitiste et pure, pratiquée par de vrais musiciens talentueux. Certains le voient comme ce qu'a pu être la musique classique en Europe, ici en étant originaire des États-Unis, en étant l'incarnation du prestige dans les écoles et salles de concert. De nombreux films américains en font le constat, c'est le cas de long-métrages comme *Bird* (1988) de Clint Eastwood, *Round Midnight* (1986) de Bertrand Tavernier ou plus récemment *Whiplash* (2014) de Damien Chazelle, nous dépeignant des prodiges de la musique devant s'entraîner jour et nuit sans arrêt afin de parfaire leur art et éventuellement d'atteindre les plus hautes sphères du Jazz américain et entrer dans la légende. Cette institutionnalisation du Jazz se retrouva aussi dans les classes plus modestes avec l'intégration de Jazz au cursus national, via des cours ou des formations de musiciens de Jazz au sein d'écoles, de lycées ou d'universités.

II – Naissance du rap

1/ La culture hip-hop, son origine et ses revendications

*“The Bronx was the epicenter of poverty, the epicenter for kids who were full of energy, who didn't know what to do with it, didn't have a lot of activities, didn't have role models”*⁴

Le Bronx était l'épicentre de la pauvreté, l'épicentre d'enfants remplis d'énergie, qui ne savait pas quoi en faire, n'avaient pas beaucoup d'activités, n'avaient pas de modèles.

⁴: DJ Charlie Chase (Cold Crush Brothers), *The Come Up: An Oral History of the Rise of Hip-Hop* (2022) – Jonathan Abrams, Crown, p.12

L'histoire du Hip-Hop et du Rap commence avec Clive Campbell, un jeune habitant du Bronx qui y a migré enfant depuis la Jamaïque où il a connu les gros sound system qui diffusent du reggae, du dub. Il commença très jeune par le graff où il prendra le pseudonyme de Kool Herc avant de s'essayer au Djing. Il donnera naissance au hip-hop en 1973 dans le West Bronx à New York lors d'une soirée qu'il avait organisée pour sa sœur, où il utilisera sa technique du Merry-Go Round pour isoler et allonger les breaks de morceaux de Funk et de Soul sur ses platines. Baptisées « *block parties* », DJ Kool Herc organisa plusieurs de ces soirées dans le Bronx et les agrémenta au fur et à mesure de danseurs de breakdance (appelés b-boys ou b-girls) puis de MC's prenant le micro pour ambiancer la foule, dont le premier fut Coke La Rock, puis suivirent d'autres DJ et MC tels que Afrika Bambaataa – futur fondateur du collectif Zulu Nation sur lequel je reviendrai dans ce mémoire – ou encore Grandmaster Flash. Ces soirées s'organisaient illégalement et souvent par des gangs, qui se servaient des *block parties* pour rassembler leurs communautés et affronter d'autres gangs dans des battles de dance ou de MC.

*“We stop fighting with guns and knives and start battling with microphones and turntables.”*⁵

Nous avons arrêté de nous battre avec des pistolets et couteaux pour commencer à s'affronter avec des microphones et des tournedisques.

Avec le temps, un mythe a émergé dans l'opinion publique selon lequel le terme « Rap » serait l'acronyme de « Rythm And Poetry », alors qu'en réalité le terme est dérivé du langage courant anglo-saxon ou le verbe « to rap » se rapporte au fait de parler librement, franchement voire baratiner. Bien que cette hypothèse soit donc fausse, elle est intéressante puisqu'elle miroite un passé historique de l'histoire du Rap, compte tenu du fait que dans les années 1920 un poète originaire d'Harlem du nom de Langston Hughes énonçait ses poèmes par-dessus des musiques jazz lors de représentations live, à la manière du Rap qui verra le jour 50 ans plus tard. Cette poésie jazz fera son retour dans les années 1960 et 1970 toujours à New York et d'autant plus dans Harlem, avec le Black Art Movement, initié par Amiri Bakara, un essayiste, romancier dramaturge, qui, à son tour, pratiquait ce « poetry-jazz », dans une optique de revendications afro-américaines face à la ségrégation, dans la même veine que le mouvement Black Power à la même période. C'est également le cas pour Gil-Scott Heron, écrivain noir américain engagé reconverti en musicien à la suite de la rencontre du musicien Brian Jackson en 1969. Il sera ainsi connu pour sa carrière musicale où il sera une figure majeure de « Spoken-

⁵: Lady B – *The Come Up: An Oral History of the Rise of Hip-Hop* (2022) – Jonathan Abrams, Crown, p.18

Word », une manière de chanter ses textes de manière parlée, le tout accompagné par une instrumentation jazz.

Prenant de l'ampleur, ces nouveaux DJ et MC ont progressivement gagné les clubs, alors majoritairement disco, où l'on verra apparaître grâce à DJ Hollywood, le rap tel qu'on l'entend de nos jours, avec un jeu de question/réponses vocales incrémentées à sa performance de DJ, dans l'Apollo Theater du Harlem, New York.

La fin des années 1970 verra l'apparition de plus en plus de groupes de MC centrés autour d'un DJ, des « *crews* » en compétition les uns contre les autres. Ces rivalités entre crews connaîtront leur pic le soir du 3 juillet 1981 lors d'un *show-off* organisé au club Harlem World opposant les deux plus grands crews de l'époque à New York : d'un côté les Cold Crush Brothers et de l'autre les Furious Five de Grandmaster Flash. Bien que les Furious Five l'aient emporté ce soir-là, de nombreux enregistrements furent réalisés puis distribués dans les rues et très vite les Cold Crush Brothers acquirent un titre officiel de meilleur crew de New-York.

En parallèle de tout cela, Afrika Bambaataa, ancien membre du gang des Black Spades reconverti en DJ suite à la perte de son meilleur ami assassiné devant ses yeux en 1973, crée la Zulu Nation, crew reposant sur des valeurs de paix, d'amour et de partage comme le dit son slogan « Peace, love, unity and having fun ». Le crew, d'une part grandement responsable de l'expansion de la culture hip-hop à travers le monde via des liaisons avec des habitants aux quatre coins des Etats-Unis, de l'Europe ou du Japon, est d'autre part l'un des premiers à revendiquer des valeurs de paix et d'harmonie entre les gangs dans leurs morceaux.

Le premier label de rap Sugarhill Records vit le jour en 1979 des mains de Sylvia Robinson et permit au rap de s'introduire dans l'industrie musicale avec des groupes comme SugarHill Gang ou encore Grandmaster Flash and the Furious Five. Il faudra attendre 1982 pour avoir le premier morceau de Rap conscient faisant état de la situation catastrophique des habitants du Bronx et spécifiquement des populations afro-américaines majoritaires : *The Message* de Grandmaster Flash and the Furious Five.

“God is smiling on you, but he’s frowning too

Dieu te sourit, mais il fronce aussi les sourcils

Because only God knows what you'll go through

Parce que seul Dieu sait ce que tu vas traverser

You'll grow in the ghetto living second-rate

Tu grandiras dans le ghetto en vivant au second plan

And your eyes will sing a song of deep hate

Et tes yeux chanteront une chanson de haine profonde

The places you play and where you stay

Les endroits où tu joues et où tu restes

Looks like one great big alleyway”⁶

Ressemblent à une grande allée

Toujours à New York, Rick Rubin, un étudiant blanc initialement attiré par le punk, se lance dans l'industrie musicale en tentant de monter un label à partir de son dortoir à l'université. Il fait la rencontre de Russell Simmons lors d'une soirée et ensemble ils vont lancer Def Jam, avec la signature de Run-D.M.C., un trio composé du petit frère de Russell, Joe « Run » qui était alors DJ pour le rappeur Kurtis Blow et deux de ses amis : Darryl « D.M.C » McDaniels et Jason « DJ Jam Master » Mizell. Ils vont sortir leur premier album *Run-D.M.C.* (1984) qui sera le premier album de hip-hop certifié or. S'ensuivit l'« âge d'or » ou « Golden Age » du Hip-Hop, avec de nouveaux artistes émergents dans tout le pays, chacun apportant quelque chose de nouveau à la scène et les différentes villes majeures du Hip-Hop (d'abord New-York puis Los Angeles, Philadelphia, Memphis, Atlanta) ont toutes façonné leur son rap qui leur était propre.

Suite au succès de Run-D.M.C., Def Jam se mit à signer d'autres artistes dont le groupe Beastie Boys. Ces derniers étaient des jeunes très proches du mouvement punk, à la fois musicalement mais aussi d'apparence, de par leur style vestimentaire et le fait qu'ils soient tous les trois blancs. Cette signature des Beastie Boys vient de Rick Rubin, qui voyait un aspect très rock'n'roll au Hip-Hop qui manquait dans le catalogue naissant du rap. “*Rick believed that rap was rock. It was all rock to him.*”⁷. Les morceaux des Beastie Boys reprenaient aussi les codes du punk dans leurs paroles en incarnant des jeunes effrontés et puérils par moment.

Cependant, cette seconde génération au sein du Hip-Hop apporta avec elle une ouverture du public cible. Bien que le Hip-Hop soit né des ghettos du Bronx, il était maintenant commercialisable et en vient à toucher un autre public indésirable et ignorant des racines de ce nouveau genre qu'ils commençaient à écouter, et les Beastie Boys en sont un exemple concret,

⁶: Grandmaster Flash & The Furious Five – *The Message* (1982) Sugar Hill Records

⁷: Bill Adler – *The Come Up: An Oral History of the Rise of Hip-Hop* (2022) – Jonathan Abrams, Crown, p.102

leurs concerts attirant de plus en plus d'enfants et d'hommes blancs curieux et étrangers aux codes du Hip-Hop.

*“First, they were very excited this record is doing so well and they’re playing to bigger and bigger crowds. But then they start to see kids in the front row, a bunch of beer-swilling white guys. [...] They can’t fucking believe it.”*⁸

Tout d’abord, ils étaient ravis que leur album marche si bien et qu’ils jouent devant des foules de plus en plus grandes. Puis ils ont commencé à voir des jeunes au premier rang, une bande de Blancs qui buvaient de la bière. [...] Ils n’en reviennent pas.

Observant cette ouverture du Rap et la possibilité d’en vendre à n’importe qui et pas seulement aux Noirs et Portoricains défavorisés des ghettos américains, les maisons de disque vont s’emparer du phénomène et propulser sur la scène des rappeurs comme MC Hammer ou encore Vanilla Ice, prenant totalement à contre-courant les courants de pensée antisystème et revendicateurs du Hip-Hop qui fleurissaient depuis l’Âge d’Or du Rap. L’exemple de Vanilla Ice est de loin le plus parlant, rien qu’à son pseudo, on peut déjà ressentir l’envie de le mettre en opposition aux autres rappeurs puisque « *Vanilla Ice* » ou « glace à la vanille » en français renvoie directement à sa couleur de peau, le nom indique implicitement que sa musique s’adresse aux Blancs et notamment à ceux qui ne connaissent rien des ghettos et de la culture rap. Son titre phare *Ice Ice Baby* qui va le pousser sur le devant de la scène et faire de son premier album *Hooked* (1990) l’album de Hip-Hop le plus vendu de tous les temps au moment de sa sortie avec 11 millions d’exemplaires écoulés, ce titre s’inscrit lui aussi dans cette revendication de Rap par et pour les blancs. Le rappeur le reconnaîtra lui-même après coup, il a été manipulé par son label – SBK Records, dirigé par le groupe EMI, parmi les plus gros vendeurs à cette époque – pour l’argent, le poussant à édulcorer et à prendre un rôle qui n’était pas le sien dans un objectif de s’approprier une culture noire d’opprimés à des fins monétaires, invisibilisant de nombreux rappeurs authentiques dans le procédé. La formule sera répétée avec MC Hammer chez le label Capitol Records vers la fin des années 1980 et le début des années 1990. Cette surcommercialisation du Rap et appropriation culturelle marquera la fin de l’âge d’or du Rap.

⁸: Bill Adler – *The Come Up: An Oral History of the Rise of Hip-Hop* (2022) – Jonathan Abrams, Crown, p.104

2/ L'aspect technique et technologique

Découlant directement du Djing et initialement centré sur le DJ, le Rap des années 70 se base essentiellement sur des samples de Funk, de Disco ou de Soul, accompagnés par des performances vocales de rappeurs/MC. Ces derniers allaient rarement plus loin que des questions-réponses simples avec le public ou avec d'autres MC et le tout reposait sur un cadre festif et de communion. Côté instrumental, l'émergence des technologies de boîtes à rythmes au début des années 1980 joua un rôle central dans l'évolution du Rap et de son son. Ces machines, comme la TR-808 de Roland, consistaient en une boucle permanente sur laquelle on pouvait jouer des suites d'échantillons de percussions numériques. Ces dernières ont façonné le paysage rap d'une part par leurs samples intégrés largement reconnaissables pour certains, et d'autre part par les fréquents emprunts de matériel entre DJ et ainsi de leurs samples, les faisant circuler à travers les différents morceaux. C'est aussi grâce à ces DJ que naîtra une technique emblématique du Hip-Hop : le Scratch, qui consiste à manipuler un vinyle en cours de lecture, afin de déplacer la tête de lecture et complètement changer le son du passage ciblé du morceau. La technique sera travaillée et permettra aux DJs la maîtrisant de créer leurs propres rythmes et patterns à partir de disques préexistants.

Tout ce matériel était à l'époque très coûteux et les populations du Bronx au centre de cette culture naissante avaient très rarement les moyens pour se l'approprier. Néanmoins, le soir du 13 juillet 1977 la ville de New York se retrouva plongée dans l'obscurité pendant plus de 24 heures à cause d'une panne de courant générale. Le black-out provoqua des émeutes et pillages de la part des populations pauvres du Bronx, alors en pleine crise, qui se jetèrent pour la plupart sur les grandes enseignes alimentaires ou électroménagères et pour certains, sur les magasins d'équipement sonore. Ainsi, de nombreux adeptes de la culture hip-hop ont pu mettre la main sur du matériel DJ, des drum machines ou encore des systèmes audios, boostant l'essor du Rap dans la ville.

*“It was pandemonium after that. It was like everybody realized at the same time, “Oh, shit. Blackout. Run for the stores”. And everybody just fanned out, all different directions, towards stores”*⁹

Après cela, c'était le pandémonium. C'est comme si tout le monde avait réalisé en même temps : « Oh, merde. Panne d'électricité. Courons vers les magasins ». Et tout le monde s'est mis à courir, dans toutes les directions, vers les magasins.

⁹: Grandmaster Caz (Cold Crush Brothers) – *The Come Up: An Oral History of the Rise of Hip-Hop* (2022) – Jonathan Abrams, Crown, p.32

Ainsi, les piliers du Hip-Hop posant les premières pierres du Rap étaient pour la plupart étrangers au solfège et à la théorie musicale de manière générale. Beaucoup se fiaient à leurs oreilles, aux samples qu'ils décelaient dans les collections de vinyles de leurs parents ou chez leurs disquaires. Idem pour le rap, où l'utilisation de la voix s'éloigne de plus en plus du chant au profit d'un spoken word, inspiré de chanteurs comme Gil-Scott Heron ou les Last Poets et des toasters des sound systems jamaïcains ou de la poésie jazz remontant jusqu'aux années 1920.

III – Rencontre des deux genres

Au cours de l'histoire de la musique, nombreux sont les styles musicaux à être nés d'une hybridation entre deux autres styles préexistants par le mélange de cultures, que ce soit géographique quand deux populations pratiquant une musique différente se rencontrent comme cela a pu être le cas lorsque l'esclavagisme et le commerce triangulaire ont déporté des natifs africains en Occident, ou que ce soit entre deux styles musicaux existants en parallèle et fusionnés par le travail d'un ou plusieurs artistes proches des deux. Ainsi, il était inévitable que Jazz et Rap se rencontrent et fusionnent dans ce sous-genre qu'est le Jazz-Rap, au centre de ce mémoire. C'est pourquoi il est important de se pencher rétrospectivement sur les origines de cette fusion, d'autant plus que ces deux genres ont beaucoup plus en commun qu'on ne le pense.

1/ Les points communs

Jazz et Rap sont deux mouvements ayant de nombreuses similarités d'un point de vue sociologique. Bien que près de 100 ans séparent la naissance des deux courants, les deux ont permis à la jeunesse afro-américaine discriminée de se faire une place, de se rassembler entre eux et de fêter malgré les difficultés sociales et économiques. D'un côté est né le Jazz à New Orleans grâce aux populations miséreuses afro-américaines descendantes d'esclaves qui se rassemblaient pour le jouer dans la rue. Et de l'autre côté, le Hip-Hop a émergé des quartiers pauvres à majorité afro-américaine et portoricaine, lors des block parties de DJ Kool Herc qui réunissaient les habitants de ces quartiers dans un esprit de fête et de communion. Bien que les deux genres aient vu le jour par la fête, ils étaient par essence contestataires et porteurs d'un message bien plus profond qui sera revendiqué par les musiciens. Le Jazz à ses débuts était vu comme une musique diabolique et de sauvage et permettait aux musiciens noirs qui la pratiquaient de s'affranchir de leur condition de sous-humains imposée par la ségrégation. Le

Hip-Hop quant à lui a porté la voix et la misère des ghettos de New York par son défi de l'autorité déjà présent à sa création, mais aussi par le rap conscient initié par Grandmaster Flash & The Furious Five en 1982, soit un peu moins de dix ans après le début du Hip-Hop et qui a permis aux rappeurs d'utiliser les rimes pour alerter sur le quotidien misérable au sein des quartiers sensibles, le tout étant vu d'un très mauvais œil par les autorités et l'élite blanche en place aux États-Unis, surtout dans les années 1980 où le Rap était constamment démolé dans la presse. C'est d'ailleurs aussi dans cette même dynamique que le groupe très populaire des années 1980 et 1990 N.W.A sera placé sur écoute par le FBI en raison de leurs paroles. À chaque fois qu'émergeait une nouvelle musique afro-américaine, elle inspirait la peur et le rejet chez l'élite blanc de par sa liberté et son autonomie échappant au contrôle de l'industrie capitaliste, qui systématiquement parvenait à s'appropriar ces innovations musicales afin de les taire mais surtout d'en générer du profit, et le Jazz ainsi que le Rap n'en font pas exception.

La croissance de ces deux genres a également beaucoup reposé sur son expansion à travers les clubs. D'une part le Jazz a beaucoup bénéficié de la multitude de speakeasys pendant la prohibition et son histoire est étroitement liée à certains clubs comme le Howard Theater de Washington. De l'autre côté, le Hip-Hop a aussi dû passer par les clubs pour se faire une identité comme le Harlem World qui a vu propulser de nombreux rappeurs primordiaux au mouvement hip-hop comme GrandMaster Flash et ses Furious Five ou les Cold Crush Brothers.

Malheureusement le capitalisme et le libéralisme américain auront eu raison des deux genres au fur et à mesure de leur expansion, essayant au maximum de gommer les revendications antisystèmes qui en faisaient leur essence, en essayant plutôt de maximiser les profits en rendant ces musiques accessibles à tous. Le jazz a servi d'équivalent à la musique savante européenne, synonyme de haute culture, d'élitisme, et le Rap fut détourné de la rue afin de générer du profit par les maisons de disques avec des rappeurs comme Vanilla Ice ou MC Hammer. Ainsi, autant le Jazz que le Hip-Hop, ils seront scindés en deux avec d'un côté les artistes suivant la mouvance mainstream et économique à travers un procédé de réappropriation culturelle, et de l'autre les artistes fidèles aux racines de leur genre et gardant l'aspect revendicateur et antisystème.

Les presque 100 ans d'existence du Jazz au moment de l'émergence du Rap se ressentent surtout au niveau du public et des musiciens. Durant ce siècle d'avance, le Jazz a eu tout le temps d'être remodelé et édulcoré pour en faire un outil majeur de la culture occidentale blanche

américaine créant ainsi un fossé entre les deux genres à la naissance du Rap. Dans les années 1970 et 1980, l'un était pratiqué dans les milieux huppés, les lounges, et nécessitait une formation rigoureuse dans les écoles de musique d'élite et l'autre était pratiqué par des individus venant de la rue, sans nécessité de formation au solfège ou de culture de l'excellence.

2/ Les figures de proue

L'âge d'or du rap pendant la deuxième moitié des années 1980 a vu l'émergence d'une nouvelle sous-branche du Hip-Hop parmi tant d'autres : le Jazz-Rap. Ce dernier, parfois appelé Hip-Hop Jazz ou Jazz-Hop, puise ses racines avant tout dans les choix très jazzy des samples qui composent l'instrumental, et fut notamment porté par le collectif new-yorkais Native Tongues, actif durant la deuxième moitié des années 1980 jusqu'au début des années 1990 et porté majoritairement par les groupes A Tribe Called Quest, De La Soul et Jungle Brothers, bien qu'ils soient aussi aux côtés d'autres rappeurs et rappeuses comme Queen Latifah. D'un point de vue lyrique, ce collectif et ainsi plus globalement les artistes appartenant à cette mouvance Jazz-Rap prônent un message politique afro-centré engagé mais aussi de légèreté, d'amour et de paix fortement inspiré par la Zulu Nation d'Afrika Bambaataa et très proche des messages portés par les jazzmen au cours du temps comme évoqué précédemment.

“The pigs are wearin’ blue, and in a year or two

Les porcs portent du bleu, et dans un an ou deux

We’ll be goin’ up the creek in a great big canoe

Nous remonterons le ruisseau dans un grand canoë

What we gonna do, save me and my brothers?

Qu'est-ce qu'on va faire, nous sauver moi et mes frères ?

Hop inside the bed and pull over the covers

Nous glisser dans le lit et tirer la couette

Never will we do that and we ain’t trying to rule rap

Jamais nous n'essaierons de faire ça et nous n'essayons pas de dominer le rap

We just want a slab of the ham, don’t you know, Black?

Nous voulons juste une tranche de jambon, ne sais-tu pas, Black ?

This society of fake reality

Cette société de la fausse réalité

Are nothin’ but a peg of informality

N'est rien d'autre qu'une cheville de l'informalité

While I sing my song, sing it all day long”¹⁰

Pendant que je chante ma chanson, la chante toute la journée

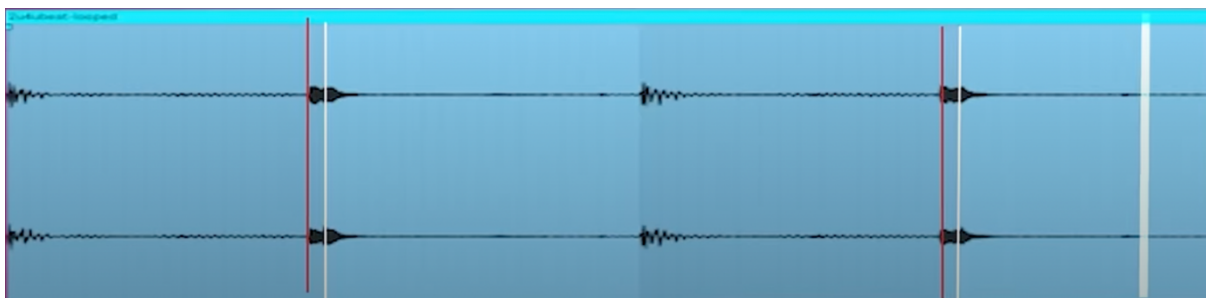
De nombreux beatmakers vont s'approprier ce Jazz-Rap et teinter le paysage rap plus global de ces années via leurs collaborations avec des rappeurs très prisés. Ce fut le cas pour certains comme Pete Rock, DJ Premier, J Dilla, tous également originaires de New York et même si l'histoire retiendra le Jazz-Rap comme initié par ces rappeurs et ces beatmakers, l'une des premières pierres de cette fusion entre Jazz et Rap fut posée par un jazzman très populaire et reconnu par ses pairs : Herbie Hancock. Dans son titre *Rockit* sorti en 1983 on retrouve du scratch – exécuté par DJ Grand Mixer DXT, ayant lui-même pratiqué le saxophone et étant né d'une mère musicienne de Jazz et d'un père ayant géré des jazzmen très célèbres comme Max Roach ou Clifford Brown – et une drum-machine au son typique du Hip-Hop du début des années 1980, le morceau sera certifié disque d'or. Ce n'est pas un hasard si l'on retrouve Herbie Hancock aux origines de cette fusion, en effet le musicien a toujours été un pionnier de l'hybridation de genres musicaux comme ce fut le cas lors des années 1970 où il vira du Jazz « classique » au Jazz-Fusion avec son album considéré comme un monument du genre : *Headhunters* (1973). Dans un autre registre, les premières traces du Jazz-Rap remontent jusqu'au Spoken Word et Poetry Jazz d'artistes comme Gil-Scott Heron dans les années 1970 ou de poètes comme Langston Hughes reposant sur du Jazz dans les années 1920, jouant sur la complémentarité entre liberté d'expression musicale pour le Jazz et orale pour la poésie parlée/chantée, utilisant ce médium pour amplifier la voix et les revendications des Afro-Américains défavorisés dans une dynamique similaire à la fusion Jazz-Rap telle qu'on la connaît.

Bien que le Jazz-Rap de la fin des années 1980 s'articule majoritairement autour du sample et du beatmaking, il existe aussi des groupes d'instrumentistes de Jazz centrés autour d'un ou plusieurs rappeurs comme le groupe *The Roots* fondé en 1987 à Philadelphie par le rappeur Black Thought et le batteur Questlove puis les années 1990 verront l'expansion de cette branche du jazz-rap avec la quadrilogie d'albums « *Jazzmatazz* » initiée par le rappeur Guru du groupe Gang Starr, où il invite bon nombre de musiciens de Jazz reconnus et talentueux sur ses morceaux de Rap, sortis entre 1993 et 2007, bien que les deux premiers volumes aient été plus vendus et appréciés par le public. Parmi eux on peut compter les légendes Roy Ayers, Donald Byrd ou encore Herbie Hancock et Bob James. Ce dernier est d'ailleurs le jazzman le plus samplé de l'histoire du Rap avec plus de 700 samples, il est ainsi surnommé « *hip-hop's unlikely*

¹⁰: A Tribe Called Quest (Q-Tip) – *Push It Along* (1990), Jive Records, RCA Records

godfather » (le parrain insoupçonné du hip-hop). D'autres rappeurs iront de leur côté inviter des joueurs de Jazz sur certains morceaux comme le groupe A Tribe Called Quest ayant fait appel au bassiste Ron Carter sur leur titre *Verses From The Abstract* de 1991, ou encore les Stetsasonic et leur titre *Talkin' All That Jazz* de 1988, ces derniers étant d'ailleurs connus pour jouer acoustiquement certaines parties de leurs instrumentals et les enregistrer en studio.

Les années 1990 verront l'apparition de légendes du Rap aussi bien sur la côte Ouest avec le G-Funk de 2Pac, Dr. Dre ou Warren G, que dans le Sud avec le Dirty South d'Outkast ou UGK, mais là où le Jazz-Rap fera le plus de bruit ce sera sur la côte Est, avec des rappeurs comme Nas, Guru, Mos Def, Grand Pupa ou encore Sadat X de Brand Nubian, mais surtout avec des producteurs comme Pete Rock, Q-Tip d'A Tribe Called Quest et évidemment J Dilla. Ce dernier est né à Détroit dans le Michigan en février 1974 et c'est là-bas qu'il forma le groupe Slum Village avec deux anciens camarades de classe, prenant le rôle du beatmaker et le pseudonyme de Jay Dee. Dès les premières années du groupe, il se fit un véritable nom dans la scène de Detroit, lui permettant même de produire pour des artistes comme Janet Jackson, The Pharcyde ou encore le groupe jazz-rap De La Soul. En 1995, Q-Tip, alors membre et beatmaker d'A Tribe Called Quest, l'invita à rejoindre son crew de beatmakers : The Ummah, avec lequel il composera entièrement les quatrième et cinquième albums d'A Tribe Called Quest, inscrivant encore plus son nom dans l'histoire du Jazz-Rap de la deuxième moitié des années 1990. Largement inspiré par le Jazz, Dilla inculqua un swing au Hip-Hop qui lui était propre et fit sa renommée et sa légende. En effet, alors que la totalité des producteurs de Hip-Hop à cette époque-là basaient leurs beats sur une grille fixe et commune à chaque partie de la batterie, J Dilla utilisa une fonctionnalité appelée « *shift timing* » présente sur sa MPC 3000 et qui servait surtout à replacer les notes jouées à côté des temps lors de l'enregistrement de beats, sauf qu'il l'utilisait pour légèrement décaler des éléments qui étaient pourtant bien sur le temps, afin de donner un groove « *laidback* » qui fit sa signature. Ainsi, il était fréquent de retrouver des impacts de caisse claire décalés d'un seizième de temps vers l'avant parmi ses productions, mais il appliquait aussi ce procédé à des éléments comme la basse ou les charlestons.



Cette image montre la *waveform* (forme d'onde) d'un extrait d'une mesure de quatre temps du morceau 2u4u de Slum Village, où l'on voit un kick (au temps 1 et 3) bien dans les temps, tandis que l'impact de la snare (indiquée par le trait rouge) tombe en avance sur le temps (indiqué par le trait blanc).

Ce swing qu'apportait Jay Dee à chacune de ses productions n'avait pas toujours la même valeur et le rapport entre temps fort et temps faible allait de 54% à 70%, sachant que le Jazz swing adopte un rapport proche de 66% puisque le temps est divisé en tiers, donc 2/3 (66%) du temps pour la note forte et 1/3 (33%) pour la note faible. Tous ces détails firent de Dilla un des plus grands beatmakers de l'histoire du Hip-Hop bien qu'il soit aujourd'hui beaucoup moins populaire par rapport à des légendes comme Dr. Dre ou DJ Premier.

3/ La réception par le public et la critique

L'Âge d'Or du Rap qui prit place entre 1986 et 1993 était déjà une terre propice pour l'émergence et le développement de beaucoup de sous-genres du Rap dont le Jazz-Rap, mais ce dernier bénéficia en particulier d'une crédibilité dans l'opinion publique. Effectivement, le Jazz était à ce moment déjà largement respecté et inclus dans la culture américaine, et possédait une image de genre musical « d'élite » que l'on retrouvait dans les plus prestigieuses académies musicales et salles de représentations du pays. Ainsi, l'importation du Jazz dans cette nouvelle forme de musique considérée comme un sous-genre et une musique de masse populaire lui permit de redorer son image auprès d'un public porteur de beaucoup d'a priori, de clichés et d'appréhensions vis-à-vis du Rap, mais permit aussi à ce même public de faciliter son écoute en reprenant, notamment par le sampling, des sonorités auxquelles il avait pris goût et qui étaient représentatives d'une élite musicale, comme le dit la sociologue Diana Crane :

“Cultural information that is already familiar because of its associations with previous items of culture is more readily assimilated into the core”¹¹

L’information culturelle qui nous est déjà familière grâce à son association à d’autres éléments culturels sont plus facilement assimilables.

Aussi, cet effet fut grandement accentué par le regain de popularité du Jazz dans la scène mainstream des années 1980, qui se voyait alors de plus en plus marqué par une forme de néo-traditionalisme croissant à cette époque et qui s’exprima ici par le retour aux courants Jazz des années 1950 comme le Hard-Bop, le Be-Bop au travers d’une nouvelle sous-division du Jazz, le Neo-Bop, menée par une jeune génération de musiciens surnommé « *Jazz Lions* » dont a notamment fait partie Wynton Marsalis, trompettiste ayant remporté plusieurs Grammy Awards durant ces années. En parallèle de ce Neo-Bop, les sonorités plus douces des années 1950 portées par le courant du Cool Jazz revinrent également sur le devant de la scène avec un vent de modernité, et donnèrent naissance au Smooth Jazz, très prisé par les radios mainstream, les publicités et le public. Ce courant propulsa certains musiciens comme Grover Washington Jr. et son mythique *Just The Two Of Us* (1982), ou encore Kenny G, tous deux saxophonistes.

L’association de tous ces éléments permit au Jazz-Rap de rapidement prendre une place importante dans la sphère mainstream et médiatique, comme pour De La Soul et leur single publié en 1989 *Me, Myself and I*, issu de leur premier album *Three Feet High and Rising* qui atteindra la 34^e position au *Billboard Hot 100*, liste hebdomadaire des meilleures ventes de la semaine, tout genre confondu, et publié par le magazine Billboard. De leur côté, A Tribe Called Quest ont vu leurs quatre premiers albums, sortis entre 1990 et 1996, au moins dans le top 100 des meilleures ventes de la semaine, avec leur quatrième LP *Beats, Rhymes and Life* finissant meilleure vente la semaine de sa sortie. Les derniers membres du trio emblématique des Native Tongues, se feront plus discrets mais atteindront tout de même la 46^e place du top albums RNB/Hip-Hop du Billboard avec *Done by the Forces of Nature* en 1989, année de sa sortie.

Certains groupes feront des tournées mondiales accompagnés d’un backing band jazz comme Guru lors de sa tournée européenne suivant la sortie du premier volume de *Jazzmatazz* ou encore The Roots ayant tourné aux États-Unis mais aussi en Europe dès la deuxième moitié des années 90 puis également en Asie ou en Australie vers la fin des années 90, avec un live band ayant séduit la presse notamment par son énergie. Parmi les grands succès du Jazz-Rap des années 1990 on peut aussi compter l’excellent premier album *Illmatic* (1994) du rappeur

¹¹: Diana Crane – *The Production of Culture*, édition SAGE (1992/2002)

originaire du quartier de Queensbridge à New York : Nas. Ce dernier est né d'un père trompettiste et multi-instrumentiste professionnel de Jazz, Olu Dara, ayant notamment joué aux côtés d'Art Blakey et ses Jazz Messengers, connus pour être l'une des fondations du mouvement Hard-Bop des années 1950. On le retrouve d'ailleurs à la trompette dans le morceau *Life's A Bitch* du même album. Cet album est considéré par beaucoup comme un classique intemporel, ce qui peut être compréhensible en vue du fait qu'il ait atteint la certification disque de platine en 2001 puis double platine en 2019, soit respectivement 9 et 25 ans après la sortie de l'album. De nombreux magazines de critiques musicales le placent en haut du panier comme Rolling Stone qui l'inclut parmi les quelques albums de Rap présents dans leur classement « *The 500 Greatest Albums of All Time* » ou encore Pitchfork qui l'inclut dans leur liste des meilleurs albums des années 1990. Il fait aussi l'unanimité chez les auditeurs comme sur le site collaboratif *RateYourMusic* où il est le deuxième meilleur album de Rap noté par les internautes. Le morceau le plus proche du Jazz-Rap dans cet album est également celui ayant eu le plus de succès. Ce dernier, *The World Is Yours*, est produit par le beatmaker Pete Rock qui sample une boucle de piano extraite et retravaillée du morceau *I Love Music* (1970) du pianiste de Jazz Ahmad Jamal nous donnant une mélodie douce, catchy mais surtout très jazzy. Nas, de son côté et comme à son habitude, rap la vie de gangster dans le Queens, certes avec un côté assez pessimiste à travers les couplets mais teinté d'optimisme et d'amour dans les refrains, liant un peu plus la chanson au mouvement Jazz-Rap.

“Whose world is this?

À qui est ce monde ?

The world is yours, the world is yours

Ce monde est tien, ce monde est tien

It's mine, it's mine, it's mine¹²

C'est le mien, c'est le mien, c'est le mien

¹²: Nas – *The World Is Yours* (1994), Columbia

Partie 2 : La place du jazz-rap au sein de la scène rap et son évolution au fil des années

La fin des années 90 et le début des années 2000 marquera aux États-Unis l'essoufflement du phénomène Jazz-Rap, quittant peu à peu le mainstream pour une scène plus underground. Plusieurs éléments nous permettent de comprendre cette baisse de production et d'intérêt pour le Jazz-Rap. Par exemple, la culture du sampling prédominante dans ce mouvement participa à sa descente via des droits d'auteur chers à obtenir, des procès mettant à mal des labels et artistes ou encore la nécessité d'engager des instrumentistes et de devoir les payer souvent généreusement afin de réenregistrer les parties souhaitées et contourner ces problèmes juridiques. En parallèle de ces problèmes, l'attrait de l'industrie musicale pour le Rap fera tout pour capitaliser dessus en le tirant hors de son essence de musique revendicatrice pour pousser un Rap mainstream populaire plus proche des clubs, de la musique de divertissement et de la Pop. Enfin, ayant pris place dans les années 1990, le Gangsta Rap sera au-devant de la scène vers le début du XXI^e siècle avec l'affirmation du Dirty South duquel découlera l'émergence du Crunk et de la Trap, assénant un nouveau coup au Jazz-Rap.

I – Culture du sample

1/ La part du sample et des samplers dans l'identité du Jazz-Rap

Le sampling est profondément ancré dans l'histoire du hip-hop puisque l'invention de ce dernier provient directement de la technique du Merry-Go Round de DJ Kool Herc, où il utilise ses platines pour isoler les breaks de ses vinyles de Funk, de Soul ou de Disco. Les prémices du hip-hop étant centrés autour des DJ, le sampling devint donc l'outil et l'instrument phare du rap. La technique fut poussée plus loin dans la fin des années 1980 par le beatmaker Marley Marl de Queensbridge à New York, qui utilisait des boîtes à rythmes et échantillonneurs comme le MPC 60 d'Akai ou l'E-mu 1200 SP pour isoler les « hits » de batteries afin de les réarranger et créer son propre pattern rythmique pour fabriquer son instrumental. Cette technique fut reprise par les plus grands du Jazz-Rap des années 1990 qui portaient une attention particulière à leurs samples de Jazz, ces derniers prenant plus de place dans la globalité du morceau et mettant plus en avant la mélodie, par rapport au reste des rappeurs de ces années-là qui mettaient en avant leurs textes et leurs flows (le rythme du texte rappé). De nombreuses machines devinrent légendaires à cette époque comme les MPC2000 d'Akai, les TR-808 et TR-909 de Roland, et bien d'autres encore, au vu du nombre de beatmakers ayant adopté ces outils.

Bien que les années 90 virent des groupes instrumentistes jazz-rap émerger, ces derniers étaient très souvent mis au second plan en ce qui concerne les albums studios et leur distribution/vente aux États-Unis, bien que très actifs sur scène à l'international pour certains comme pour les Roots ou Digable Planets. La prééminence des samples dans la mouvance jazz-rap se ressent également au niveau du public qui associe beaucoup le Jazz-Rap au choix du sample composant l'instrumental. Beaucoup de morceaux seront ainsi catégorisés jazz-rap à partir du moment où l'instrumental comporte un aspect jazzy qui peut passer par un certain panel d'instruments (trompette, saxophone, basse, batterie) ou par des patterns rythmiques comme avec J Dilla.

2/ Les problèmes juridiques

Aux origines du hip-hop, quand le genre était encore assez niche, la grande majorité des rappeurs et beatmakers de l'époque ne se posaient pas la question des problèmes juridiques concernant le sampling. C'était un terrain de jeu parfait pour l'expérimentation et le développement de l'art du sampling, et les acteurs du mouvement ne se doutaient pas que le Rap prendrait l'ampleur qu'il prit. Ainsi, aux débuts des années 1990, les premières plaintes furent déposées et des actions en justice furent menées envers certains artistes et maisons de disques parmi les plus en vogue. C'est notamment le cas pour le rappeur Biz Markie et son label *Cold Chillin'* rattaché à la structure *Warner Bros. Records*, concernant un morceau extrait de son album sorti en 1991, *I Need a Haircut*. Lors de la confection de celui-ci, Biz Markie avait demandé au chanteur compositeur Gilbert O'Sullivan s'il pouvait utiliser un sample de son morceau *Alone Again (Naturally)* (1971). Après avoir essuyé un rejet, il a tout de même fini par utiliser ce sample dans le morceau *Alone Again*, ce qui lui valut une poursuite en justice par O'Sullivan en décembre 1991. La justice donna raison au plaignant et *Cold Chillin'* ainsi que *Warner Bros. Records* furent condamnés à verser 250.000 \$ de dédommagement à O'Sullivan et à retirer l'album de la vente. Ce phénomène toucha aussi les têtes d'affiche du jazz-rap comme A Tribe Called Quest qui ne toucheront pas un seul dollar des ventes de leur premier album sorti en 1990 *People's Instinctive Travels and the Paths of Rhythm*. En effet, parmi les morceaux composant l'album, le titre *Can I Kick It ?* sample la basse douce et chaleureuse du morceau *Walk on the Wild Side* de Lou Reed. Ce dernier n'ayant pas été contacté par leur label Jive Records afin d'utiliser le sample, il ordonna alors à Jive Records de lui verser l'intégralité des fonds générés par le titre et ainsi par l'album, ce qui fut un coup dur pour les membres du groupe, dont Phife Dawg qui déclara en interview pour *Rolling Stone* en 2015 :

*“They didn’t clear the sample. And rightfully so. It’s his art; it’s his work. He could have easily said no. There could have easily been no ‘Can I Kick It?’ so you take the good with the bad. And the good is, we didn’t get sued. We just didn’t get nothing from it.”*¹³

Ils ne se sont pas occupés du sample. Et à juste titre. C’est son art, c’est son travail. Il aurait pu facilement dire non. Il aurait pu facilement ne pas y avoir de « Can I Kick It ». Il faut donc prendre le bon et le mauvais côté des choses. Et le bon côté des choses, c’est que nous n’avons pas été poursuivis en justice. Nous n’avons juste rien obtenu.

D’autres groupes comme De La Soul connaîtront un sort similaire lorsqu’un *skit* (interlude) de leur album phare, *3 Feet High and Rising* (1989), fut attaqué en justice en 1991 par le groupe rock The Turtles pour un sample de 12 secondes de leur titre *You Showed Me* (1968). Les deux ex-membres du groupe à l’origine de la plainte ont finalement abandonné les poursuites après avoir réglé le litige à l’amiable avec, selon les rumeurs, un paiement de 1,7 million de dollars.

Toutes ces affaires de samples non-négociés au préalable mirent un net frein à la profusion du Rap et instaurèrent une peur dans les esprits des artistes et maisons de disques. La vigilance remplaça l’insouciance et les producteurs durent éviter de sampler certains artistes jugés trop risqués ce qui limita la créativité de certains, comme l’explique le beatmaker Just Blaze :

*“Do I think [the lawsuits] hurt creativity? To a certain degree, yes. Because there’s going to be certain samples sources that you’re just going to stay away from because it’s a really big artist, or an artist who traditionally doesn’t allow those samples for hip-hop records.”*¹⁴

Est-ce que je pense que [les poursuites judiciaires] nuisent à la créativité ? Dans une certaine mesure, oui. Parce qu’il y aura toujours des sources de samples que vous éviterez parce qu’il s’agit d’un très grand artiste ou d’un artiste qui, traditionnellement, n’autorise pas ce type de samples pour les enregistrements hip-hop.

En parallèle, cela poussa aussi d’autres beatmakers à redoubler de créativité comme pouvaient le faire Marley Marl ou J Dilla, en refaçonnant le sample de manière à ce qu’il soit beaucoup moins reconnaissable, mais la crainte des labels et le coût de certains deals avec les artistes samplés combiné au coût de l’enregistrement du sample rejoué par de véritables instrumentistes en studio poussa ces derniers à s’éloigner de la culture du sample au profit

¹³: Phife Dawg, *Tribe Called Quest: Lou Reed ‘Got All the Money’ for ‘Can I Kick It?’* – Jason Newman pour Rolling Stone (2015)

¹⁴: Just Blaze - *The Come Up: An Oral History of the Rise of Hip-Hop* (2022) – Jonathan Abrams, Crown, p.495

d'artistes qui créaient leurs propres sons, notamment grâce aux avancées technologiques de la toute fin du XX^e siècle.

II – Changement des sous-genres dominants dans le rap au début des années 2000

1/ Domination du Gangsta-Rap : la Trap et le Crunk

Dans les années 1980, les États-Unis sont frappés d'une violente crise de la consommation de drogue dure, notamment du crack qui circule à foison hors du contrôle de l'État. Beaucoup de gangs et de délinquants issus des quartiers pauvres de nombreuses grandes villes s'emparèrent de ce flux massif de crack pour gagner de l'argent, faisant ostentatoirement croître les gangs et leurs pouvoirs. Cette vie de deal et de larcins était menée par certains rappeurs et ce même dans les années 1970, puisque le Hip-Hop, à travers le graff, les block parties et battle de MC, était déjà étroitement lié aux gangs du Bronx qui utilisaient ce médium pour s'affronter ou pour rassembler les habitants de leurs quartiers. Ainsi, dans les années 1980 deux rappeurs américains, Ice-T de Los Angeles et Schoolly D de Philadelphie, commencèrent à revendiquer leur vie et leur statut de gangster à travers le Rap, posant les bases des codes de la rue et de la vie typique d'un « *gangbanger* ». La décennie des années 80 à 90 vit une expansion majeure de la violence des gangs mais aussi des moyens mis en place par la police à son encontre, surtout à Los Angeles, berceau de ce Gangsta Rap, où la police locale, la « LAPD », mena plusieurs grosses opérations dont l'opération « Hammer » en 1989 visant à émettre de très nombreux mandats d'arrêt dans une intervention coup de poing contre les gangs locaux. Ces affrontements entre la police et les gangs débordèrent sur la population civile de ces quartiers, et des tensions montèrent entre Noirs américains et forces de l'ordre avec de plus en plus de manifestations et protestations qui aboutirent à la mort de Rodney King, civil noir non-affilié aux gangs et tabassé à mort en 1991 par des officiers de police. Cet événement aura un impact fort dans l'opinion populaire et le Gangsta Rap de Los Angeles, ayant pris en ampleur et s'étant étendu au reste des États-Unis en parallèle, connut un pic de popularité avec des rappeurs comme N.W.A., notamment connus pour leur titre *Fuck Tha Police* (1988), KRS-One et son célèbre *Sound of da Police* (1993) ou encore Dr. Dre, Snoop Dogg, 2Pac, Notorious B.I.G., tous extrêmement célèbres à leur époque et traités en légende de nos jours. La profusion lors des années 1990 de ces artistes, titres, albums racontant chacun la vie d'une grosse tête de gang dans les quartiers populaires, entre deals, argent, misogynie, violences policières et guerres de gangs, instaura une image forte dans l'opinion publique d'à quoi ressemblait cette

fameuse « Gangsta Life » ou « Thug Life » offrant à l'auditeur une fenêtre sur un monde qu'il ne connaît pas et posant les bases des thèmes qui seront repris à leur sauce par les rappeurs à suivre, à la fin des années 90 et début 2000.

Durant ces années, un des styles majeurs de Hip-Hop était le Dirty South pratiqué, comme son nom l'indique, par des rappeurs originaires de villes du Sud des États-Unis comme Atlanta, Memphis, Houston, Miami ou New Orleans. Des groupes comme UGK, Geto Boys ou Outkast furent parmi les plus grosses figures du Dirty South, caractérisé par ses basses lourdes et puissantes, par l'utilisation de synthétiseurs et par celle de samples tirés du Blues et du Funk typiques des régions australes des US. Très proche du Gangsta Rap notamment par ses thématiques identitaires, anti-Blancs et antisystème découlant du lourd passé esclavagiste et raciste des États du Sud, le Dirty South bénéficia d'une ascension dans le mainstream qui donna naissance au Crunk vers la fin des années 1990, mot employé dès la fin des années 1980 pour décrire l'ambiance de fête, de foule et d'euphorie des clubs de Memphis et dont l'utilisation fut popularisée par le rappeur d'Atlanta Lil Jon et son groupe les East Side Boyz après la publication de leur premier album *Get Crunk, Who U Wit : Da Album* en 1996, tenant son nom d'une contraction des mots « crazy » et « drunk ». Cependant, le terme de *crunk* désigna quelque chose qui était déjà présent dans l'underground du Rap du Sud, notamment de Memphis, une musique au tempo plus lent, proche des 75 BPM, faisant appel à de grosses lignes de basse, motifs courts et répétitifs et des chants criés pour accentuer le côté festif, le tout étant en partie inspiré par la Miami Bass – autre sous-genre de Rap ayant vu le jour dans le Sud – très prisée par les clubs de dance de la région. Le genre fut popularisé par le duo 8Ball & MJG, natifs de Memphis mais ayant déménagé à Houston en quête de meilleures opportunités pour leur carrière, mais surtout par le crew Triple 6 Mafia (devenu Three 6 Mafia), fondé par DJ Paul (DJ et beatmaker) et Juicy J (DJ, beatmaker et rappeur), et comptant trois autres rappeurs : Project Pat, le frère aîné de Juicy J ; Lord Infamous ; Gangsta Boo. D'abord auto-produit par leur label indépendant Prophet Records, leur succès leur permit de signer un deal de distribution avec Sony au moment de sortir leur troisième album en 1997 qui rencontra un franc succès à l'échelle nationale, certifié or avec plus de 800.000 copies vendues.

En parallèle du Crunk, c'est à Atlanta dans l'État de Géorgie que le début des années 2000 vit également émerger un nouveau sous-genre du Rap, descendant directement du Dirty South et embrassant totalement les codes du Gangsta-Rap : la Trap. L'usage du mot *trap* dans le Rap découle du verbe « *trapping* » soit « piéger » en français, il fait écho aux points de deals

où les gangsters passaient beaucoup de temps, souvent dans des allées sombres et sans issues, donnant l'impression d'être piégé. Le terme fut popularisé par le groupe Outkast, figure de proue du Rap d'Atlanta et plus généralement du Rap du Sud, et devint un genre à part entière lorsque le rappeur T.I signa en 2003 avec le label Atlantic Records pour sortir son second album *Trap Musik*, après avoir fait circuler des centaines d'exemplaires de son premier projet dans les rues d'Atlanta. Avec une quatrième place au Billboard 200 à sa sortie, l'album est une réussite totale et devint l'expression d'une nouvelle génération de rappeurs de la ville reprenant la musique de T.I et lui attribuant le nom « Trap ». Ainsi, les années suivantes virent l'explosion du phénomène avec des têtes d'affiche comme Jeezy, Future, Migos, Young Thug, tous revendiquant fièrement la Trap et la plaçant parmi les sous-genres les plus en vogue du Rap dans les années 2000 et 2010. La Trap connaîtra au début des années 2010 un rapprochement vers la musique pop de ces années-là, avec des artistes comme Katy Perry, Christina Aguilera ou encore David Guetta, présents en featuring avec des rappeurs de Trap, renforçant le poids culturel de ce sous-genre à cette époque, en dépit du Jazz-Rap.

2/ Nouvelles manières de produire des morceaux

Les attaques en justice pour des samples non-déclarés se multipliant au début des années 1990, les labels, mais aussi les artistes, commencèrent à se séparer progressivement des longues boucles de samples mélodiques et se mirent à concevoir eux même leurs parties rythmiques, à la manière de Marley Marl, en s'appuyant sur l'émergence de nouvelles technologies notamment en termes de séquenceurs et de logiciels de MAO (Musique Assistée par Ordinateur), ou DAW (Digital Audio Workstation) en anglais. La création puis le lancement du logiciel FruityLoops (aujourd'hui nommé FL Studio) en 1998 fait partie de ces révolutions technologiques ayant dirigé le Rap vers une digitalisation du procédé de création de l'instrumental dans les années 2000. Ce dernier était à l'origine une simple boîte à rythme MIDI permettant l'incrémentation de notes sur quatre pistes différentes, mais évolua vite vers un logiciel de MAO complet. D'autres suivirent comme Ableton Live ou Logic Pro, et le DAW devint un outil indispensable de production de beats aux prémices du XXI^e siècle, leur donnant accès à un répertoire de plug-ins permettant de façonner, remodeler et créer des sons, dans une alternative beaucoup moins chère et plus libre par rapport au matériel hardware. Ainsi, les beatmakers n'avaient plus besoin de se prendre la tête à chercher, couper et recaler des samples puisqu'ils avaient la possibilité de synthétiser un large panel de sons, affirmant leur style et explorant l'univers de la production électronique. Pourtant, les rappeurs étaient originellement

médissants de la musique électronique, comme ce fut le cas pour Eminem qui l'exprime dans l'un de ses titres les plus connus, où il attaque directement le DJ et compositeur de musique électro Moby, après que ce dernier ait critiqué le rappeur pour ses textes lors de la cérémonie des Grammys de l'année précédente :

“And Moby? You can get stomped by Obie

Et Moby ? Tu peux te faire écraser par Obie (autre rappeur du label d'Eminem)

You thirty six year old bald headed skag

Camé de 36 ans au crâne chauve

You don't know me, you're too old, let go, it's over

Tu ne me connais pas, t'es trop vieux, laisse, c'est fini

Nobody listens to techno” ¹⁵

Personne n'écoute de techno

Avec le temps et l'émergence de ces technologies, les rappeurs et beatmakers furent de plus en plus influencés par la musique électronique et tout ce qui s'apparente à de l'EDM, et cela se ressentit notamment dans la Trap et le Crunk, mentionnés plus tôt. Une forte utilisation et expérimentation autour des synthétiseurs (pour la plupart numériques) se fit de plus en plus ressentir au fur et à mesure que ces deux genres évoluèrent, baignant les années 2000 et le début des années 2010 dans une ère de Rap électronique, plus ou moins proche de la Pop, et marqué par des beatmakers comme Kanye West, Metro Boomin, Timbaland ou The Neptunes.

III – Jazz-rap qui bascule dans l'underground

1/ Jazz-Rap écrasé par les majors

Tous ces éléments virent basculer le Jazz-Rap dans le milieu underground des années 2000 puis 2010. D'une part, la démocratisation des synthétiseurs digitaux et des logiciels de MAO façonna le son Rap des années 2010 en opposition avec le Jazz-Rap des années 1990. En effet ce dernier se construit autour d'une atmosphère et de samples de Jazz, soit le genre musical le plus prestigieux et institutionnalisé des Etats-Unis, là où le Gangsta Rap du XXI^e siècle tend vers la Pop et la musique électronique, et est alors une musique encore considérée par beaucoup comme illégitime au vu de l'absence totale d'instrument acoustique. Ceci affecta l'image du

15: Eminem – *Without Me* (2002), Aftermath Entertainment, Interscope

Jazz-Rap qui fut prisé par les puristes et délaissé par les auditeurs suivant la tendance Gangsta Rap. D'autre part, la domination de l'univers gangster dans les textes et l'attitude créa un imaginaire collectif chez les néophytes, et plus globalement les Blancs, de ce que devait être le Rap, ce qui fut bien compris par les maisons de disques qui s'éloignèrent des textes jugés trop intellectuels ou trop revendicateurs. Ainsi, des rivalités naquirent entre artistes mainstream et artistes underground, creusées par la capitalisation intense des labels grâce au Rap.

“Everything that glitters ain’t gold

Tout ce qui brille n’est pas de l’or

And every gold record don’t glitter that’s for damn sure”¹⁶

Et tous les albums certifiés or ne brillent pas c’est certain

Beaucoup d’artistes underground considéraient le fait de signer avec les grandes majors – surnommées le *Big Three* (anciennement *Big Four* avec EMI avant son rachat par Universal et Sony en 2012) : Universal Music Group (Drake, Nicki Minaj, Jay-Z, Kanye West), Sony Music Entertainment (Travis Scott, A\$AP Rocky, Future, Rick Ross) et Warner Music Group (Cardi B, Wiz Khalifa, Flo Rida) – comme une trahison envers l’essence même du Rap, vendant leur musique à des ignorants intéressés seulement par le profit, et commencèrent à voir le Gangsta Rap d’un mauvais œil. Effectivement, plus le Rap grandit, plus ces majors prennent une part importante du marché (88,58% du marché de la musique en 2011-12¹⁷), et plus ils se permettent de censurer et de bloquer la sortie de certains albums, privilégiant le Gangsta Rap pour ses paroles moins engagées politiquement, privilégiant également les morceaux de Rap infusés d’EDM et de Pop pour leur attractivité dans les radios, clubs et dans les ventes. Le Jazz-Rap étant beaucoup porté sur ces messages de révolte contre les puissants et de lutte de classe antisystème, il fut ainsi boudé par les majors qui lui auraient permis l’accès au mainstream comme ce fut le cas pendant l’âge d’or du Rap où les labels indépendants avaient beaucoup plus de poids dans l’industrie musicale. Par exemple, après le rachat de DreamWorks Records, label de l’ancien membre et fondateur d’A Tribe Called Quest, Q-Tip, par Universal, le rappeur vit son single enregistré en 2003 *Open* ne jamais être sorti, plongeant petit à petit dans le néant sa carrière solo, pourtant prometteuse depuis la sortie de *Amplified* en 1999.

¹⁶: Binary Star (One Be Lo) – *Honest Expression* (2000) Subterraneous Records

¹⁷: 2012 Year-To-Date Record Company Market Share – Nielsen SoundScan

<https://fr.scribd.com/document/118975417/THE-NIELSEN-COMPANY-BILLBOARD-S-2012-MUSIC-INDUSTRY-REPORT>

2/ Nouvelle scène plus discrète

Malgré des difficultés à rester sur le devant de la scène, certains artistes réussirent à maintenir une crédibilité et une rentabilité auprès du grand public, notamment via l'expérimentation avec d'autres genres musicaux, comme le R&B et la Neo-Soul qui eurent le vent en poupe au début des années 2000. C'est particulièrement le cas pour le collectif des Soulquarians, fondé en 1996 par le chanteur de R&B D'Angelo et le batteur/fondateur du groupe The Roots, Questlove. L'idée de ce collectif naquit au studio Electric Lady de Seattle, bâti par Jimi Hendrix peu de temps avant sa mort en 1970, et qui commençait à prendre la poussière avec le temps. En effet, autour de l'année 1995, D'Angelo décida d'y enregistrer son prochain album, *Voodoo* (2000), en compagnie de Questlove, le choix de ce lieu étant en partie motivé par la présence de claviers utilisés dans certains albums classiques de Stevie Wonder. Les sessions se multiplièrent au studio avec l'arrivée dans le collectif d'artistes comme Erykah Badu, Q-Tip ou encore Common. Ce dernier réussit à préserver la flamme du Jazz-Rap un peu plus longtemps, notamment grâce à un deal avec MCA (label appartenant à Universal), avec des albums comme *Like Water For Chocolate* (2000) et *Electric Circus* (2002) ayant tous deux eu un excellent accueil critique, bien que les chiffres de ventes aient été relativement modestes. Suite à une apparition l'année suivante sur le single *Love Of My Life (An Ode to Hip-Hop)* (2003) d'Erykah Badu qui atteindra la neuvième place du Billboard Hot 100, Common sorti deux albums, *Be* (2005) et *Finding Forever* (2007), tous deux nommés aux Grammys dans la catégorie Meilleur album Rap, et ayant réalisé d'excellentes ventes, avant de petit à petit perdre en popularité.

En parallèle de Common, le Jazz-Rap à cette époque était encore très prisé par la presse critique et par les passionnés, en partie dans une dynamique d'opposition au Gangsta Rap et à l'écrasant règne du Rap mainstream façonnant et lissant les codes de ce courant musical en l'extirpant hors de ses racines contestataires et afro-centrées pour en générer plus de profit. Des artistes comme Madlib, MF Doom, J Dilla ou encore 9th Wonder furent très productifs durant le début du XXI^e siècle, peaufinant leur art et offrant au Jazz-Rap un succès d'estime avec des retours critiques élogieux et le respect de beaucoup d'autres artistes Rap. De son côté, Madlib étant né dans une famille l'ayant introduit au Jazz très jeune lui permettant de peaufiner sa culture personnelle pendant très longtemps, en parallèle de ses talents d'instrumentiste et de beatmaking, et il commença sa carrière en tant que rappeur sous le nom de Quasimoto avant de former un quintet entièrement composé d'alter egos de Madlib, livrant une série d'albums de

Jazz teinté de Hip-Hop et de musique électronique. Puis, en 2003, la prestigieuse maison de disque jazz Blue Note offrirent généreusement leur catalogue à Madlib afin qu'il en fasse un album pour leur label. Ce dernier va en extraire des centaines de samples, les découper, réarranger et traiter, le tout compilé dans un 16 titres devenu classique incontournable de beaucoup de références du milieu : *Shades of Blue : Madlib Invades Blue Note* (2003). À partir de là il se mit à travailler, en parallèle de sa carrière solo, en duo avec J Dilla sous le nom « Jaylib », avec Ivan Conti batteur brésilien du groupe de Jazz-Funk Azymuth en tant que « Jackson Conti », ou encore avec MF Doom en tant que « MadVillain », pour un album considéré comme un classique du Rap underground et extrêmement encensé par la presse critique en dépit d'une timide 189^{ème} place au Billboard 200 à sa sortie : *Madvillainy* (2004).

*“Madvillainy is inexhaustibly brilliant, with layer-upon-layer of carefully considered yet immediate Hip-Hop, forward-thinking but always close to its roots. Madlib and Doom are individually at their most refined here, and together, they’ve created one of the most exciting blockbuster alliances in the underground to date. Good luck finding a better hip-hop album this year, mainstream, undie, or otherwise.”*¹⁸

Madvillainy est inépuisablement brillant, avec des couches successives de Hip-Hop soigneusement réfléchi et immédiat, avant-gardiste mais toujours proche de ses racines. Madlib et Doom y sont individuellement les plus raffinés, et ensemble, ils ont créé l'une des alliances les plus excitantes de l'underground à ce jour. Bonne chance pour trouver un meilleur album de hip-hop cette année, qu'il s'agisse d'un album grand public, d'un album en sous-vêtements ou d'un autre.

*“Madvillainy is unquestionably **the** hip-hop album of the year.”*¹⁹

Madvillainy est incontestablement l'album hip-hop de l'année.

C'est dans ce milieu underground très prisé par la critique et les puristes que le Jazz-Rap va évoluer dans les années 2000, avec des artistes très talentueux, innovants et productifs mais malheureusement passés sous les radars.

Partie 3 : Le renouveau du jazz-rap à la conquête du mainstream

Les années 2010 virent progressivement le Jazz-Rap revenir à la mode aux Etats-Unis, notamment avec un engouement pour les instrumentations live au sein de morceaux et d'albums de Rap, dans une démarche plus ou moins néo-classique.

¹⁸: Rollie Pemberton & Nick Sylvester – *Madvillainy* (2004) Pitchfork

¹⁹: Eric Henderson – *Review: Madvillain, Madvillainy* (2004) Slante Magazine

La profusion d'une nouvelle génération de jazzmen permit au genre de se renouveler et de séduire des têtes d'affiche, avant de petit à petit s'immiscer dans la sphère mainstream actuelle.

I – Étude de cas : *To Pimp A Butterfly* de Kendrick Lamar (2015)

Le point culminant de ce renouveau du Jazz-Rap est sans aucun doute *To Pimp A Butterfly* de Kendrick Lamar, sorti en 2015. À travers ce projet, le rappeur déjà très populaire s'associe avec certains des meilleurs musiciens de cette nouvelle génération jazz et livre un album grandement apprécié par la critique et souvent érigé en tant que meilleur album de rap de tous les temps, qui rafla les plus grands prix et conquiert le grand public, venant définitivement lancer cette mouvance « *neo-jazzrap* » pour les années à venir.

1/ Popularité et influence de Kendrick Lamar avant la sortie de l'album

Dans les années 2010, Kendrick Lamar est le nouveau visage de Compton, ville légendaire du Rap « West-Coast » ayant donné naissance à Dr. Dre, Snoop Dogg, et beaucoup d'autres. Son premier album *Section 80*, sorti en 2011, le place comme l'un des artistes en vogue de la scène underground, démontrant déjà l'intérêt du jeune rappeur pour les textes politiques engagés et l'art de narrer une histoire à travers un morceau de Hip-Hop : le « storytelling ». Le succès aussi bien critique qu'économique de son second album sorti en 2012 *good kid, m.A.A.d city* le propulse sur le devant de la scène et le fait passer de rappeur prisé par la scène underground à l'un des rappeurs les plus populaires de cette décennie, respecté par bon nombre de rappeurs pour ses paroles engagées, son story-telling captivant ou encore sa versatilité donnant vie à ses albums. Celui-ci atteindra la deuxième position du Billboard 200 à sa sortie et se vendra à 242 000 exemplaires, témoignant de la forte popularité de Kendrick Lamar à cette période. L'album, noté 91/100 par Metacritic sur une moyenne réalisée à partir de 36 critiques, témoigne aussi de son succès médiatique, réunissant passionnés de la scène underground et public mainstream, comme exprimé par le journaliste David Amidon de Pop Matters dans sa review de l'album en 2012 :

*“But if those minor nitpicks are what it takes to bring an album like this, one that so effortlessly bows to the needs of both mainstream and underground hip-hop heads, bring them on.”*²⁰

²⁰: David Amidon – *Kendrick Lamar: good kid, m.A.A.d. city* (2012), PopMatters

Mais si ces petits détails sont ce qu'il faut pour obtenir un album comme celui-ci, un album qui répond sans effort aux besoins des têtes du hip-hop classiques et underground, qu'il en soit ainsi.

Il sera certifié album de platine 9 mois après sa sortie, et cet album permit à Kendrick de remporter le prix d'Album Rap de l'année en 2013 aux BET Hip-Hop Awards, et d'être nommé dans cette même catégorie aux American Music Awards et aux Billboard Music Awards. Il décrocha aussi 5 nominations aux Grammy Awards cette année-là pour les catégories suivantes :

- Album de l'année
- Meilleur Album de Rap
- Meilleur Nouvel Artiste
- Meilleure Collaboration Rap/Chant pour *Now or Never* en collaboration avec Mary J. Blige
- Meilleure Performance Rap pour *Swimming Pools (Drank)*

Deux ans après le succès tonitruant de *good kid, m.A.A.d city*, Kendrick annonce vouloir sortir un album prochainement et dévoila deux singles, le premier, *i*, sort le 23 septembre 2014, puis le 8 février 2015 il remporta deux Grammys pour ce single, dans les catégories Meilleure Performance Rap et Meilleure Chanson Rap. Le lendemain, il sortira le second single, *The Blacker The Berry*, mettant définitivement tous les projecteurs sur la sortie de son troisième album studio.

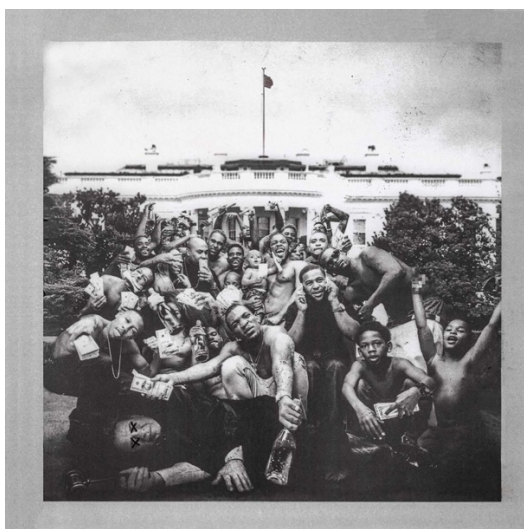
2/ L'album

2.a/ Le message

Déjà reconnu pour avoir des lyrics engagés, afro-centristes, gravitants autour des thèmes de l'acceptation de soi, des interactions avec nos pairs, de la place de l'homme noir dans la société américaine, le rappeur avait déjà exploré la plupart de ces sujets dans son précédent album *good kid m.A.A.d city* (2012), où il utilise l'art du story-telling tout au long de l'album, c'est-à-dire d'utiliser chaque morceau comme une partie d'une histoire que l'on suit non-linéairement à travers l'écoute de l'album, pour nous raconter une journée de sa vie dans les quartiers sensibles de Compton. On y suit Kendrick Lamar alors âgé de 17 ans, ayant emprunté

le minivan de sa mère pour faire le tour de Compton avec ses amis qui vont l'endiguer dans la culture de gang. On y retrouve des morceaux comme *good kid* où Kendrick nous raconte son adolescence balançant entre les altercations avec les deux gangs principaux de Compton – les Bloods et les Crips – bien qu'il ne fasse partie d'aucun car il était trop « gentil » pour ses membres, et les altercations avec la police qui le considérait à tort comme un misérable gangster du simple fait de sa couleur de peau et d'où il habite. D'autres morceaux comme *The Art Of Peer Pressure* ou *Money Trees* relatent de sa relation avec les autres, notamment de ses mauvaises influences qui le poussent à commettre des actes qu'il n'aurait normalement pas effectués, mais relatent aussi de cette loi de la jungle régissant à Compton, poussant Kendrick à utiliser la violence et le défi pour se faire une place.

Kendrick Lamar poussa ces thèmes pour la confection de *To Pimp A Butterfly* avec le recul acquit grâce à sa popularité. À travers son expérience de réussir à quitter Compton pour sa carrière grandissante tout en essayant de garder le contact avec les proches qu'il a côtoyé tout au long de sa vie, le rappeur met en relief les problèmes sociétaux et institutionnels importants auxquels un Afro-Américain est confronté en grandissant, et comment les puissants de cette société les montent les uns contre les autres, comme par exemple avec le morceau *The Blacker The Berry* dans lequel il fait part d'un sentiment d'hypocrisie qu'il ressent lorsqu'il défend la lutte pour les droits des Afro-Américains, alors que lui-même a déjà commis des crimes envers ces mêmes Afro-Américains.



To Pimp a Butterfly, Kendrick Lamar, TDE (2015)

***“Black and successful, this Black man meant
to be special***

Noir et prospère, cet homme noir est censé être spécial.

***Katzkins on my radar, bitch, how can I help
you?***

Katzkins sur mon radar, salope, comment puis-je
t'aider?

How can I tell you I'm making a killin'?

Comment puis-je te dire que je suis en train de faire une
tuerie?

***You made me a killer, emancipation of a real
nigga”***²¹

Tu as fait de moi un tueur, l'émancipation d'un vrai
négro

²¹: Kendrick Lamar – *The Blacker The Berry* (2015) TDE, Aftermath Records, Interscope Records

Ici, Kendrick Lamar met l'accent sur sa réussite malgré son origine sociale mais surtout malgré sa couleur de peau. Katzkins est une marque de luxe d'habillage de sièges automobiles, renforçant l'image de son succès. Succès mis en opposition à son vécu de tueur influencé par sa condition sociale d'origine.

Le projet offre aussi un aperçu plus fidèle de la personnalité de Kendrick puisque le rappeur se livre sur sa solitude, sa colère, sa dépression à travers des titres exutoires très puissants comme *u* à propos duquel il déclara lors d'une interview pour Rolling Stone :

*“That was one of the hardest songs I had to write. There are some very dark moments in there. All my insecurities and selfishness and let-downs. That shit is depressing as a motherfucker. But it helps, though. It helps”*²²

C'est l'une des chansons les plus difficiles à écrire. Elle contient des moments très sombres. Toutes mes insécurités, mon égoïsme et mes déceptions. Cette merde est vraiment déprimante. Mais ça aide. Ça aide

Cependant, l'album contient une autre facette de la personnalité de Kendrick, plus enjouée, optimiste, centrée sur l'amour mais qui nécessitait une profonde remise en question du rappeur sur ses traumatismes et problèmes de colère. Le morceau *i*, premier single de l'album, s'oppose directement à *u* mentionné précédemment, puisque l'on passe d'un morceau sombre, explorant toutes les failles de Kendrick, à un morceau beaucoup plus enjoué, rythmé et dont le refrain répète la phrase « *I love myself!* » (« Je m'adore »). Cette idée est ancrée même dans le titre de l'album « *To Pimp A Butterfly* », littéralement pour pimper un papillon, et qui renvoie à cette idée de dépassement de soi, de s'améliorer afin de devenir un somptueux papillon. Le titre est également une référence au livre *To kill a mockingbird* ou *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur* en Français, écrit par Harper Lee en 1960 et dont le thème principal est le racisme systémique américain, qui fait donc écho à *To Pimp A Butterfly* de Kendrick Lamar.

2.b/ La composition

Pour mettre en musique ses thèmes et ses paroles, Kendrick Lamar puise dans l'immense catalogue des courants musicaux afro-américains riches en histoire, en patrimoine et en revendications afin de rester fidèle à ces idées. Ainsi, il base une grande partie de son album sur des samples et des compositions originales instrumentales de Jazz, mais aussi de Funk ou de Soul en faisant appel à la fois à de jeunes musiciens talentueux et à des pontes de ces genres

²²: Kendrick Lamar, *Kendrick Lamar's 'To Pimp a Butterfly': A Track-by-Track Guide* – Rolling Stone (2015)

musicaux, tous déjà âgés de plus de 50 ans et ayant marqué leur époque. C'est de cette manière que l'on retrouve dans les crédits la formation Soul-Funk des Isley Brothers, par un sample de leur morceau *That Lady* (1973), mais aussi par des voix additionnelles originales de Ron Isley, sur le titre *i*. On retrouve également sur le morceau *Mortal Man*, le musicien, compositeur et chanteur nigérien de Jazz Fela Kuti, très engagé contre les pouvoirs autoritaires en place et le capitalisme, ou encore George Clinton sur l'intro *Wesley's Theory*, le leader des groupes de P-Funk des années 1970 Parliament et Funkadelic, très influent dans la scène Rap surtout de la côte Ouest puisque massivement samplé par les artistes de G-Funk des années 1990, comme Snoop Dogg ou Dr. Dre, et ayant déjà collaboré avec des rappeurs comme Outkast ou le Wu-Tang Clan.

Cependant, l'entièreté de l'album comporte des parties instrumentales composées et jouées pour l'enregistrement du projet. Kendrick Lamar s'entoure donc d'une jeune génération d'instrumentistes et compositeurs de Jazz et/ou de Funk, parmi lesquels figure Terrace Martin impliqué dans la composition, les cuivres ou encore les claviers. Ce dernier, né à Los Angeles en 1985, est principalement connu en tant que beatmaker mais aussi multi-instrumentiste, massivement influencé par l'âge d'or des saxophonistes du Be-Bop (Charlie Parker, John Coltrane, etc.), allant des productions d'instrumentals de Rap et de Pop aux morceaux et concerts de Jazz, notamment en accompagnant Herbie Hancock sur sa tournée *USA & Europe Summer Tour 2007*. Il relatera d'ailleurs la forte volonté de Kendrick Lamar d'assumer un aspect jazz dans cet album, en particulier due à la corrélation entre les racines de ce genre et le message puissant transmis par le rappeur, lors d'une interview pour BackTrak le 31 décembre 2024. Il y explique avoir commencé à jouer du saxophone sur le morceau *Alright* en essayant d'y incorporer un aspect plus doux et moins jazz traditionnel, comme il avait l'habitude de faire pour les autres rappeurs, avant de se rendre compte qu'il fallait revenir aux racines de ce qu'est le Jazz pour servir le message de l'album.

*“I assumed playing a certain style that he would like with a smooth style. [...] When I realized the responsibility and the message was bigger than the human boundaries, I overcame that and just figured out this was for us as a human race to pull together, it became bigger than everything.”*²³

J'ai supposé jouer un certain style qu'il aimerait, avec un style fluide. [...] Quand j'ai réalisé que la responsabilité et le message dépassaient les frontières humaines, j'ai surmonté cela et j'ai compris que c'était pour nous, en tant que race humaine, pour nous rassembler, et c'est devenu plus important que tout.

²³: Terrace Martin, « *DRONES* » with Terrace Martin – Backtrak (2024) 1:13:03

Toujours dans cette jeune génération d'instrumentistes aux influences jazz, on peut retrouver Robert Glasper au piano et aux claviers, Thundercat à la basse et à la composition de certains morceaux, ou encore Kamasi Washington au saxophone ténor sur un titre, âgés respectivement de 35, 28 et 32 ans. En addition à cela, Kendrick Lamar fait aussi appel à plusieurs musiciens de studios pour jouer des instruments comme la clarinette, les saxophones bariton, ténor et alto, la trompette, la guitare ou encore la batterie acoustique.

Néanmoins, Kendrick Lamar fidèle à ses racines reste également accompagné par des beatmakers de talent dont certains étaient déjà à ses côtés lors de son évolution au sein du label Top Dawg Entertainment, tels que Sounwave dont le travail sur les morceaux *Bitch*, *Don't Kill My Vibe* et *m.A.A.d city* du précédent album de Kendrick Lamar avait été très marquant et fructueux. On y retrouve également d'autres rappeurs invités et crédités en featuring ou faisant de brèves apparitions venant renforcer le crédit « rap » de l'album, comme Dr. Dre, Snoop Dogg ou même 2Pac via des enregistrements posthumes gardés secrets jusque-là, tous trois rappeurs très influents et populaires, originaires de Compton et figurant parmi les légendes ayant façonné le rap G-Funk de la côte Ouest des années 1990.

2.c/ Un chef d'œuvre de Jazz-Rap

À travers cet album, Kendrick Lamar puise dans les racines du Jazz et de ses sous-branches Soul et Funk via une instrumentation riche et la participation à la fois de jeunes jazzmen mais aussi de figures majeures du genre. Le LP rend en partie hommage à l'histoire du Jazz, étroitement liée à celle de la jeunesse noire américaine dont il fait partie et dont il dénonce la condition via le Rap, lui-même étroitement lié à l'histoire du Jazz comme constaté précédemment. Ainsi, il appuie également sur une facette très « rap » et globalement « hip-hop » via des textes très finement rappés, reprenant certains messages du Rap conscient initié par Grandmaster Flash & The Furious Five en 1982. Cette plume pour laquelle Kendrick était déjà reconnu via ses anciens projets est à son paroxysme et colle parfaitement avec les thématiques usuellement abordées dans le Jazz-Rap. L'attention portée à la création de ce projet se ressent très vite à l'écoute, des morceaux comme *For Free ?* ou *u* penchent plus vers le Jazz que vers le Rap, et sont d'une richesse de composition et de jeu très rares sur la scène de l'époque, surtout chez un artiste du calibre de Kendrick Lamar. La richesse de cet album se

retrouve également dans son large panel d'émotions et de couleurs allant d'*Alright* ou d'*i* tous deux très positifs et optimistes à *u*, plutôt sombre et triste, ou à *The Blacker The Berry* débordant de rage. Enfin, cette richesse se situe aussi dans ses performances au micro, adoptant des flows très variés et des interprétations au point qui soutiennent à la perfection la trame de son récit, comme dans *u* où sa voix est détruite par l'alcool et le désespoir, nous plongeant plus facilement dans ses remords et tourments.

Pour toutes ces raisons, je considère *To Pimp A Butterfly* comme un classique, non seulement de Jazz-Rap, mais de Rap dans sa globalité et je partage cet avis avec une grande partie de la presse spécialisée ainsi qu'avec une majorité d'auditeurs de Hip-Hop, à en croire la réception excellente qu'il a obtenue, et il y a peu de doutes quant au fait que ce projet devint une référence pour les rappeurs et jazzmen ayant suivi ses traces.

3/ Impact et réception par le public et la critique

Publié le 15 mars 2015 par le label Top Dawg Entertainment via Interscope et Aftermath Entertainment, le succès est immédiat auprès du grand public, 324 000 ventes en première semaine puis une certification platine (1 million de ventes) en mars 2016 soit un an après la parution de l'album. En 2025, soit 10 ans après sa sortie, il occupe la première place d'album le mieux noté, toutes périodes et genres confondus, avec un score moyen de 4,39/5 pour près de 95 000 entrées sur le site collaboratif *RateYourMusic*.

Du côté des critiques, Kendrick Lamar deviendra recordman du nombre de nominations aux Grammy Awards pour un artiste de musique urbaine avec 7 nominations, et remportera les catégories Meilleur Album, Meilleur Album Rap, Meilleure Performance de Rap et Meilleure Chanson de Rap avec *Alright* ainsi que Meilleure Performance Rap/Chant avec *These Walls*. L'album figure aujourd'hui en cinquième position, tous genres confondus, des albums les mieux notés sur le site *Metacritic* avec un score de 96/100, attribué à partir de la compilation de critiques et d'articles rédigés par des spécialistes et membres reconnus de l'industrie. Selon ce même site, il aurait eu le plus haut nombre de nominations dans les tops 10 annuels de 2015 provenant d'organismes compétents.

L'héritage de *To Pimp A Butterfly* ne s'arrête pas seulement aux critiques et au public mais s'étend jusqu'aux autres artistes, que ce soient les rappeurs ou les jazzmen, comme Herbie Hancock qui ira jusqu'à qualifier le rappeur de génie dans une interview en 2019.²⁴

II – Vent de fraîcheur dans la scène Jazz et Rap

1/ Nouvelle génération de jazzmen

Les années 2010 et 2020 verront émerger une nouvelle génération de jazzmen ayant grandi en écoutant du Jazz, et s'étant bien rendu compte que celui-ci était sur la pente descendante en termes de popularité depuis la période néoclassique des années 80 et 90. Ainsi, de nombreux jeunes groupes de Jazz dans le monde se mirent à explorer le champ des possibles en termes de fusions, et comme beaucoup grandirent également en écoutant du Rap et du Hip-Hop, c'est tout naturellement qu'ils se tournèrent vers le Jazz-Rap, à l'image du groupe canadien BadBadNotGood actif depuis 2011, ou Robert Glasper Experiment, groupe de Jazz actif depuis 2012 et centré autour du pianiste Robert Glasper. Bien qu'il y ait eu des musiciens de Jazz ayant invité des rappeurs à collaborer avec eux depuis 1990 comme Miles Davis & Easy Mo Bee avec *Doo-Bop* (1992), le phénomène grandit nettement ces dix dernières années avec des jazzmen comme Robert Glasper, Terrace Martin ou Kamasi Washington aux États-Unis. Dans ce renouveau du Jazz-Rap enregistré et joué avec des instrumentistes, l'Angleterre et plus particulièrement sa capitale Londres jouent un rôle important. En effet, l'Angleterre ces dernières décennies était déjà le terrain de jeu d'une nouvelle génération de groupes de Jazz façonnant un son jazz anglais reconnaissable et novateur. On peut parmi eux citer les groupes Ezra Collective, Portico Quartet, Kokoroko, Gogo Penguin, tous ayant donné des représentations à l'international et ayant eu un accueil critique et populaire très positif. Parmi cette nouvelle génération de jazzmen avant-gardistes très talentueux, on peut compter des musiciens très impliqués dans la scène Jazz-Rap comme Yussef Dayes – batteur percussionniste et compositeur très acclamé par la critique pour son album *Yussef Kamaal* composé en duo avec le claviériste Kamaal Williams et sorti en 2016 sur le label émergent et prometteur Brownswood Recordings – et d'autres comme Tom Misch, compositeur et producteur multi-instrumentiste mais plus souvent à la guitare, très inspiré par le Hip-Hop et particulièrement par J Dilla, comme il le dira dans une interview donnée pour MajesticJournal en 2016 :

²⁴: Herbie Hancock, *Herbie Hancock, coming to Clearwater, talks about working with Kendrick Lamar and his big Grammy upset* – Jay Cridlin, Tampa Bay Times (2019)

*“It started off quite basic. I was making ‘90s hip-hop, J Dilla-esque beats, and they would just be two-minute vibes with me singing. [...] When I got into jazz, everything changed. I discovered J Dilla through my sister’s ex-boyfriend and remember wondering where certain chords and harmonies came from. They were jazz samples.”*²⁵

Au départ, c’était assez basique. Je faisais du hip-hop des années 90, des rythmes à la J Dilla, et ce n’était que des vibes de deux minutes avec moi qui chantais. [...] Quand je me suis mis au jazz, tout a changé. J’ai découvert J Dilla grâce à l’ex-petit ami de ma sœur et je me souviens m’être demandé d’où venaient certains accords et certaines harmonies. C’étaient des samples de jazz.

Parmi ces jeunes artistes et compositeurs londoniens de Jazz ayant un penchant pour le Hip-Hop on peut aussi mentionner Venna, saxophoniste notamment connu pour avoir joué avec de nombreux musiciens d’Afro-Beat, dont le chanteur nigérien Burna Boy lui permettant de remporter son premier Grammy Award, mais aussi pour ses collaborations avec des rappeurs comme Knucks dans un morceau de Drill Alternative typiquement londonien mais aux teintes jazzys, ou avec le rappeur de Chicago, Mick Jenkins, ce dernier ayant également travaillé avec BadBadNotGood cités plus tôt.

2/ Réémergence du Jazz-Rap et nouvelle dynamique au sein de celui-ci

Les quinze dernières années ont vu florir les collaborations entre rappeurs et groupes/musiciens de Jazz. Cette tendance a commencé dès le début des années 2010, entre autres avec des projets de Mac Miller, jeune rappeur américain dont la notoriété avait été largement accrue depuis la sortie de sa quatrième mixtape *K.I.D.S* en 2010. Il s’associe en 2012 avec un backing band jazz, la formation issue de cette collaboration prenant le nom de Larry Lovenstein & The Velvet Revival, pour publier un court EP de 5 titres mélangeant Cool Jazz / Jazz Lounge avec un rap/chant doux et sensuel. Néanmoins, ce projet restera assez discret dans le paysage musical et critique de ces années-là en comparaison aux autres albums et mixtapes sortis par Mac Miller. D’autres rappeurs plus anciens iront tenter l’expérience comme ce fut le cas avec le rappeur Ghostface Killah, ancien membre du Wu-Tang Clan ayant à son tour sorti un EP en 2014 avec, cette fois, le groupe de Jazz BadBadNotGood ou encore Juicy J, ex-membre fondateur du groupe Three 6 Mafia, qui sort un album entièrement réalisé avec un backing band Jazz en 2024, *Ravenite Social Club*. En 2018, le producteur et beatmaker Pete Rock – déjà évoqué précédemment pour sa contribution immense au jazz-rap et au Hip-Hop de manière générale dans les années 90 notamment avec son duo C.L. Smooth et ses productions

²⁵: Tom Misch, *Misch Independent* – Alex Macpherson, Majestic Journal (2016)

pour d'autres rappeurs importants comme Nas – forme un groupe instrumental nommé Soul Brothers incluant un saxophone alto, une trompette, une basse, un clavier et une batterie. Ils vont notamment accompagner le beatmaker sur la scène du Blue Note Jazz Club à New-York – à ne pas confondre avec le label Blue Note, aucun lien ne relie les deux –, club de Jazz actif depuis 1981 ayant vu passer certains des plus grands comme Dizzy Gillespie ou Chick Corea. En 2020, ils l'accompagneront sur son album *Petestrumentals 3*, troisième volume de la série d'instrumentales hip-hop de Pete Rock qui pour ce dernier volet forme un véritable patchwork d'instrumentales hip-hop, jazz et parfois soul ou funk.

Ce vent de fraîcheur dans le Rap des années 2010 et 2020 avec la montée du Jazz-Rap reposant sur des instruments live et des compositions originales souffla jusqu'en Angleterre où ce procédé a touché de nombreux artistes locaux ainsi que le public mondial. Nous pouvons effectivement constater un renouveau prometteur dans la scène jazz anglaise de la dernière décennie, de l'autre côté, les rappeurs et beatmakers anglais, eux aussi majoritairement londoniens, ont façonné un son Rap anglais reconnaissable, notamment avec les courants Drill alternatifs ayant émergé entre la fin des années 2010 et le début des années 2020, ou le grime de Dizzee Rascal ou Skepta ayant émergé durant les années 2000. Ainsi, d'un côté les rappeurs talentueux cherchent à profiter de la profusion de musiciens Jazz talentueux, et de l'autre, ces derniers déjà très friands de Rap s'ouvrent à la fusion avec ce genre. Naturellement la rencontre entre les deux eu lieu et des musiciens comme Venna ou Yussef Dayes commencèrent à apparaître au côté de rappeurs très populaires en Angleterre comme Knucks, Little Simz, mais aussi aux Etats-Unis avec, par exemple, Freddie Gibbs, Mick Jenkins ou noname. Des groupes mêlant instrumentistes et rappeurs similaires à ce que pouvaient proposer les Roots émergèrent comme le groupe Abstract Orchestra, mené par le saxophoniste Rob Mitchell et fondé en 2011, reprenant les morceaux classiques des figures de proue du Jazz-Rap des années 2000 comme J Dilla ou MF Doom. Ce dernier est un autre exemple concret de la réémergence du Jazz-Rap dans le mainstream puisque le rappeur considéré comme une légende par la scène underground dans les années 2000 et 2010, connaîtra une percée posthume dans le mainstream après sa mort en 2020, accompagnée d'un impact massif dans la pop-culture, son meilleur classement au Billboard 200 sera d'ailleurs atteint par la réédition de son classique *MM..Food* pour les 20 ans de l'album, avec une dix-huitième place. Pareil phénomène sera observé pour Mac Miller, dont l'album posthume jazz-rap *Balloonism*, publié en 2024 – bien qu'enregistré vers 2014, notamment avec la participation de clavieristes ainsi que du bassiste Thundercat sur la plupart

des morceaux – atteint la troisième position au Billboard 200 la semaine de sa sortie, alors que ses premiers projets jazz-rap des années 2010 faisait peu de bruit auprès du public malgré la popularité du rappeur à cette époque. Les rappeurs populaires de ces dix dernières années ont commencé à s'arracher certains autres beatmakers légendaires du Jazz-Rap underground des années 2000 comme Madlib ou 9th Wonder dont les sorties furent de plus en plus nombreuses et rapprochées.

Un autre témoignage de cette recrudescence des collaborations entre rappeurs et instrumentistes est la popularité grandissante d'émissions présentant des performances live de rappeurs accompagnés par un backing band, accompagnant la promotion de ces artistes, comme peuvent le faire NPR via leur *TinyDesk*. Majoritairement actifs sur Youtube, ils comptabilisent aujourd'hui près de 12 millions d'abonnés avec des vidéos dépassant la centaine de millions de vues comme celle de la performance de Mac Miller, publiée en 2018 et cumulant aujourd'hui 134 millions de vues. Certains passent par le format podcast et radio en ligne pour démocratiser le genre comme Jazz Café Ambience, ou même les diverses chaînes Youtube proposant des émissions en live continues de musiques Lo-Fi, comportant souvent des morceaux proches du Jazz-Rap, dont la chaîne LoFi Girl comptant 15 millions d'abonnés en 2025. Enfin, 9 ans après les victoires de *To Pimp A Butterfly* aux Grammys, un autre album fortement inspiré par le Jazz-Rap remportera un Grammy : *Alligator Bites Never Heal* (2024) de Doechii, promu notamment par une superbe performance au Tiny Desk de NPR, atteignant 15 millions de vues.

Enfin, l'oligopole du *Big Three* de l'industrie musicale (Universal, Sony et Warner) des années 2010 recule progressivement passant d'environ 90% de part du marché mondiale en 2012 à près de 70% pour l'année 2024²⁶. Cette diminution progressive laisse ainsi place à de nouveaux artistes et labels indépendants, permettant à ces derniers de contourner les politiques très restrictives des majors en termes de création musicale, notamment grâce à des plateformes comme Distrokid ou TuneCore, lesquelles permettent aux artistes de sortir leur musique sur toutes les plateformes (Apple Music, Spotify, Deezer, ...) sans avoir besoin de faire appel à un éditeur. Des labels indépendants se retrouvèrent ainsi assimilés au mainstream, comme se fut le cas pour Griselda Records, label du collectif du même nom basé à Buffalo, et composé de Westside Gunn, Benny The Butcher ou Conway The Machine entre autres. Ce fut également le cas pour le label Top Dawg Entertainment, ayant produit les albums vainqueurs des Grammys et beaucoup vendus/streamés de Doechii et de Kendrick Lamar.

²⁶: Bill Rosenblatt, Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI), (Avril 2024)

De plus, certains artistes auto-produits atteignirent de très bons scores comme Chance The Rapper ou Little Simz. Cette dynamique est ainsi porteuse d'espoir pour cette nouvelle génération de musiciens Jazz-Rap leur permettant de se faire une meilleure place dans la scène rap actuelle.

III – Le drumless

1/ Origines et caractéristiques du sous-genre

Durant les 50 années d'existence du Hip-Hop, des block parties du Bronx à nos jours, les *drums* ont toujours été parmi les bases de son identité et de celles de ses nombreux sous-genres. Le rap repose grandement sur le sens du rythme créant une complémentarité entre la partie rythmique percussive et le placement rythmique des mots d'un rappeur. Certains breaks de batterie sont rentrés dans la légende en étant échantillonnés des centaines de fois comme l'ont pu être *Apache* du Incredible Bongo Band ou encore *Take Me To the Mardi Gras* de Bob James échantillonnés respectivement 809 et 514 fois^{27/28}. Le boom-bap des années 1990 se définit en grande partie par la profondeur du kick et de la snare souvent échantillonnés de sons de batterie acoustique. La Trap repose grandement sur le légendaire kick bass de la TR-808 de Roland, sur ses hats aux doubles croches et triolets, et sur les snare-rolls (impacts de caisse-claire rapidement répétés et souvent placés vers la fin d'une mesure). La drill est connue pour ses motifs de hats et ses kicks bas et profonds, etc... Néanmoins, aux alentours des années 2010 un genre allant à l'opposé de ces principes vit le jour : le Drumless, littéralement « sans batterie » en français. Ce style musical se base sur des boucles de Jazz ou de Soul, dénuées de partie rythmique et alliées à des textes techniques et profonds, réservés aux rappeurs aguerris puisque l'exercice de poser son rap sans partie rythmique pour se caler est beaucoup plus dur. Cet attrait pour les samples de Jazz et de Soul via leurs harmonies et leurs mélodies, rejoint fortement le mouvement jazz-rap des années 1990, et certains de ses pionniers ont posé les bases qui ont influencées les premiers rappeurs et beatmakers à s'être essayés au Drumless. C'est le cas de RZA, le beatmaker du Wu-Tang Clan, qui utilisait énormément de boucles piochées dans des vieux disques de Jazz, de Soul ou de Rock, en mettant parfois les drums en retrait comme sur les titres *All That I Got Is You* (1996) de Ghostface Killah et Mry J. Blige, ou en n'en mettant aucune comme sur le titre *Hollow Bones* (2000) du Wu-Tang Clan, ou sur *Handwriting On The Wall* (1998), publié en solo en featuring avec Ras Kass.

²⁷: WhoSampled - <https://www.whosampled.com/Incredible-Bongo-Band/Apache/>

²⁸: WhoSampled - <https://www.whosampled.com/Bob-James/Take-Me-to-the-Mardi-Gras/>

Un des premiers à avoir repris ce style Drumless à part entière sur un projet est Jay Electronica, avec sa première mixtape sortie en 2007, laquelle est composée d'un seul morceau éponyme de 15 minutes, intitulé *Act 1 : Eternal Sunshine (The Pledge)*. Ce dernier s'articule autour de samples extraits de 5 morceaux de la bande originale du film *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), qui a inspiré Jay lors de la réalisation de cette mixtape. Bien que le titre se compose d'une introduction d'environ 5 minutes de spoken word réalisé par le producteur Just Blaze et la chanteuse Erykah Badu, Jay Electronica rap sur la globalité du reste de celui-ci, sans aucune once de batterie ou de toute forme de percussion, renforçant l'aspect cinématographique du morceau. Bien qu'inconnu à la sortie de cette première mixtape, le rappeur fit l'expérience d'un certain engouement de la part de la presse critique, saluant l'expérimentation et la prise de risque, et les 50 000 téléchargements en ligne du projet lui permirent de lancer véritablement sa carrière. À ce moment-là, on ne parlait pas encore de « *Drumless* » et il faudra attendre les années 2010 pour qu'un certain rappeur autoproduit ne se l'approprie et définisse véritablement le son drumless. Ce dernier est Roc Marciano, ayant entamé sa carrière de rappeur au sein du crew de Busta Rhymes « Flipmode Squad », rebaptisé « The Conglomerates », actif entre la fin des années 90 et le début des années 2000. Il est souvent décrit comme le rappeur préféré de nos rappeurs préférés, tout en haut de la scène rap underground américaine, et est largement respecté par ses pairs comme a pu l'être MF Doom, dont la mort et les nombreux hommages élogieux ont pu aider à le faire basculer dans le mainstream. Le rappeur allie art du micro et confection des instrumentales pour livrer sa version à lui du Hip-Hop, réimaginé sans batterie.

*“Roc is a genius whether people know it or not. [...] You wanna talk about underrated and all that shit. No, no, no, I'm not underrated. I've made my bones and there's people out there... Roc Marciano under fucking rated.”*²⁹

Roc est un génie, que les gens le sachent ou non. [...] Vous voulez parler de rappeurs sous-cotés et de toute cette merde. Non, non, non, je ne suis pas sous-coté. J'ai fait mes preuves et il y a des gens dehors... Roc Marciano est sous-coté, putain.

²⁹: Method Man (Wu-Tang Clan), *MY EXPERT OPINION EP#118: METHOD MAN STRIKES BACK* – Math Hoffa (2022)

*“A big part of underground rap now that can be traced directly to what Roc Marciano began doing in 2010, and what you guys started doing just a few years later. [...] On our street, people on the block was Roc Marci and Action Bronson.”*³⁰

Une grande partie du rap underground actuel est directement liée à ce que Roc Marciano a commencé à faire en 2010, et à ce que vous avez commencé à faire quelques années plus tard. [...] Dans notre rue, les gens du quartier étaient Roc Marciano et Action Bronson.

*“The most underrated rapper is Roc Marciano. A lot of people are scared to rhyme with him”*³¹

Le rappeur le plus sous-coté est Roc Marciano. Beaucoup de gens ont peur de rimer avec lui.

2/ Croissance et popularité

Roc Marciano sort son premier album *Marcberg* en 2010 (puis en 2012 via une réédition), et celui-ci eu un accueil très positif auprès de la critique, atteignant la note de 8.1 sur Pitchfork, 7,9/10 sur SensCritique ou encore 3,7/5 sur RateYourMusic, toutefois il restera assez discret en termes de ventes à sa sortie, suivant le pas de ce qu’ont pu produire des artistes comme Madlib ou MF Doom dans les années 2000. Bien que très peu connu du grand public, Roc Marciano s’élève vite en légende du Rap underground et sera cité par de nombreux rappeurs à travers les continents.

*“Il fait presque jour, j’pense à mes potes partis à l’aube (taffer)
En écoutant du Roc Marciano”*³²

*“Me levanto, me ducho, escucho Roc Marciano”*³³

Cependant, c’est aux Etats-Unis où le rappeur et beatmaker aura le plus d’impact. Le Drumless de Roc Marciano fut une source d’influence majeure pour Westside Gunn, et par association son collectif Griselda, ou pour le producteur The Achemist. Ce dernier est une preuve concrète de la croissance exponentielle du Drumless puisque ce style lui permit de relancer sa carrière dans la deuxième moitié des années 2010, après avoir fait ses armes aux côtés des plus grands des années 90’ comme DJ Muggs, beatmaker de Cypress Hill et mentor

³⁰: Westside Gunn, *Westside Gunn and Virgil Abloh Talk About Their Shared History, Coming Back from Coronavirus, and Being the “Best in Class”* – Corban Goble, QG Magazine (2020)

³¹: Busta Rhymes, *The ‘Rah Rah’ Never Left: Busta Rhymes, Mayor of Hip Hop* – Steven Louis, Spin (2023)

³²: JeanJass – *Mes Jambes* (2014) PUR Jus

³³: Replik – *Daymares* (2019) Mojo

d'Alchemist, mais aussi Mobb Deep, Nas, Raekwon et bien d'autres. Travaillant sur des dizaines de collaborations avec d'autres rappeurs, plus ou moins connus, de cette nouvelle génération comme Freddie Gibbs, Curren\$y, Earl Sweatshirt mais aussi Roc Marciano lui-même, en 2022 et 2024, sous la forme d'EP ou en solo avec des projets instrumentaux par-ci par-là, il va porter le Drumless en étendard dans la plupart de ces réalisations jusqu'à remporter le prix de Beatmaker de l'Année aux BET Awards en 2024. D'autres beatmakers vont être attirés par ce nouveau style de production osé et très technique, comme DJ Muggs à travers quelques productions éparpillées dans ses sorties les plus récentes avec Raz Fresco ou CrimeApple entre autres, on peut également mentionner Nicholas Craven ou encore Conductor Williams, tous deux très en vogue ces dernières années et étant reconnus au même titre que les rappeurs lors de collaborations, là où les rappeurs ont plus souvent été mis en avant que les beatmakers.

Côté rappeurs, beaucoup suivirent les pas de Roc Marciano, comme ce fut le cas pour Boldy James, membre du collectif Griselda de Westside Gunn, ayant collaboré avec la grande majorité des beatmakers cités plus haut au travers de plus d'une vingtaine d'Eps et d'albums, sortis entre 2020 et juin 2025, s'élevant comme l'un des, si ce n'est le, rappeur le plus productif actuellement, avec des projets quasiment tout le temps bien reçus par la critique comme l'excellent Manger on McNichols en collaboration avec son ancien camarade de classe Sterling Toles, sorti en juillet 2020. Ce dernier allie Jazz-Rap et Drumless dans ses productions, parfois avec la participation d'instrumentistes en séances studios, et dans une démarche expérimentatrice et avant-gardiste, propre à l'évolution de ces deux courants Rap au cours des cinq dernières années. Il est ainsi reconnu comme un grand classique du Rap underground récent. Bien qu'assez peu connu du grand public, d'autres membres de Griselda, notamment Westside Gunn, réussissent à prendre plus de place sur la scène mainstream et à faire découvrir aux moins aguerris ce nouveau sous-genre du Hip-Hop, descendant direct du Jazz-Rap. Il réussira à se classer à la 67^{ème} place du Billboard 200 lors de la sortie de son troisième album studio *Pray For Paris* en 2020, soutenu par des instrumentales de DJ Muggs, The Alchemist ou encore DJ Premier. En 2023, son cinquième album studio atteindra la 29^{ème} place à sa sortie, ancrant un peu plus le rappeur et son collectif dans l'espace populaire et médiatique. Enfin, il décrochera en 2025 un featuring avec la très prometteuse DoeChii, tout juste vainqueuse d'un Grammy Award pour son dernier album en date.

La scène Drumless actuelle est en plein essor et a déjà conquis le cœur de tout bon amateur de Rap underground, et il ne saurait tarder qu'il séduise le mainstream comme ont pu le faire MF Doom, DoeChii ou Kendrick Lamar avec le Jazz-Rap entre 2015 et aujourd'hui, renforçant ainsi le tour de force de ce courant musical pourtant boudé dans les années 2000.

Conclusion

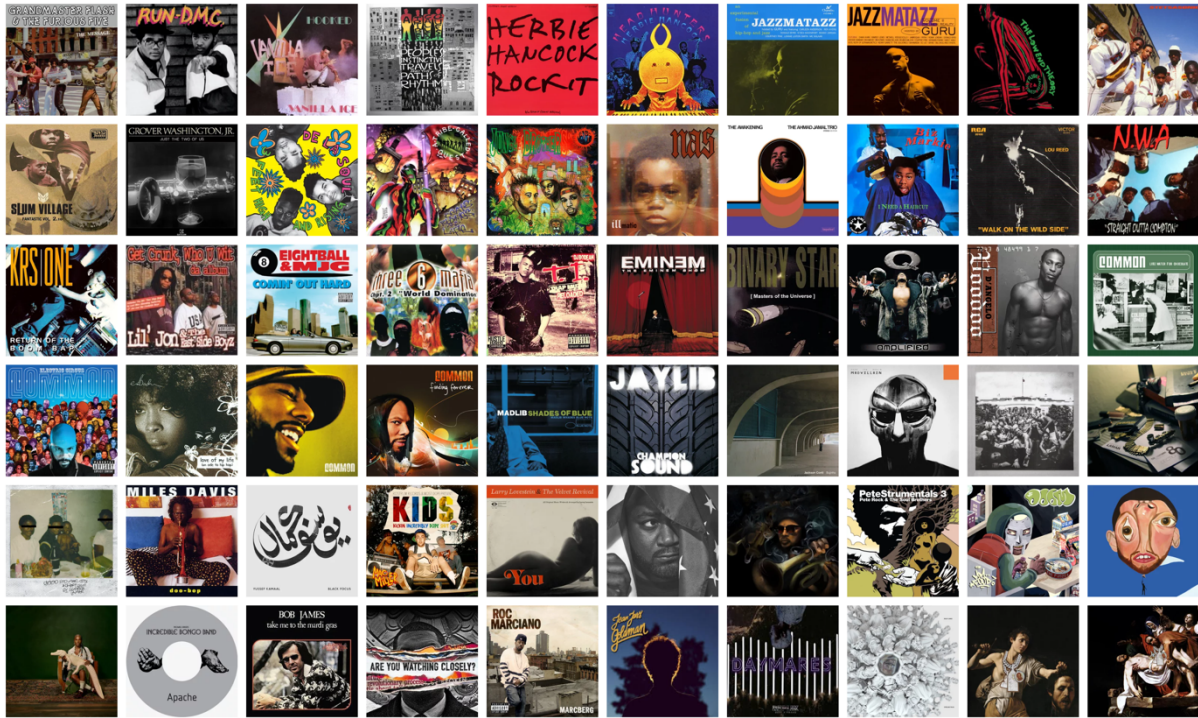
Bien que Jazz et Rap aient l'air extrêmement différents à l'écoute, ces deux genres partagent en réalité beaucoup plus de points communs, que ce soit sociologiquement, musicalement ou encore économiquement. Ainsi, il était naturel que ceux-ci se rencontrent dans les années 80 pour former les premières formes véritables de Jazz-Rap. Cet hybride prometteur connu un pic de popularité entre la fin des années 1980 et le début des années 1990 grâce à une période prospère, l'âge d'or du Hip-Hop, avant de sombrer dans l'underground à l'aube du XXI^e siècle, notamment en raison de l'écrasante domination des majors et maisons de disques très puissantes et restrictives, façonnant l'apparence du Rap dans la culture populaire et s'éloignant du Jazz-Rap, au profit d'autres courants découlant du Gangsta Rap et aux influences plus Pop ou Electro, comme la Trap ou le Crunk. Cependant, la deuxième moitié des années 2010 vit un retour à la charge du Jazz-Rap, notamment grâce à l'album *To Pimp A Butterfly* (2015) de Kendrick Lamar ayant obtenu des scores énormes dans la presse et dans les ventes, propulsant toute une nouvelle génération d'instrumentistes Jazz très prometteurs ayant des attraits pour le Hip-Hop. Ce faisant, il participa ainsi au changement d'aspect du Jazz-Rap, ce dernier étant désormais plus porté sur l'instrumentation acoustique. En parallèle de ces collaborations Rap/Jazz acoustiques, une autre forme de Jazz-Rap découla de l'héritage important du sampling : le Drumless. Celui-ci repousse les codes historiques du Hip-Hop très marqué par ses parties rythmiques percussives, en se passant complètement de celles-ci. Cela donne un nouveau style musical plus technique, à la fois pour les beatmakers mais aussi pour les rappeurs, qui sera le terreau d'une nouvelle génération d'artistes très talentueux et productifs, allant pour certains titiller les portes du mainstream, et influencer les rappeurs les plus en place et les plus *bankables* de ces dernières années.

Ainsi, je pense sincèrement que le Jazz-Rap a de beaux jours devant lui, et deviendra très prochainement un des courants principaux et majeurs du Hip-Hop, malgré les contraintes qu'il a rencontrées. Je pense également que le Jazz-Rap est un genre tellement riche en histoire – que ce soit à travers l'histoire du Jazz et du Hip-Hop à part entière ou à travers celle de la

fusion des deux – qu’il ne m’est pas concevable qu’il s’éteigne, ou qu’on arrête de voir émerger de talentueux artistes affiliés au courant Jazz-Rap.

Annexes :

Corpus d'œuvres



1. Grandmaster Flash & The Furious Five - *The Message* (1982) | Sugar Hill Records
2. Run-D.M.C. - *Run-D.M.C.* (1984) | Profile, Arista Records
3. Vanilla Ice - *Hooked* (1990) | Ultra Records
4. A Tribe Called Quest - *People's Instinctive Travels and the Paths of Rhythm* (1990) | Jive Records
5. Herbie Hancock - *Rockit* (1983) | Columbia Records
6. Herbie Hancock - *Head Hunters* (1973) | Columbia Records
7. Guru - *Jazzmatazz Volume 1* (1993) | Chrysalis Records
8. Guru - *Jazzmatazz Volume II: The New Reality* (1995) | Chrysalis Records
9. A Tribe Called Quest - *The Low End Theory* (1991) | Jive Records
10. Stetsasonic - *Talkin' All That Jazz* (1988) | Tommy Boy Records
-
11. Slum Village - *2u4u* (2000) | GoodVibe Recordings
12. Grover Washington, Jr. - *Just the Two of Us* (1980) | Elektra Records

13. De La Soul - *3 Feet High and Rising* (1989) | Tommy Boy Records
14. A Tribe Called Quest - *Beats, Rhymes & Life* (1996) | Jive Records
15. Jungle Brothers - *Done by the Forces of Nature* (1989) | Warner Bros. Records
16. Nas - *Illmatic* (1994) | Columbia
17. Ahmad Jamal Trio - *I Love Music* (1970) | Impulse!
18. Biz Markie - *I Need A Haircut* (1991) | Cold' Chillin, Warner Bros. Records
19. Lou Reed - *Walk On The Wild Side* (1972) | RCA Records
20. N.W.A. - *Straight Outta Compton* (1988) | Ruthless Records, Priority Records, EMI
-
21. KRS-One - *Sound of da Police* (1993) | Jive records
22. Lil Jon & The East Side Boyz - *Get Crunk, Who U Wit Da Album* (1997) | Mirror Image Entertainment
23. 8Ball & MJG - *Comin Out Hard* (1993) | Suave House Records
24. Three 6 Mafia - *Chapter 2: World Domination* (1997) | Relativity Records, Hypnotize Minds
25. T.I. - *Trap Musik* (2003) | Grand Hustle Records, Atlantic Records
26. Eminem - *Without Me* (2002) | Aftermath Entertainment, Interscope
27. Binary Star - *Honest Expression* (1999) | Terrorist Records
28. Q-Tip - *Amplified* (1999) | Arista
29. D'Angelo - *Voodoo* (2000) | Virgin Records, Cheeba Sound
30. Common - *Like Water for Chocolate* (2000) | MCA Records
-
31. Common - *Electric Circus* (2002) | MCA Records
32. Erykah Badu ft. Common - *Love Of My Life (An Ode To Hip Hop)* (2003) | MCA Records
33. Common - *Be* (2005) | Geffen Records, GOOD Music
34. Common - *Finding Forever* (2007) | Geffen Records, GOOD Music
35. Madlib - *Shades Of Blue: Madlib Invades Blue Note* (2003) | Blue Note Records
36. Jaylib - *Champion Sound* (2003) | Stones Throw Records
37. Jackson Conti - *Sujinho* (2008) | Mochilla (US), Kindred Spirits (Pays-Bas)
38. Madvillain - *Madvillainy* (2004) | Stones Throw
39. Kendrick Lamar - *To Pimp a Butterfly* (2015) | Top Dawg Entertainment, Aftermath Entertainment, Interscope Records

40. Kendrick Lamar - *Section. 80* (2011) | Top Dawg Entertainment
-
41. Kendrick Lamar - *good kid, m.A.A.d city* (2012) | Top Dawg Entertainment, Aftermath Entertainment, Interscope Records
42. Miles Davis & Easy Mo Bee - *Doo-Bop* (1992) | Warner Bros. Records
43. Yussef Kamaal - *Black Focus* (2016) | Brownswood Recordings
44. Mac Miller - *K.I.D.S.* (2010) | Rostrum Records
45. Larry Lovestein & The Velvet Revival - *You EP* (2012) | Remember Music
46. BADBADNOTGOOD & Ghostface Killah - *Sour Soul* (2014) | Lex Records
47. Juicy J - *Ravenite Social Club* (2024) | Trippy Music
48. Pete Rock - *PeteStrumentals 3* (2020) | Tru Soul Records
49. MF DOOM - *MM..Food* (2004) | Rhymesayers Entertainment
50. Mac Miller - *Balloonism* (2024) | Warner Records Inc.
-
51. Doechii - *Alligator Bites Never Heal* (2024) | Top Dawg Entertainment, Capitol Records
52. Incredible Bongo Band - *Apache* (1973) | MGM Records
53. Bob James - *Take Me to the Mardi Gras* (1975) | Warner Bros. Records
54. Jay Electronica - *Act 1: The Eternal Sunshine (The Pledge)* (2007) | Auto-publié
55. Roc Marciano - *Marcberg* (2010) | Fat Beats Records
56. JeanJass - *Mes Jambes* (2014) | PUR Jus
57. Replik - *Daymares* (2019) | Mojo
58. Boldy James & Sterling Toles - *Manger on McNichols* (2020) | Sector 7-G Recordings
59. Westside Gunn - *Pray For Paris* (2020) | Griselda Records, EMPIRE Distribution
60. Westside Gunn - *And Then You Pray for Me* (2023) | Griselda Records, EMPIRE Distribution

Bibliographie

To Pimp A Butterfly – Sequoia Maner, 33 $\frac{1}{3}$, Bloomsbury Academic (2022)

Racialising Amateurism, Third Text – Benjamin Court (2019):
10.1080/09528822.2019.1663686

The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music – Justin A. Williams, The Journal of Musicology, Vol. 27, No. 4, pp. 435-459 (2010)

The Values of Independent Hip-Hop in the Post-Golden Era – Christopher Vito, Southwestern College, Chula Vista, USA (2019)
<https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-030-02481-9>

The Come Up: An Oral History of the Rise of Hip-Hop – Jonathan Abrams, Crown, 9781984825148 (2022)

Mutations des représentations culturelles du jazz au XXe siècle – Elsa Grassy, Collection CIES-Sorbonne, Paris : Nouveau Monde, pp. 81-196

Sitographie

Zulu nation, les francs-maçons du hip-hop – Emmanuel Daniel sur Slate (2011)
<https://www.slate.fr/story/46191/zulu-nation-france?amp>

Chuck D on the 35th anniversary of Public Enemy's It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back – Dalton Ross pour Entertainment Weekly (2023)
<https://ew.com/music/public-enemy-it-takes-a-nation-of-millions-to-hold-us-back-chuck-d-35th-anniversary-interview/>

The Iceman Returneth – Alona Wartofsky pour le Washington Post (1998)
<https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/1998/11/22/the-iceman-returneth/d7a87a3f-a351-406e-9631-aead939d355d/>

Relevant to His Time: An Interview with Robert Glasper – Jon Wertheim pour NextBop (2012)
<https://nextbop.com/blog/relevanttohistimeaninterviewwithrobertglasper>

Mélodie, harmonie et rythme dans l'improvisation – Frédéric Bilhaut pour JazzMusicLab (2018)
<https://jazzmusiclab.wordpress.com/2018/05/15/melodie-harmonie-et-rythme-dans-limprovisation/>

The Role Of Drum Machines In Hip-Hop: From The 808 To Today – Golden Scissors
<https://goldenscissors.info/the-role-of-drum-machines-in-hip-hop-from-the-808-to-today/>

The Trials of Kendrick Lamar – Josh Eells pour Rolling Stone (2015)
<https://www.rollingstone.com/music/music-news/the-trials-of-kendrick-lamar-33057/>

The tense relationship between Lou Reed and A Tribe Called Quest – Tyler Golsen pour Far Out magazine (2022)

<https://faroutmagazine.co.uk/the-tense-relationship-between-lou-reed-and-a-tribe-called-quest/>

Classic Copyright Cases – De La Soul – Anon. pour Briffa(2020)

<https://www.briffa.com/blog/classic-copyright-cases-de-la-soul/>

Kendrick Lamar: good kid, m.A.A.d city – David Amidon pour PopMatters (2012)

<https://www.popmatters.com/kendrick-lamar-good-kid-m-a-a-d-city>

Tom Misch par Alex Macpherson pour MajesticJournal (2016)

<https://www.majesticjournal.com/tom-misch>

Gangsta Rap and the Trapped Mentality – Mikalah M. Guyton (2021)

https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/cgi/viewcontent.cgi?params=/context/honors-theses/article/1298/&path_info=GangstaRapandtheTrappedMentality_byMikalahGuyton.pdf

The birth of trap music and the rise of southern hip-hop – NPR (2023)

<https://shorturl.asia/bVPT0>

Dirty Decade: Rap Music and the US South, 1997–2007 – Matt Miller (2008)

<https://southernspaces.org/2008/dirty-decade-rap-music-and-us-south-1997-2007/>

The Evolution of Hip-Hop Production Techniques – Toxigon (2025)

<https://toxigon.com/the-evolution-of-hip-hop-production-techniques>

The Soulquarians Quietly Won the Late ‘90s, Early 2000s Rap War – John Morrison pour OkayPlayer (2023)

<https://www.okayplayer.com/soulquarians-the-roots-questlove>

Documentaires et Vidéos Youtube

Oxygen for the Ears: Living Jazz – Stefan Immler (2012)

<https://www.imdb.com/fr/title/tt2273471/>

The Secret Sounds of the Hip Hop Underground – Dave With Normal Cognitive Activities (2024)

https://youtu.be/JYF4_8wUyys?si=2Xe1LVKJAS4kcVdQ

The Art of Drumless Hip-Hop Beats: A New Era of Music Production – Rhyme Report (2023)

<https://youtu.be/a2db0wtnc8?si=ceRoTM-7JR2JL7dk>

The King of Microrythm – David Bruce Composer (2024)

<https://youtu.be/0dsjuPZsNwQ?si=g5LVDK5OvuKyxEuc>

Jazz in the 50's : What in the heck was going on? – OneTrackJazz (2024)

<https://youtu.be/cXl8hX5jAdI?si=YbFGAozO3NmV7qA4>

How Jazz and Hip Hop Harmonize: J Dilla, Herbie Hancock, and Nas – SoundField (2021)

https://youtu.be/LBKedBr2M3U?si=ojBa-z9rA3OkTsq_

"DRONES" with Terrace Martin | BackTrak (2024)

<https://www.youtube.com/watch?v=62ZM26CkQKI>