



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITÉ DE METZ
UFR Lettres et Langues
Département d'Anglais

École doctorale
Perspectives interculturelles :
Écrits, médias, espaces, sociétés

N° inv	2004026 L
Date	L/M3 04/06
Loc	

**Les implications sociopolitiques du rap
afro-américain. De l'engagement *new school*
au nihilisme *gangsta***

Thèse de doctorat de l'Université de Metz
soutenue par Mlle Nathalie Karanfilovic
sous la direction de Monsieur le Professeur Robert Springer
Centre de Recherche : Centre d'études de la traduction

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE DE METZ



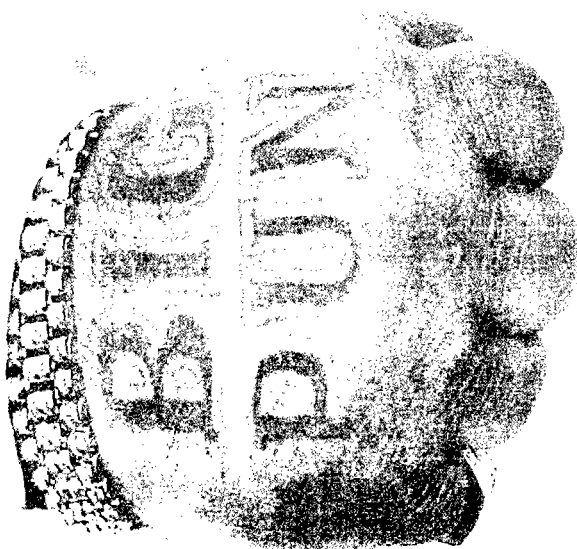
031 536062 8

Année universitaire 2003-2004

UNIVERSITÉ DE METZ
UFR Lettres et Langues
Département d'Anglais

École doctorale
Perspectives interculturelles :
Écrits, médias, espaces, sociétés

**Les implications sociopolitiques du rap
afro-américain. De l'engagement *new school*
au nihilisme *gangsta***



Thèse de doctorat de l'Université de Metz
soutenue par Mlle Nathalie Karanfilovic
sous la direction de Monsieur le Professeur Robert Springer
Centre de Recherche : Centre d'études de la traduction

Année universitaire 2003-2004

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont en premier lieu à toutes les personnes qui m'ont soutenue de près ou de loin et qui m'ont permis d'accomplir ce travail.

Je tiens notamment à remercier ma famille, ma sœur Catherine et mes amis qui ont su m'entourer de leurs conseils et de leur soutien en toutes situations. J'exprime tout particulièrement ma gratitude pour leur disponibilité, leur soutien moral et leur compréhension à Frédéric Auvrai, Alexandra Mathieu, Audrey Sgorlon et Béatrice Simon.

Je suis également reconnaissante envers les rappeurs, artistes et acteurs de la scène hip hop que j'ai pu croiser au cours de ces années et qui m'ont si généreusement offert de plonger dans leur univers pour mieux en saisir toute la dimension artistique.

Toute ma gratitude va également à la French American Foundation qui m'a permis de compléter mon travail de doctorante.

Je remercie vivement mon directeur de thèse, le Professeur Robert Springer dont je tiens à saluer la patience et la perspicacité de ses remarques qui m'ont guidée pour mener à bien cette étude.

Je remercie enfin ma mère et ma famille qui ont su m'entourer au cours de ces années de leur inestimable affection.

Writing about music is like dancing about architecture

Elvis Costello

INTRODUCTION

...black music is not only conspicuous within but *crucial to*, black culture. It has often been asserted that music—its place in society and its forms and functions—reflects the general character of the society. It has, however, rarely been suggested that music is potentially a *basis* for social structure. Yet I contend that music is not only a reflection of the values of black culture but, to some extent, the basis upon which it is built... the investigation of black music is also the investigation of the black mind, the black social orientation, and primarily, the black culture.¹

Dans son essai, *Black Talk*, Ben Sidran examine avec sagacité ce qui fait la spécificité de la musique afro-américaine. D'après l'auteur, cette dernière fait non seulement partie intégrante de la communauté afro-américaine, elle est aussi un véritable socle sur lequel se fonde la société noire américaine. Son étude ouvre ainsi de vastes champs d'exploration liés à la culture, à la société et à l'expérience noires. La tâche que nous nous sommes fixée dans le cadre de ce travail est précisément d'étudier le dernier genre musical afro-américain, le rap, et de mettre au jour les dimensions sociales et politiques de son discours. Que nous disent les rappeurs sur la communauté afro-américaine, ses aspirations et ses contradictions ? Que nous révèlent-ils sur la société américaine et son évolution ? Enfin, à quel rôle social voire politique peuvent-ils prétendre ?

Au-delà de la dimension esthétique de la musique, nous partirons du postulat que la musique est un « fait social »² qui a « ses antécédents et ses retentissements dans la vie collective »³, qu'elle est le produit d'un réel historique, social et technique, son « contenu idéologique immanent »⁴, selon la formule d'Adorno. Nous aborderons ainsi le champ musical dans ses rapports avec la société et pourrons appréhender le rap comme symptôme de celle-ci, mais aussi en tant que phénomène social.⁵

Pour aborder le thème, nous avons choisi la démarche de Jacques Attali qui consiste à « mettre en relation, au travers de leur inscription dans l'histoire, les aspects

¹ Ben Sidran, *Black Talk*, New York: Holt, Rinehart & Winston, 1971, p. xiii.

² Emile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris : PUF, Quadrige, 1981, p. XIII, cité dans Anne-Marie Green, *De la musique en sociologie*, Issy-lès-Moulineaux : Editions EAP, 1993, p. 45.

³ Anne-Marie Green, *ibid.*, p. 50.

⁴ Theodor Adorno, "Réflexions en vue d'une Sociologie de la Musique", *Musique en Jeu*, N° 2, Paris : Le Seuil, 1972, p. 7, cité dans Anne-Marie Green, *ibid.*, p. 127.

⁵ Anne-Marie Green, *op. cit.*, pp. 41-42.

sociaux et musicaux et les facteurs socio-économiques et politiques. »⁶ Pour reprendre les termes d'Attali dans son étude consacrée aux « bruits », la musique est « parallèle à la société des hommes, structurée comme elle et changeante avec elle »⁷. Elle est en effet « miroir de la réalité »⁸, selon la pensée marxiste, et sa mission est de renvoyer l'image réelle de la société et de ses valeurs. Attali lui confère même un caractère prophétique. La musique ne serait pas seulement « l'écho de l'esthétique d'un temps, mais aussi le dépassement du quotidien et l'annonce de son avenir »⁹. Miroirs déformants et transformants, les expressions musicales agissent néanmoins comme des révélateurs sociaux ambivalents. Le fait musical devient « instrument de pouvoir et source de révolte »¹⁰.

Pour mieux comprendre l'émergence du phénomène rap et apprécier toutes les dimensions de son message, nous rappellerons que les musiques afro-américaines ont, plus que toutes formes de musiques populaires, dépassé la seule pratique esthétique et musicale pour s'inscrire dans la critique sociale et politique. Dépourvus de repères familiers et s'efforçant de s'adapter à un nouvel environnement, les Africains débarqués dans le Nouveau Monde avaient peu à peu perdu leur identité africaine dans un processus souvent douloureux et schizophrénique. Sur les bases d'un héritage culturel africain qu'ils conserveront - inconsciemment ou consciemment -¹¹, les Afro-Américains ont développé au cours des siècles divers genres musicaux inédits qui ont reflété l'évolution de leurs différentes existences sociales, d'esclaves, d'affranchis, puis de citoyens américains. Chaque création musicale a illustré les changements brutaux apparus dans l'histoire du peuple afro-américain, ce qui permet à LeRoi Jones dans *Blues People* de remarquer :

The most expressive Negro music of any given period will be an exact reflection of what the Negro himself is. It will be a portrait of the Negro in America at that particular time. Who he thinks he is, what he thinks America or the world to be, given the circumstances, prejudices, and delights of that particular America. Negro music and Negro life in America were always the result of a reaction to, and an adaptation of, whatever American Negroes were given or could secure for themselves¹².

⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁷ Jacques Attali, *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris : Fayard, 2001 (1977), p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹¹ Hildred Roach, *Black American Music: Past and Present*, Malabar, FL : Krieger, 1992, p. 7

L'apparition des différents courants musicaux afro-américains qui ont constitué la trame de la musique populaire américaine est en effet indissociable de son contexte socio-historique. C'est pour soutenir l'effort de leurs travaux et se préserver de l'aliénation que les esclaves lancent leurs premiers cris (« *field hollers* ») qui se transformeront en chants (« *field songs* »). Après l'indépendance des Etats-Unis, c'est à l'église qu'ils jettent les bases d'une musique afro-américaine, notamment à travers les negro-spirituals qui leur offrent une théologie de l'espoir et leur permettent d'endurer avec dignité les avilissements dont ils sont l'objet. A la fin du XIXe siècle, le blues devient alors le remède à la solitude et au rejet auxquels ces nouveaux affranchis sont confrontés. Après la Seconde Guerre mondiale, on assiste à une absorption continue de la musique afro-américaine dans le courant dominant. Lors du mouvement des droits civiques, alors que les Noirs luttent pour une égalité de fait, la soul revendique leur fierté d'être noirs et les exhorte à se redresser. Si le funk, puis le disco amènent dans les années 1970 la musique noire américaine vers plus de légèreté, le rap devient lors de la décennie suivante l'expression condensée du rejet social des habitants du ghetto et annonce de manière prophétique l'explosion des violences urbaines à venir. Alors que les spirituals, le blues ou encore la soul témoignaient euphémiquement des rapports qui opposaient les Noirs au pouvoir dominant, le rap se caractérise par son réalisme social et sa nette agressivité, virulence qu'il dévoile tant dans le fond, dans ses choix thématiques, que dans sa forme musicale.

Si nous avons choisi de nous intéresser au rap, c'est qu'il est actuellement et sans conteste le courant musical afro-américain le plus prisé à travers le monde et qu'il est désormais reconnu comme une culture légitime. Paradoxalement, alors que le mouvement hip hop, qui a donné naissance au rap, est né d'un « apartheid » social, cette culture, à l'origine « alternative », a su devenir une mouvance universelle dans laquelle les jeunes, toutes classes et toutes races confondues, se reconnaissent. Aux Etats-Unis, 80% de ses consommateurs sont blancs. Le hip hop s'est de plus imposé comme un fait culturel global. Il a su empreindre notre quotidien, que ce soit au niveau linguistique, graphique ou vestimentaire. Son expression musicale apparaît aujourd'hui comme le fond sonore de nos sociétés modernes.

Avant de nous engager dans une étude textuelle du rap, nous souhaitons insister sur sa qualité de genre musical populaire, et qu'à ce titre, sa fonction première est de

¹² LeRoi Jones, *Blues People: The Negro Experience in White America and the Music that Developed from It*, New York: William Morrow, 1963, p. 137.

divertir et de permettre à son auditoire de s'évader, de transcender temporairement le quotidien. Le succès foudroyant que le genre a connu ces vingt dernières années, il le doit en grande partie à son caractère rythmique.

Si nous ne prenons que partiellement en compte la dimension artistique et la valeur esthétique, il est impératif de reconnaître ici l'aspect novateur du genre tant dans son fond que dans sa forme. Le hip hop a été en effet à l'origine d'innovations techniques inédites qui ont révolutionné la conception de la musique populaire et investi tous les champs musicaux contemporains.

Au-delà de cet apport novateur, nous verrons tout au long de ces pages que la parole reste toutefois au cœur du rap dans sa fonction rythmique et discursive. Comme le rappelle Jefferson Morley, « la musique rap, c'est de l'histoire au sens littéral : un récit, une construction linguistique qui nous dit ce qui s'est passé et comment cela s'est passé, un mélange d'information et d'interprétation qui résume, rend sensible et compréhensible ce que les Afro-Américains ont accompli depuis le début des années 1970... »¹³. Le hip hop a su ainsi délivrer un message de prise de conscience sociale et être le support, comme le furent à d'autres époques le rock ou le punk, d'une révolte contre le conformisme social, politique et culturel.

L'objet de ce travail de recherche sera d'aborder les implications socio-politiques du rap afro-américain et plus particulièrement de tenter de réhabiliter son sous-genre le plus controversé mais aussi le plus populaire, le *gangsta rap*, pour en révéler enfin les dimensions contestataires. Nous avons choisi d'examiner les implications socio-politiques du rap, politiques au sens large du terme, c'est-à-dire dans l'art d'énoncer des idées afin d'enrichir le débat politique, de remettre en question le système établi, mais également au sens restrictif d'intervention immédiate dans la vie politique et sociale.

L'enracinement social du mouvement hip hop et la construction médiatique autour du phénomène des ghettos d'où il est issu, font que l'on associe généralement violence et rap. Nous pensons que réduire la culture hip hop à une culture de ghetto présentant des traits pathologiques serait amoindrir la portée et la richesse de ses expressions. Nous tenterons dans cette étude de dépasser le caractère superficiel et racoleur du rap pour reconnaître la tentative des rappeurs de conquérir une dimension sociale et politique. Notre propos ne sera pas de juger, mais de tenter d'appréhender le

¹³ Jefferson Morley, "Rap Music as American History", in Stanley A. Lawrence, *Rap – The Lyrics*, New York: Penguin Books, 1992, p. XXXI.
Citation relevée dans Ulf Poschardt, *DJ Culture*, Paris : Editions Kargo, 2002, p. 158.

rap dans toute sa complexité, d'en comprendre les ressorts tout en évitant le danger de surinterpréter les textes. La difficulté d'une telle étude réside par ailleurs dans la construction ambivalente d'une image contre-type que cultivent les rappeurs eux-mêmes. Une ambiguïté sciemment alimentée d'autant plus que pour comprendre la stratégie rhétorique des rappeurs, il s'agira avant tout de resituer la pratique du hip hop dans l'ensemble de ses disciplines et de ses codes. La culture rap, et plus particulièrement les codes *gangsta*, sont généralement mal connus et rendent souvent ce discours inaudible.

Pour ce faire, nous étudierons dans une première partie le mouvement hip hop dont le rap est l'expression artistique la plus populaire. Nous nous familiariserons dans un premier temps avec cette culture issue du ghetto, son histoire, ses pratiques et son idéologie. Nous nous consacrerons dans un second temps à l'expression musicale hip hop elle-même. Après une tentative de définition du rap, nous nous intéresserons à son héritage dans la tradition vernaculaire, ses caractéristiques linguistiques et musicales. Pour compléter nos recherches, nous remonterons enfin aux sources du rap, puis dégagerons les différentes écoles et divers genres que le rap a essaimés à travers les Etats-Unis.

Il apparaîtra que le contexte socio-politico-économique est indissociable du message rap. C'est en effet à la lumière de certains événements socio-économiques et politiques que l'on peut entendre le rap dit « conscient » (« *conscious rap* »). Nous nous intéresserons dans un premier temps à la fonction de chroniqueur social du rappeur, de porte-voix d'une communauté en crise mais aussi à celle de pédagogue, avant d'amorcer dans un second temps une réflexion sur les œuvres les plus revendicatrices pour en dégager les véritables fonctions politiques. Nous verrons que le rap est un outil de contestation et qu'il contribue à la genèse d'un mouvement social.

Dans une troisième partie, nous centrerons nos recherches sur le phénomène *gangsta rap* et tenterons d'éclairer son discours. Souvent décrié par les autorités publiques, morales et intellectuelles, le *gangsta rap* est victime d'une incompréhension de la part de critiques qui omettent de considérer le contexte social dont il est issu ainsi que l'apport considérable de la tradition vernaculaire afro-américaine. Alors que l'on serait tenté de condamner sans appel le phénomène *gangsta*, nous sommes d'avis que l'examen rigoureux des traits de son discours nous permettra d'apprécier toute la dimension esthétique et symbolique de son message.

Nous verrons que la radicalité du discours *gangsta* s'avère être avant tout le continuum de la pensée politique du rap. Apparu en réaction à l'intellectualisation du

rap et faisant front à un discours quelque peu velléitaire, le *gangsta rap* est la forme la plus subversive du rap. Après avoir situé le *gangsta rap* dans l'histoire du mouvement hip hop et étudié les conditions de son émergence, nous verrons que la violence verbale et sonore du *gangsta rap* fait écho à une violence réelle que subit la communauté afro-américaine. Si le *gangsta rap* est la forme la plus violente du rap et s'il cultive un nihilisme provocateur, c'est qu'il est l'expression même d'un défaitisme fin de siècle. L'apparente gratuité de la violence ne doit pas nous faire oublier que cette imagerie séditeuse est ancrée dans la poétique noire américaine. Nous pourrions ainsi tenter de démontrer que l'ambiguïté suscitée volontairement s'avère être une stratégie discursive et que le nihilisme affiché masque une conscience éminemment politique.

La constitution du corpus s'est portée sur un ensemble de textes issus de toutes les régions géographiques et toutes les écoles hip hop afin d'apprécier la diversité du genre. Nous avons entrepris une analyse de certains textes de rap choisis parmi les chansons ayant bénéficié pour la plupart d'une large diffusion. Il apparaîtra néanmoins que certains rappeurs sont plus souvent cités que d'autres. Cette sélection a été guidée naturellement par la concision des œuvres et reste toutefois représentative du discours récurrent des rappeurs. Nous ne citerons que rarement les rappeurs issus de la scène *underground*, notamment *gangsta*, dont le discours radicalisé de manière souvent caricaturale remet en cause la validité du discours général. Nous partons également du principe que leur portée est moindre en raison de leur plus faible diffusion. Le rap est multiple et versatile, et tous les genres de rap s'empruntent mutuellement des éléments musicaux et discursifs. La frontière entre les divers sous-genres étant ténue, il nous arrivera de citer un artiste dont le discours a pu être qualifié de « conscient » ou de « *gangsta* » à un moment donné.

Nous limiterons par ailleurs notre étude à l'analyse de textes de rappeurs afro-américains.¹⁴ Depuis le début des années 1990, les scènes musicales rap ont en effet fait des émules au sein d'autres groupes ethniques, notamment les Mexicains, les Samoans, les Cubains mais aussi les *Wasp*.¹⁵ Nous estimons que le discours de ce

¹⁴ Les auteurs cités étant parfois d'origine haïtienne, jamaïcaine, portoricaine ou cubaine, nous entendons ici par Afro-Américains l'ensemble de la population noire vivant sur le sol américain. Comme le note Lawrence H. Fuchs, les Noirs américains regroupent les communautés de couleur issues de l'esclavage, notamment des îles caribéennes. (Lawrence H. Fuchs, *The American Kaleidoscope: Race, Ethnicity and the Civic Culture*, Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1995 (1990), p. 288.)

¹⁵ David Toop note que dès le début des années 1990 des artistes d'origine jamaïcaine, coréenne, haïtienne, dominicaine, vietnamienne, portoricaine, équatorienne, chinoise et indienne sont apparus sur la scène hip hop. Ces artistes, issus du melting-pot américain, sont plus particulièrement originaires de la Côte Ouest et offrent un rap *hardcore*. (David Toop, *Rap Attack 2: African Rap to Global Hip Hop*, New York & London: Serpent's Tail, 1991, p. 187.)

rap « ethnique » devrait faire, de par sa singularité, l'objet d'une étude à part entière. On ne pourra néanmoins faire fi de la longue histoire d'interaction ethnique entre les communautés hispanique et afro-américaine dans la culture hip hop, à New York et surtout en Californie, l'État qui accueille le taux le plus élevé d'Hispaniques. Ainsi les rappeurs afro-américains aiment-ils à émailler leurs textes de *slang* hispanique et admettent le syncrétisme culturel hip hop. Nous mentionnerons donc par la force des choses quelques rappeurs ou musiciens « latinos » au cours de cette étude. Les artistes évoqués se qualifient eux-mêmes comme « *brown* », c'est-à-dire personnes de couleur¹⁶ ; nous considérons de plus qu'un passé commun d'exploitation et une expérience collective au quotidien en tant qu'individus issus de minorités lient leurs discours.

En outre, notre étude ne mentionne qu'avec parcimonie les œuvres des rappeuses. Si les femmes se sont imposées ces dernières années dans le paysage hip hop, elles sont en grande majorité cantonnées dans d'autres styles musicaux de la mouvance hip hop, notamment le R'n'B et la *nu soul*. L'industrie du rap n'a en effet laissé qu'une porte étroite aux femmes et confirme une forme de sexisme hip hop. Si pendant longtemps les raps féminins étaient souvent écrits et produits par des hommes, sceau d'un machisme somme toute traditionnel, nous verrons que quelques artistes ont su imposer leur talent en proposant une musique novatrice et des textes pertinents.

Bien que les termes « hip hop » et « rap » soient fréquemment utilisés de manière interchangeable, il conviendra de distinguer le rap pur et l'ensemble de musiques dites « hip hop » qui reprennent certains éléments de rap tels que le chant, le rythme « cassé » ou le mixage, et les mêlent à d'autres lignes rythmiques. Dans le répertoire des musiques dites hip hop, on retrouve principalement deux grands courants : le R'n'B et la *nu soul*. Parallèlement à la consécration du rap à la fin des années 1980, le mouvement hip hop a donné également naissance au *New Jack (Swing)*, rebaptisé aujourd'hui R'n'B, un genre musical langoureux qui emprunte la structure musicale du rhythm'n'blues pour la mêler aux pulsations hip hop, le tout mis en voix dans un chant d'inspiration soul. Ces dix dernières années ont également vu la renaissance de la musique soul à travers le genre *nu soul*. La *nu soul* intègre une base musicale et un chant soul à une ligne rythmique hip hop. On retrouve également

¹⁶ Il convient de rappeler par ailleurs que les recensements de la population américaine distinguent la population hispanique blanche et celle de couleur.

dans le message *nu soul* une thématique hip hop, plus modérée dans son discours, voire intellectualisée.

La retranscription des textes a été faite en priorité à partir des transcriptions officielles publiées sur les pochettes de disques ou sur les sites des artistes. Il existe néanmoins une carence dans leur diffusion certifiée. Nous nous sommes référée dans la plupart des cas aux nombreux sites internet consacrés à la diffusion de la culture et à l'actualité hip hop, aux webzines qui explorent les scènes indépendantes mais également aux banques de données électroniques de textes de chansons. Le « *hip hop slang* », qui est une forme ghettoïsée de l'anglais vernaculaire afro-américain, ne possède pas de graphie officielle. Il apparaît le plus souvent sous une graphie opaque proche de la forme écrite du parler noir, mais reste plus fidèle à la prononciation des divers *slangs* de ghetto. Par souci de lisibilité, nous avons choisi d'homogénéiser au préalable les retranscriptions.

La difficulté d'une telle étude résidait au début de nos recherches dans le peu d'ouvrages publiés sur un mouvement culturel relativement jeune. La production vertigineuse de l'industrie hip hop a toutefois été accompagnée ces cinq dernières années par une profusion d'ouvrages et d'articles liés au phénomène rap. Les premières publications sorties dès le milieu des années 1980 sur le rap ou le mouvement hip hop étaient nées pour la plupart de la plume d'auteurs prosélytes, sous la forme d'ouvrages confidentiels qui traitent essentiellement de l'aspect historique, voire anecdotique, de la culture hip hop ; citons par exemple l'encyclopédique *The Rap Attack: African Jive to New York Hip Hop* de David Toop (1984).

Suite à la reconnaissance internationale et à la légitimation de la culture hip hop dans les années 1990, les universitaires et experts de la culture afro-américaine ont reconnu la force du mouvement hip hop et du discours rap. Nos recherches bibliographiques nous ont conduite à constater un intérêt académique certain pour la culture rap dès 1993 et suite à la surmédiation du *gangsta rap*. Il faudra attendre la polémique qu'alimentera ce genre violent et nihiliste suite aux décès de Tupac et de Notorious BIG pour que les observateurs se penchent avec attention sur le phénomène hip hop à compter de 1997, réanimant le débat sur la violence du rap et la criminalité endogène. Parallèlement aux ouvrages critiques, les publications en tout genre, ouvrages historiques ou experts, recueils de textes, biographies et autobiographies, investigations journalistiques et dictionnaires de *hip hop slang* ont connu également un essor fulgurant.

Nous notons que le champ intellectuel est divisé selon un clivage idéologique classique. Les détracteurs fustigent généralement la légitimation d'un mouvement culturel populaire, insistant sur le caractère non musical du rap qui s'apparenterait à un discours sur lequel sont ajoutés des éléments de rythmes « bricolés ». Si la plupart négligent la dimension artistique du rap, ils lui accordent néanmoins le crédit d'un art subversif comme le furent le rock et le punk en leur temps. Face aux évolutions technologiques et au travail qualitatif sur le son qu'a connu le hip hop ces dernières années, il est de moins en moins aisé d'affirmer la non-musicalité du rap, comme le démontre Richard Shusterman dans *l'Art à l'état vif*, essai sur les esthétiques pragmatistes, qui consacre un chapitre, "l'art du Rap", aux fondements esthétiques de cette musique.

Les partisans du hip hop reconnaissent quant à eux d'une part le talent novateur des artistes en termes de littérarité et de modernité, élevant le rap au rang de culture savante, tout en mettant d'autre part en lumière certaines failles. Les universitaires-chercheurs à l'instar de Tricia Rose (*Black Noise: Rap Music and Rap Culture in Contemporary America*) et de Cheryl L. Keyes (*Rap Music and Street Consciousness*), étudient le rap de façon plus critique dans des essais qui tentent de réhabiliter cette culture populaire si souvent décriée par les médias et les autorités, mettant l'accent sur la complexité de cet art et le contenu contestataire des textes. Bakari Kitwana, ex-rédacteur en chef de *The Source* (*Rap on Gangsta Rap: Who Run It? Gangsta Rap and Visions of Black Violence*), ainsi que l'auteur-chroniqueur Nelson George (*Hip Hop America*), analysent quant à eux les raisons et les contradictions du hip hop en l'intégrant dans le contexte social américain tout en mettant en évidence les rouages de cette industrie.

La position des intellectuels noirs américains, tels que Henry-Louis Gates Jr, Cornel West ou encore Manning Marable va également dans ce sens. Comme le souligne notamment Tricia Rose, le rap est souvent victime d'une méconnaissance de la culture afro-américaine et cette ignorance tend à diaboliser les rappeurs et à sous-estimer leur génie. Ces observateurs s'attachent dans leurs publications à décoder le rap pour les non-initiés et à cautionner dans la mesure du possible leur discours. S'ils tendent généralement à légitimer le mouvement hip hop, tous n'avalisent pas cependant le caractère violent et misogyne du discours des rappeurs. Ainsi bell hooks (« Sexism and Misogyny: Who Takes the Rap? Misogyny, Gangsta Rap and the Piano ») ou Houston Baker (*Black Studies, Rap and the Academy*) condamnent fermement les excès des interprètes, mais reconnaissent la nécessité de se pencher

sur le phénomène rap. Cet intérêt subit et inédit de l'élite afro-américaine est par ailleurs un signe de l'évolution du regard qu'elle pose sur sa culture populaire.

De nombreux ouvrages comme *The Hip Hop Years* de Alex Ogg et David Upshal nous offrent une histoire extensive et détaillée de la culture rap au travers de ses diverses périodes. S. H. Fernando, ancien directeur de label, pose quant à lui en tant qu'acteur de cette industrie un regard de l'intérieur de la scène hip hop dans *The New Beats: Exploring the Music Culture and Attitudes of Hip-Hop. Rapper's Rappin* de Dan Goldstein et *It's Not About a Salary: Rap, Race and Resistance in Los Angeles* de Brian Cross sont le précieux résultat d'entretiens avec les acteurs de la scène rap et *gangsta rap*.

En France, première nation après les Etats-Unis à s'être emparée de la culture hip hop dès 1983, et deuxième producteur aujourd'hui sur le marché mondial du rap, le genre a pour diverses raisons reçu l'adoubement des instances culturelles, intellectuelles et dirigeantes, et fait l'objet d'une attention toute particulière. *L'offensive rap* d'Olivier Cachin et *Yo Révolution Rap* de David Dufresne, bien que n'ayant pas la densité des ouvrages des auteurs américains cités plus haut, restent néanmoins des références. Les sociologues et chercheurs, tels Hugues Bazin (*La culture hip hop*), Maryse Souchard (*Les jeunes. Pratiques culturelles et engagement collectif*) étudient le phénomène culturel, révélateur des fonctionnements et dysfonctionnements de nos sociétés. Manuel Boucher (*Rap : expression des lascars*) étudie également le phénomène rap en France en tant que mouvement social et nous éclaire sur la signification du rap dans toutes ses dimensions politiques, sociales et culturelles.

On peut déplorer que nombre d'ouvrages et essais d'auteurs français se bornent à présenter le rap comme une « rage de dire », une « parade au désœuvrement des banlieues ». Quelques rares chercheurs ont une approche plus littéraire. George Lapassade et Philippe Rousselot ont été des précurseurs dans ce domaine et ont contribué à une meilleure connaissance de l'art du rap dans *Le rap ou la fureur de dire* en tentant de dégager le message sous-jacent de cette nouvelle forme de poésie orale. De même, Christian Béthune offre dans son ouvrage *Rap. Une esthétique hors la loi* quelques clés pour en saisir la dimension esthétique.

Un nombre croissant de publications internationales s'intéresse aux différentes thématiques du hip hop et en dégage toute la diversité : l'afrocentrisme, la quête identitaire, la religiosité, la misogynie (*Rap Music and the Poetics of Identity* de Adam Krims, *Die Repräsentation von Männlichkeit in Punk und Rap* de Stephanie Grimm), sans oublier les ouvrages collectifs, notamment *Rap* publié par Wolfgang Karrer et

Ingrid Kerkhoff et *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture* de William E. Perkins. Mais peu à notre connaissance proposent d'aborder les dimensions socio-politiques du rap américain de façon globale. Cette absence nous a obligée à consulter d'autres types d'ouvrages, notamment ceux ayant trait à la société afro-américaine, son histoire et sa culture. Nous nous sommes servie également de références sociologiques et musicologiques n'entrant pas directement dans le champ de ce travail, mais qui permettent de mieux comprendre certaines des thématiques développées dans les morceaux de référence. Nos recherches ont pu être également complétées par la somme importante d'articles, de reportages et de propos tenus ces dernières années sur les problèmes des ghettos.

Aujourd'hui installé dans le paysage musical contemporain, le hip hop a donné naissance à de nombreuses revues de référence aussi bien aux États-Unis qu'en France faisant le point sur l'actualité rapologique. Citons *XXL*, *Rap Pages*, - aujourd'hui disparu -, *Rap Sheet*, mais aussi le magazine plus généraliste des musiques hip hop *Vibe*. Autre institution, *The Source: The Magazine of Hip-Hop Music, Culture & Politics*, à l'origine un fanzine, devenu avec un tirage mensuel de 450 000 exemplaires, l'une des revues musicales les plus lues aux USA, soulignant ainsi la prédominance actuelle du rap. Une presse spécialisée s'est aussi développée au fil des ans, notons le magazine plus confidentiel *Murder Dog* qui nous permet d'avoir une approche plus subjective de la culture *gangsta* et *hardcore*. La presse française n'est pas en reste avec quelques mensuels de qualité (*L'Affiche*, *Radikal*...). Les émissions télévisées ou de radio ont été une autre source d'information. Nos recherches ont été par ailleurs étayées par des entretiens avec des acteurs de la scène hip hop, mais aussi avec des experts du mouvement.

Il convient ici de préciser que nos travaux ont été essentiellement centrés sur une analyse textuelle du rap. L'image que diffusent les rappers d'eux-mêmes étant néanmoins indissociable de leurs propos, nous avons été amenée à prendre occasionnellement en compte leurs clip-vidéos. Ces derniers, supports commerciaux des œuvres musicales, sont en grande partie à l'origine du succès foudroyant que le rap a connu ces dernières années.¹⁷ Afin d'étayer notre thèse, nous nous sommes référée également, lorsque cela a été pertinent, aux aspects extra-musicaux du rap, notamment à la gestuelle et aux performances scéniques des artistes. Nous avons enfin puisé d'autres informations dans le discours paratextuel qui vient baliser les

¹⁷ Bakari Kitwana, *The Rap on Gangsta Rap*, Chicago: Third World Press, p. 15.

propos des artistes, contenu sur les pochettes de disques ou encore sur les sites internet des rappeurs.

Notre étude choisit l'approche textuelle. L'aspect musical n'a cependant pas été totalement négligé. Si nous privilégions l'écoute privée par rapport au concert, nous sommes par ailleurs consciente qu'« une appréciation complète des dimensions esthétiques d'un disque de rap exigerait non seulement qu'on l'écoute, mais aussi qu'on le danse, afin de ressentir son rythme en mouvement, comme les rappeurs le demandent avec insistance. »¹⁸

Nous considérons par ailleurs que « l'interprétation musicale suppose que l'on prenne en considération l'œuvre interprétée, mais aussi ceux qui l'ont créée. »¹⁹. Les données sociologiques précises nous permettant de savoir exactement qui sont les rappeurs et de nous éclairer quant à leurs aspirations existent peu. Il apparaît néanmoins qu'ils sont relativement hétérogènes socio-économiquement et pas nécessairement - comme on pourrait être amené trop facilement à le croire - issus de milieux défavorisés. Si la majorité des rappeurs, notamment les pionniers, sont issus de milieux modestes, les rappeurs jouissant d'une certaine notoriété sont pour beaucoup issus de la *middle class*.²⁰ Certains rappeurs *gangsta* aiment de plus faire planer quelque mystère sur leurs origines sociales dans un souci de « crédibilité » artistique même si aujourd'hui les critiques musicales font désormais la subtile différence entre « *studio gangstaz* » et véritables « *OG* » (« *Original Gangstaz* »). L'insuffisance d'informations fiables quant à leur passé peut faire parfois douter de la validité de certains propos semi-autobiographiques et romancés, voire de certaines diatribes anti-capitalistes. Qu'ils soient originaires de la petite bourgeoisie, de la classe ouvrière ou beaucoup plus rarement de l'*underclass*, les rappeurs partagent néanmoins un inconscient et une mémoire collectifs. Nous verrons que leurs écrits sont tout autant des témoignages autobiographiques que des récits intuitifs dont le seul but est de refléter l'état actuel de leur communauté et plus particulièrement de leur génération.

¹⁸ Richard Shusterman, *L'art à l'état vif : la pensée pragmatique et l'esthétique populaire*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1991, p. 206.

¹⁹ Anne-Marie Green à propos de la thèse soulevée par Alfred Willener dans *Pour une sociologie de l'interprétation musicale* (op. cit., p. 157).

²⁰ On constate qu'en règle générale, les rappeurs composant un discours engagé, afrocentriste, voire modéré sont issus de la petite bourgeoisie.

En ce qui concerne le rap *hardcore* et plus particulièrement *gangsta*, les rappeurs sont plus souvent issus de milieux plus défavorisés. Il s'avère néanmoins que les rappeurs les plus populaires de la scène *hardcore* ou *gangsta* sont issus de milieux plus stables.

La question de la pertinence du discours nous a également amenée à prendre en compte la dimension commerciale du genre. Il est aujourd'hui impossible d'évoquer la culture hip hop sans mettre en avant son mercantilisme. En effet, sa popularité en termes de ventes et de diffusion médiatique en a fait ces dix dernières années un objet de consommation de masse. De nombreux observateurs dénoncent par ailleurs les pressions commerciales que subit l'industrie du hip hop, surtout depuis l'avènement du *gangsta rap*. La surmédiatisation du genre aurait non seulement conditionné, voire miné l'aspect subversif du rap, mais aussi l'esprit d'indépendance de la culture hip hop et limité le potentiel créatif des rappeurs. Cette vision nous ramène aux pensées d'Adorno pour qui le fait que la musique, produit de l'« industrie culturelle »²¹, soit consommée, ne laisserait aucune place à « l'art authentique »²² et impliquerait une perte de vérité sociale. Si la commercialisation du rap a pu avoir une influence sur le fond et la forme du message, nous verrons que cette surexposition ne s'est pas fatalement accompagnée d'un abandon de la dimension contestataire du contenu. L'ambivalence du discours nihiliste *gangsta* en témoigne.

Pour finir, nous insistons sur le fait que cette étude est loin de prétendre à une revue exhaustive du rap afro-américain. L'objectif de ces travaux est de proposer, à partir de quelques exemples précis, une approche du discours socio-politique du rap afro-américain et d'offrir quelques éléments de réflexion sur ce traitement.

²¹ Theodor Adorno, "L'industrie culturelle", *Communications*, N° 3, Paris : Le Seuil, 1964, pp. 12-18.

²² Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris : Klincksieck, 1989, cité dans Anne-Marie Green, *op. cit.*, p. 123.

PREMIERE PARTIE :

LE RAP, EXPRESSION MUSICALE DU MOUVEMENT HIP HOP

This is what we're saying: If the black Man must create, create a new music brother. No more blues – Black Man don't sing Blues no more. Not jazz – not that stuff that comes from our slave day. If you are a free man, then speak to the free idiom. Make your poetry that speaks to the new. Then you are creating a new thing that the world must come up to. Then you're the original man again.

Louis Farrakhan, Brooklyn, janvier 1971¹

« Le rap est une sous-division de ce que l'on désigne comme le hip hop, une culture populaire dont la musique n'est que la partie émergée de l'iceberg »². Avant de nous engager dans une étude du discours rap, nous tenterons dans cette première partie de définir le rap comme l'expression musicale du mouvement hip hop. Révéler les implications socio-politiques du rap ne peut en effet se faire sans un approfondissement relatif aux origines de cette culture de ghetto et du rap lui-même. Le hip hop n'a pas surgi *ex nihilo* dans les rues du ghetto, il est né au milieu des années 1970 dans un contexte « post-droits civiques » d'une longue histoire d'interactions culturelles entre Noirs et Hispaniques des quartiers défavorisés du Bronx³, qui ont chacun empreint la culture hip hop d'éléments propres à leurs communautés ethniques avant de l'essaimer dans le monde entier.

Avant de nous pencher sur les trois pôles artistiques hip hop qui constituent le corps du mouvement, l'expression corporelle (breakdance), l'expression graphique (tag, graff) et l'expression musicale (rap), nous définirons en préambule la culture hip hop et rappellerons les conditions de son émergence, son fondement et ses dogmes. Nous nous intéresserons également au hip hop en tant que mouvement de conscience

¹ Cité dans S.H. Fernando Jr, *The New Beats: Exploring the Music Culture and Attitudes of Hip-Hop*, Edinburgh: Payback Press, 1994, p. 120.

² Olivier Cachin, *L'offensive rap*, Paris : Gallimard, p. 21.

³ En raison d'un passé commun et de conditions socio-économiques semblables, les jeunes Afro-Américains et Hispaniques – et plus particulièrement les Portoricains - se retrouvent fédérés par le même enthousiasme pour le mouvement hip hop. On peut ajouter à ces deux communautés les Américains d'origine caribéenne, notamment jamaïcaine. (Nelson George, *Hip Hop America*, New York: Penguin, 1998, p. viii.) Le hip hop est né dans le Bronx, un quartier aujourd'hui à 50% de communautés hispaniques. (Données recueillis par le *Bronx Data Center* et publiées sur le site universitaire de la *City University of New York*, www.lehman.cuny.edu.)

qui impose un cadre moral et diffuse un message à dimension sociale inspiré par ses fondateurs, notamment Afrika Bambaataa et la *Zulu Nation*. Nous nous sensibiliserons enfin au mode de vie et de pensée, à l'idéologie et à l'« *attitude* » qu'embrasse ce courant.

Dans un second temps, après une tentative de définition du rap, nous rappellerons que l'expression musicale hip hop est issue d'une longue tradition vernaculaire afro-américaine fondée sur quatre siècles de misère et d'oppression. L'expression même de « *rap* », qui signifie dans la langue populaire « tchathe » ou « baratin », atteste du rôle essentiel de la parole dans l'histoire du peuple noir. Nous verrons que le rap est une fusion complexe d'oralité et de technicité. D'une part, il est le prolongement fidèle de la tradition ancestrale des défis verbaux, plus particulièrement les « *dozens* », et l'on y retrouve tous les procédés stylistiques de la tradition orale noire américaine. D'autre part, il présente des caractéristiques novatrices qui lui sont propres.

Dans un dernier chapitre, nous observerons que l'expression musicale hip hop est passée du statut de poésie urbaine du ghetto puisant ses sources dans la poésie militante afro-américaine, la soul, le funk ou encore la musique jamaïcaine, à celui de patrimoine culturel mondial. Paradoxalement né d'un apartheid social, le hip hop est devenu une culture universelle dans laquelle des jeunes du monde entier se reconnaissent. Le mouvement hip hop a essaimé diverses écoles musicales à travers les Etats-Unis s'émancipant de ses origines, voire en engendrant de nouveaux sous-genres musicaux.

Chapitre 1. Le hip hop, une culture de la rue

1.1. Une culture de ghetto

Les ghettos urbains noirs américains se sont constitués entre les deux guerres lorsque les Noirs ont quitté massivement le Sud ségrégationniste et les crises économiques pour les métropoles du Nord. La ségrégation qui sévissait alors dans le

logement les cantonna aux quartiers désaffectés des centres villes (« *inner cities* »)⁴. Ces ghettos, qui furent pour d'autres minorités des ponts de transition dans un processus d'intégration à la société américaine, restent pour les Afro-Américains des lieux d'exclusion, mais deviennent paradoxalement un formidable terreau pour de nouvelles explorations culturelles et musicales.

Le Bronx, terre de naissance du mouvement hip hop, était après la Seconde Guerre mondiale un quartier new-yorkais prospère pour les communautés aussi bien irlandaise, italienne, juive que noire. Ce district va être marqué par un événement majeur qui aura une incidence notable sur le quartier du South Bronx et sera, selon certains observateurs, indirectement responsable de la naissance du hip hop : la construction du *Cross Bronx Expressway*, une voie express destinée à relier le New Jersey et Long Island à Manhattan, et dont la construction débuta en 1959⁵. Les années 1960 voient parallèlement la délocalisation de l'industrie vers les périphéries. Le South Bronx est ainsi progressivement délaissé par la classe moyenne blanche, puis noire qui fuient vers les banlieues.⁶ Le quartier est peu à peu abandonné par les investisseurs et les pouvoirs publics alors que ne demeurent que les populations les plus déshéritées. Le South Bronx se transforme alors en un vaste terrain vague où trouvent refuge de nouvelles communautés afro-américaines et caribéennes encore plus démunies dans un environnement de misère.⁷

Privés de l'influence économique et sociale positive des classes moyennes⁸, les centres des métropoles vont présenter des pathologies accusées qui atteindront des proportions catastrophiques au milieu des années 1970. La fin du mouvement des droits civiques, la politique de discrimination positive (« *affirmative action* ») et la crise économique qui s'ensuit ne font qu'envenimer la situation déjà précaire de ces ghettos.

⁴ Le terme "*inner city*" sera souvent employé comme synonyme de ghetto. Ces enclaves ethniques sont en effet souvent situées au centre des villes. (William Julius Wilson, *Les oubliés de l'Amérique*, Paris : Declée de Bouwer, 1994, pp. 13-14.)

⁵ Tricia Rose, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, London: Wesleyan University Press, 1994, pp. 31-32.

⁶ Entre 1970 et 1980, cette dépopulation s'est particulièrement accrue dans le Bronx qui a perdu 20% de sa population. (*Bronx Data Center*, données publiées sur le site universitaire de la *City University of New York*, www.lehman.cuny.edu.)

⁷ Le South Bronx est l'un des quartiers les plus pauvres du Nord-Est des Etats-Unis avec 40% de sa population vivant en-dessous du seuil de pauvreté. Les Afro-Américains représentent en 1990 33,5% de la population, les Portoricains 36,7%, le reste de la population est composée d'autres communautés hispaniques ou noires. Les Blancs y sont peu nombreux. (*Bronx Data Center*, données publiées sur le site universitaire de la *City University of New York*, www.lehman.cuny.edu.)

⁸ La bourgeoisie noire vivait en effet aux côtés des classes inférieures et offrait ainsi ses services à l'ensemble de la communauté noire. (William Julius Wilson, *op. cit.*, pp. 32-33.)

Seuls les plus démunis subsistent, survivant d'allocations et d'expédients divers dans ces îlots de paupérisation. Les années 1980 connaîtront une nouvelle envolée des inégalités. L'arrivée des Républicains au pouvoir en 1981 aggravera encore les conditions sociales du prolétariat. La politique ultra-libérale de Reagan entendait, en effet, réduire au minimum l'intervention de l'État en matière sociale et refusait le principe de l'*affirmative action* et ses traitements préférentiels à l'égard des minorités. Les 30% des Noirs vivant au-dessous du seuil de pauvreté subiront de plein fouet les conséquences des réductions budgétaires des aides sociales, des assurances médicales et autres programmes d'aide. Face à l'émergence d'un nouveau sous-prolétariat urbain (« *underclass* »)⁹, cette décennie voit la popularisation du phénomène des gangs dans les ghettos où vivent essentiellement des Noirs et des Hispaniques¹⁰.

Traditionnellement, toutes les minorités ethniques arrivées dans les métropoles du Nouveau Continent voyaient surgir leur contingent de gangs. Ce nouveau contexte urbain offrait pour la première fois à la jeunesse noire la possibilité de s'organiser en bandes afin de répondre à la ségrégation raciale et à la violence organisée dont ils faisaient l'objet. La destruction des organisations militantes à la fin des années 1960 et la répression qui avait suivi les émeutes « post-droits civiques », notamment à Watts, précédèrent les premiers véritables gangs noirs au début des années 1970, plus particulièrement sur la côte Ouest où les gangs hispaniques étaient déjà bien implantés.¹¹ Ces fraternités urbaines répondaient alors à la nécessité pour la jeunesse des ghettos de se défendre et de répondre enfin à la répression de façon structurée. Dans un contexte de misère sociale, les gangs sont bien plus que de simples cliques, ils servent aussi de familles, d'employeurs ou de protecteurs. Ils sont organisés de manière complexe, sous-divisés en bandes (« *sets* ») et régis par de véritables lois, codes et rituels.¹²

⁹ William Julius Wilson, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰ A New York, la communauté hispanique est composée essentiellement de Portoricains arrivés en masse à l'issue de la Seconde Guerre mondiale. Sur la côte Ouest, elle est plus particulièrement représentée par la communauté mexicaine et en Floride par la communauté cubaine.

¹¹ Mike Davis évoque une véritable "culture de gang". (Mike Davis, *City of Quartz. Los Angeles, capitale du futur*, Paris : La Découverte, 2000, p. 239.)

¹² Voir également à propos des gangs californiens l'autobiographie de Ice T, Ice T & Heidi Siegmund, *The Ice Opinion as told as to Heidi Siegmund. Who Gives a Fuck?*, New York: St-Martin's Press, 1997, pp. 33-45.

L'escalade de la violence entre gangs au milieu des années 1980 est imputée à l'importation de la cocaïne et du crack qui a plongé les ghettos dans une véritable guerre civile entre factions et face à la police.¹³ L'affrontement territorial pour le contrôle du trafic de drogue voit une fraction de la jeunesse progressivement entraînée et réduite au trafic de stupéfiants. A l'avenir, les Noirs n'apparaîtront aux yeux de l'opinion publique qu'à travers de sombres statistiques. Alors qu'ils représentent à peine 13% de la population totale des Etats-Unis, près de 50% de la population carcérale est noire et le taux de mortalité des jeunes Afro-Américains par homicide ne cesse d'augmenter¹⁴.

Dans un cadre dépourvu de toute structure sociale et associative, pour échapper à l'emprise des gangs du Bronx, la jeunesse doit improviser des activités culturelles en organisant des manifestations festives dans la rue, les parcs et les maisons de quartier (« *community centers* »).¹⁵ Elle pose sans le savoir les prémisses de la culture hip hop. Les fêtes de quartiers (« *block parties* ») et soirées improvisées (« *free jams* ») du South Bronx vont rassembler progressivement disc-jockeys, rappeurs et danseurs, tandis que quelques graffeurs viennent se mêler à la foule dans un décor de graffiti. Toutes ces disciplines vont être spontanément absorbées dans l'image hip hop et rejoindre le discours fondateur de la *Zulu Nation* dans lequel rap, danse et graffiti sont définis comme éléments d'un grand défi symbolique chargé de canaliser la violence du ghetto.

S'il y a antériorité du graffiti et du breakdance sur le rap, on constate très vite que ces trois expressions ont une relation de concomitance par leur nature même. Ce sont des formes artistiques alternatives et détournées qui s'approprient l'espace urbain comme un symbole de résistance, et qui se distinguent aussi bien par leur modernité que par la dimension sociale de leur message.

Le hip hop est plus qu'une simple plate-forme culturelle qui offre à une communauté urbaine l'occasion de faire valoir son potentiel créatif. Son émergence est le résultat d'un long processus de prise de conscience et de réaction à la dégradation des conditions sociales de populations marginalisées. Tricia Rose évoque le fondement social et idéologique de la culture hip hop :

¹³ Brian Cross, *It's Not About a Salary: Rap, Race and Resistance in Los Angeles*, New York: Verso Books, 1993, p. 31.

¹⁴ Peter Dreier, "American's Urban Crisis", in Ch. Boger and J. W. Wegner (eds.) *Race, Poverty and American Cities*, London: University of North California Press, 1996, p. 81.

¹⁵ "Hip hop culture emerged as a source for youth of alternative identity formation and social status in a community whose older local support institutions had been all but demolished." (Tricia Rose, *op.cit.*, p. 34.)

[Hip hop] emerges from the deindustrialization meltdown where social alienation, prophetic imagination, and yearning intersect [and] is a cultural form that attempts to negotiate the experiences of marginalization, brutally truncated opportunity, and oppression within the cultural imperatives of African-American and Caribbean History, identity, and community. It is the tension between the cultural fractures produced by post-industrial oppression and the binding ties of black cultural expressivity that sets the critical frame for the development of hip hop.¹⁶

Le hip hop est apparu en réaction à la situation archaïque des quartiers défavorisés. Il est en ce sens un véritable produit culturel du ghetto qui répond à un désir de socialisation et de protection d'un milieu socioculturel. La culture hip hop se nourrit par ailleurs abondamment de ce lieu mythique qu'est le ghetto. Il est même permis de penser que le rap n'existe que dans son rapport à l'imaginaire du ghetto et de la rue, épice de la vie sociale, économique et culturelle. Comme nous le verrons par ailleurs dans le chapitre de notre troisième partie consacré au « ghettocentrisme », ce lieu d'exclusion tient également une place essentielle dans la psyché afro-américaine. Le ghetto est en effet lié à une notion identitaire, voire spirituelle et c'est ce symbole d'authenticité et de *négrité*¹⁷ que les rappeurs célèbrent dans leurs raps.

1.2. *Zulu Nation*, la naissance d'une Nation

Abandonnés à eux-mêmes, les ghettos subsistent au milieu des années 1970 au sein d'une micro-culture et s'enlisent dans une spirale autodestructrice dont les principaux fléaux sont les gangs, la drogue, la criminalité ou encore le sida. En réaction aux conditions de vie critiques de ces ghettos et pour préserver la communauté noire de ce « génocide », ce sont les acteurs mêmes de la violence urbaine qui lanceront dans les années 1970 une campagne de retour à des valeurs plus « positives » à travers la création du mouvement hip hop.

Ainsi, la figure légendaire d'Afrika Bambaataa qui sera l'instigatrice du mouvement hip hop. Cet ancien membre repentant du gang des *Black Spades* originaire du Bronx, opte au milieu des années 1970, suite au décès de son meilleur ami, pour le

¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷ "Négrité" est un terme employé par Albert Memmi dans *L'homme dominé, Le Noir-le colonisé-le prolétaire-le juif-la femme-le domestique*. Il la définit comme "la manière de se sentir, d'être Noir, par son appartenance à un groupe d'hommes et par fidélité à ses valeurs". (Albert Memmi, *L'homme dominé, le Noir-le colonisé-le prolétaire-le juif-la femme-le domestique*, Paris : Gallimard, 1968, p. 46, cité dans Hugues Bazin, *op. cit.*, p. 24.) Ce terme se distingue de la négritude qui selon Senghor "est l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la vie, les institutions et les œuvres des Noirs." (Léopold Sédar Senghor, *Négritude et humanisme*, Paris : Le Seuil, 1964.)

combat plutôt que la résignation. Influencé par les leaders du mouvement des droits civiques, il décide, pour reprendre ses termes, de transformer toutes les énergies « négatives » qui gravitent dans le ghetto en énergies « positives » par l'intermédiaire de l'expression et de la création artistiques.¹⁸

Afrika Bambaataa voit dans les disciplines fondatrices du hip hop un moyen d'éduquer les jeunes et de les sortir de l'engrenage de la violence. Jouant de sa notoriété de DJ et fort de son expérience d'ancien *gangbanger*¹⁹, il cherche à poser de nouveaux codes moraux. Il reconnaît la culture hip hop comme étant composée de quatre disciplines : le « *MCing* »²⁰, le « *DJing* »²¹, le « *b-boying* »²² et le graff. Il fonde en novembre 1973 avec d'autres pionniers du mouvement hip hop l'organisation multiculturelle de la *Universal Zulu Nation* dont le slogan est « Peace, Love and Unity and Having Fun »²³.

Afrika Bambaataa incarne un afrocentrisme²⁴ modéré et pacifiste. Son nom d'emprunt est celui d'un chef zoulou qui s'opposa à la colonisation anglaise et qui, surtout, contribua à l'unification des tribus d'Afrique du Sud. Le chef zoulou Bambatha du district de Greytown mena, en 1906, une grande insurrection contre les Britanniques qui fut réprimée dans le sang et constitua la dernière révolte armée zouloue contre la colonisation²⁵.

¹⁸ Hugues Bazin, *La culture hip hop*, Paris : Desclée de Brouwer, 1995, pp. 19-20.

¹⁹ Un "gangbanger" est un membre de gang.

²⁰ "MCing" est synonyme de rap. Un MC (« *Master of Ceremonies* ») est un rappeur.

²¹ Le "DJing" ou "deejaying" est l'art de mixer les disques des disc-jockeys. On écrit également "deejay" pour DJ.

²² "b-boying" ou "b-boyism" est synonyme de breakdance.

Le "b" est l'abréviation de "break". Le breakdance fut initialement appelé *b-boyism* d'après le nom d'un groupe de jeunes danseurs new-yorkais baptisés les *b-boys*. Un *b-boy* est donc à l'origine synonyme de *breakdancer*. Kool Herx serait à l'origine de ce terme. Le *breakdance* est le socle du mouvement hip hop, le terme de "b-boy" désigne de manière plus générale un adepte de la culture hip hop. (Alex Ogg, David Upshal, *The Hip Hop Years. A History of Rap*, London: Macmillan, 1999, p. 15.)

²³ Voir à ce sujet le site officiel de la *Universal Zulu Nation*: www.zulunation.com.

²⁴ Le terme d'"afrocentricisme" est attribué à Molefi Kete Asante. Cheikh Anta Diop est cependant le précurseur de ce concept dans son ouvrage *Nations nègre et culture*. Diop y révèle la falsification de l'histoire de l'Afrique par l'impérialisme occidental, dans le but de mener à bien l'entreprise coloniale. Dans ce brûlot, il développe l'idée scientifique que l'Afrique est le berceau de l'humanité et restitue la civilisation occidentale dans son contexte africain en démontrant l'essence noire et africaine de la civilisation égyptienne ancienne. (Cheikh Anta Diop, *Nation nègre et culture*, Paris : Présence Africaine, 1954 ; Molefi Kete Asante, *Afrocentricity: The Theory of Social Change*, Buffalo, NY: Amulefi Publishing, 1980.) Nous admettons dans notre étude que l'afrocentrisme renvoie au courant dans lequel s'inscrit la réflexion afrocentriste.

²⁵ Véronique Faure, *De laager à masakhane, visite guidée du lexique sud africain*, Bordeaux: MSHA/CEAN, n°54-55, 1997, p. 5.

En puisant dans l'histoire de cette nation zouloue, Bambaataa trouve les symboles idéaux d'une nouvelle forme de solidarisation contre les conflits territoriaux entre gangs²⁶. Il développe alors une idée communautaire reprenant le modèle africain de cohésion sociale qui repose sur la cellule familiale étendue au clan ou à la tribu. La « Nation » permet d'intégrer une collectivité, un « crew » ou un « posse »²⁷ qui prend la place d'un gang, voire celle d'une famille trop souvent absente.²⁸

Afrika Bambaataa popularise le concept fédérateur de « Nation », adopté à l'origine par les militants des droits civiques et symbole d'opposition à la logique moderne d'Etat. La *Zulu Nation* s'instaure sur le modèle d'une « monarchie supranationale »²⁹. Bambaataa s'autoproclame roi et désigne ses ministres et ambassadeurs (*Zulu Queens, Zulu Kings*) chargés de diffuser la bonne parole hip hop à travers le monde.³⁰

Les fondateurs de la *Zulu Nation* présentent leur organisme comme un outil structurant qui participe à la production de modèles en inculquant les principes fondamentaux de la morale, ainsi qu'à la création d'une conscience politique. Appartenir à cette micro-organisation, c'est par ailleurs se conformer à un ensemble contraignant de principes éthiques et de règles de conduite (salut rituel, valeurs morales, nomination d'ambassadeurs...), systématisés sous la forme de vingt lois rédigées par l'idéologue du mouvement, Afrika Bambaataa.³¹

²⁶ Hugues Bazin, *op. cit.*, p. 21.

²⁷ Le "crew" et le "posse" sont des groupes d'individus gravitant généralement autour d'une discipline hip hop. Par extension, le terme peut désigner dans le champ professionnel un collectif musical.

²⁸ Tricia Rose, *op. cit.*, p. 34.

²⁹ Pascale Lombard-Deschamps, *Ethnologie urbaine du mouvement hip-hop. Les B-Boys dans leurs usages et représentations spécifiques des territoires urbains*, Université Paris VII, 1998, p. 33.

³⁰ *Ibid.*, pp. 36-37.

³¹ La *Zulu Nation* a publié à sa création une table de lois composée de 20 articles. L'organisation est aujourd'hui composée d'une multitude d'antennes qui chacune diffuse ses propres lois. L'organisation officielle, *The Universal Zulu Nation*, publie aujourd'hui la charte suivante composée de 19 points :

1. Zulu Nation is no gang. It is an Organization of individuals in search of success, peace, knowledge, wisdom, understanding, and the righteous way of life.
2. Zulu members must search for ways to survive positively in this society. Negative activities are actions belonging to the unrighteous. The Animal Nature is the negative nature. Zulus must be civilized.
3. Zulu members must learn the infinity lessons.
4. Zulus should not be affiliated with any organizations whose foundation is based on negativeness.
5. Zulus are expected to be at peace with self and others at all times.

Le message énoncé dans les textes fondateurs de la *Zulu Nation* est une apologie - parfois obscure - de la non-violence, de la sagesse et de la tolérance. La mission que se donne la « *Nation* » est celle de diffuser la connaissance, d'inciter à la solidarité inter- et intra-communautaire et d'aider enfin la communauté à s'élever socialement³². Cette charte s'inspire de valeurs religieuses universelles³³ et fédératrices empruntées aussi bien à la culture judéo-chrétienne, à l'islam qu'au militantisme afrocentriste mais également au mysticisme afro-futuriste³⁴ :

The Universal Zulu Nation stands for: KNOWLEDGE, WISDOM, UNDERSTANDING, FREEDOM, JUSTICE, EQUALITY, PEACE, UNITY, LOVE, RESPECT, WORK, FUN, OVERCOMING THE NEGATIVE TO THE POSITIVE, ECONOMICS, MATHEMATICS, SCIENCE, LIFE, TRUTH, FACTS, FAITH, AND THE ONENESS OF GOD.³⁵

-
6. Zulus are taught to stand up for whatever they believe in and to believe in the laws Prophet Muwsa (Moses) "An eye for an eye, a tooth for a tooth."
 7. Zulus should greet each other with the proper greeting, such as Peace Akhi (brother), Akhi Peace or Peace Queen.
 8. Zulus are to greet their brothers and sisters, when entering and leaving a meeting anywhere on this planet earth.
 9. Zulus are to stay away from trouble.
 10. Zulus are not allowed to settle their difference with other Zulus by fighting each other.
 11. Zulus should not bring other Zulus into their personal matters. If there is need of guidance or assistance on the problem, a Zulu leader should be consulted.
 12. Zulus are forbidden to advertise their involvement in the Zulu Nation in an unrespectful way, especially using our name with crime or violence.
 13. Zulus should remember to lead a peaceful way of life and strive to be righteous.
 14. Zulus are to search for knowledge of self in order to elevate themselves from the Jungle World.
 15. Zulus should try to uplift the Zulu Nation at all times. They should enlighten those who give us a bad name into the true way of a Zulu.
 16. All Zulus should participate in the Zulu Nation Unification Rallies.
 17. Anyone not participating in the changes being made in the Zulu Nation is not a Zulu.
 18. Zulu Kings and Zulu Queens are equally as important in the foundation. Respect must be insured. Leaders must be respected (Kings and Queens).
 19. The Zulu Nation anniversary (Founded Date) is November 12. This is the official date and should be celebrated the same week, Friday and Saturday, wherever the 12th falls.

Informations recueillies sur le site www.zulunation.com.

³² "As we are dedicated to improving and uplifting ourselves and our communities, all Zulu Nation members should be involved in some activity that is positive and gives back to the community. Hip-Hop music is our vehicle of expression. We can learn to write, produce, market, promote, publish, perform and televise our own music, for our own people. There are too many divisions between males and females. There are too many divisions between young adults and their parents and too many divisions between rich and poor-urban and suburban. Now is the time for us to build together as well as develop individually. All of the ills and problems that plague our community, we are going to address". (www.zulunation.com.)

³³ "We believe in one God, who is called by the many names-Allah, Jehovah, Yahweh, Eloahim, Jah, God".

Ibid.

³⁴ Voir définition de l'"afro-futurisme", note 36.

³⁵ Le 15ème et dernier point des principes spirituels de la *Zulu Nation* publié tel quel sur le site www.zulunation.com.

La « *Nation* » reconnaît avant tout un universalisme, inspiré par l'« afro-futurisme »³⁶. Dans le discours *Zulu*, les ethnies, races, genres apparaissent comme des constructions sociales. En mettant en exergue ce concept d'unité, Bambaataa insiste sur le fait que la solidarité est nécessaire pour faire front aux fléaux auxquels la communauté noire et, par extension, l'humanité doit faire face, notamment le racisme et l'exclusion.

Le mouvement hip hop tente alors de répondre à la situation des ghettos par une rupture avec la logique de fatalité. Avec ses préceptes, la *Zulu Nation* veut permettre à une jeunesse en perte de s'identifier à des valeurs saines, à la différence de celles des gangs, et de détourner la violence par le biais original du défi artistique³⁷. En un mot, Bambaataa aspire à transformer la criminalité en activisme culturel.³⁸ Les pratiques hip hop apparaissent ainsi comme un moyen de construire et d'affirmer l'identité d'une jeunesse qui est confrontée à de multiples processus d'infériorisation et participent à la création de valeurs sociales et morales tout en offrant la possibilité d'une insertion sociale.

De nombreux pionniers du mouvement hip hop étaient ou sont encore, pour certains, sympathisants de cette organisation³⁹, mais la *Zulu Nation* ne jouit plus à l'heure actuelle de la même popularité qu'à ses débuts. Il est même permis de penser que la nouvelle génération de *b-boys*⁴⁰ ignore jusqu'à l'existence même de la *Zulu Nation*.

³⁶ L'"afro-futurisme" est un courant de pensée qui s'inspire de la science-fiction et prend sa source dans le sentiment d'aliénation hérité de l'esclavage du peuple noir d'Amérique qu'il sublime. L'instigateur de ce courant fut le musicien de jazz visionnaire, Sun Ra. Parmi les musiciens les plus représentatifs de l'afro-futurisme, on citera George Clinton, créateur des groupes Parliament et de Funkadelic, mais aussi le dub-master jamaïcain Lee 'Scratch' Perry. A l'image de Sun Ra qui, selon ses propres termes, compose une "musique cosmique", et qui affirmait être originaire de Saturne (la planète noire selon les Egyptiens), les musiciens afro-futuristes sont obnubilés par l'idée de retour aux sources, non pas dans le sens afrocentriste d'un retour aux racines africaines, mais plutôt dans un grand élan ésotérique. (Francois-Xavier Hubert, "Welcome to the after-future", *Territoires du hip hop*, p. 52.)

³⁷ Il convient de préciser que la concurrence est plus forte et les rivalités beaucoup plus violentes dans les communautés ségréguées. (Michel Fabre, *Les Noirs américains*, Paris : Armand Colin, 1967, p. 106.) Cette notion de canalisation de la violence s'éclaire au regard des travaux de George Bataille, qui considère dans *Lascaux ou la naissance de l'Art*, que l'art invite l'homme à ne plus repousser la violence mais à la traiter dans sa pratique artistique par la voie de la transgression. L'art est en effet défini par Bataille comme une violence détournée sous la forme d'un jeu offrant des voies de transgression multiples. (George Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'Art*, Genève: Skira, 1955, p. 37.)

³⁸ Hugues Bazin, *op. cit.*, pp. 19-20.

³⁹ Ice T, Queen Latifah, Futura 2000, Jungle Brothers, A Tribe Called Quest...

⁴⁰ Voir définition note de bas de page 22, p. 25.

Afrika Bambaataa, baptisé aujourd'hui « *The Godfather of Hip-Hop* », fut néanmoins un visionnaire qui a su canaliser la frénésie naissante du mouvement hip hop afin de mettre en évidence l'énergie créatrice qui pouvait s'en dégager. Il fut le premier à prendre conscience que le hip hop était un bon moyen de faire passer des messages politiques. Le hip hop et ses disciplines ont évolué avec le temps ; il n'en demeure pas moins que les préceptes de la « *Nation Zulu* » et sa philosophie originelle y sont toujours lisibles.⁴¹

1.3. Philosophie, mode de vie et « *attitude* » hip hop

Rap is something you do. Hip Hop is something you live.
KRS-One⁴²

Le terme « hip hop » désigne une culture qui englobe des pratiques artistiques, un code vestimentaire et linguistique, mais également toute une philosophie, un mode de vie et une « *attitude* ». Comme dans tous les mouvements culturels jeunes liés à la musique, ses adeptes, les *b-boys* et « *b-girls* »⁴³, partagent des codes, des valeurs et une vision du monde subversive qui s'opposent aux normes dominantes :

Hip Hop means the whole culture of the movement... when you talk about rap... Rap is part of the hip hop culture... The emceeing... The djaying is part of the hip hop culture. The dressing the languages are all part of the hip hop culture. The break dancing the b-boys, b-girls... how you act, walk, look, talk are all part of hip hop culture... and the music is colorless... Hip Hop music is made from Black, brown, yellow, red, white ... whatever music that gives you the grunt... that funk... that groove or that beat... It's all part of hip hop...⁴⁴

Le mouvement hip hop est né du besoin d'une génération de s'identifier à des valeurs « positives », à convertir l'énergie négative des gangs en énergie créative. Il participe ainsi à la régénération de valeurs morales en reprenant le discours fondateur de la *Zulu Nation* et de son slogan de « paix, amour et unité ». Cette notion de valeurs

⁴¹ Si la *Zulu Nation* n'a plus depuis longtemps le même impact sur la culture hip hop, elle possède encore des antennes à travers le monde et rassemble toujours des milliers d'adeptes. Cette organisation structurée s'était donné comme mission d'aider à l'élévation sociale à travers la culture hip hop ; aujourd'hui, activités communautaires, distribution de nourriture, entretien et protection des quartiers sont au cœur de son action sociale. (Informations recueillies sur le site www.zulunation.com.)

⁴² KRS-One, "9 Elements", *Kristyles* (Koch Records, 2003).

⁴³ Ou "*fly girls*", adepte féminine de la culture hip hop.

⁴⁴ Propos recueillis en 1989 et publiés tel quel par Davey D.
Davey D., "Afrika Bambaataa's Definition of Hip Hop", 23 September 1996, www.daveyd.com.

positives englobe un ensemble de comportements, d'identités de style et de pensée qui s'inscrit dans ce que les tenants du mouvement désignent par « *attitude* ». Dans le discours hip hop, l'« *attitude* » désigne aussi bien une posture corporelle que morale.⁴⁵ Outre une façon de se saluer, de parler, cette « *attitude* » inspirée directement de la culture des gangs s'articule autour de plusieurs aspects, l'unité, le respect, le défi et l'authenticité.

Les membres du mouvement cherchent avant tout à intégrer un « *posse* » ou un « *crew* »⁴⁶. Ce cercle fraternel est formé en fonction des amitiés, des préférences artistiques, des alliances avec des gangs.⁴⁷ Tout comme un gang, le *crew* est aussi une famille. S'y intégrer, c'est apprendre à en être digne et respecter certaines règles. La notion de « *represent* », la « représentation » filiale, est par ailleurs récurrente dans le discours hip hop :

Identity in hip hop is deeply rooted in the specific, the local experience, and one's attachment to and status in a local group or alternative families. These crews are new kinds of families forged with intercultural bonds that, like the social formation of gangs, provide insulation and support in a complex and unyielding environment and may serve as the basis for new social movements.⁴⁸

Contrairement aux idées reçues, le message porté par le hip hop à l'origine n'est pas une apologie de la violence, mais repose sur des valeurs éthiques universelles : non-violence, anti-racisme, respect, intégrité... La notion de « *respect* » occupe notamment une place centrale. Elle se traduit dans tous les actes de la vie, du simple salut (« *Peace* »), aux hommages textuels rendus (« *Peace to* », « *Big up to* », « *Respect (to)* »), en passant par la devise du mouvement (« *Peace and Unity* »), utopie à laquelle la nation hip hop tente de se tenir⁴⁹. Toutes ces tournures sont autant d'expressions qui témoignent d'un besoin de cohésion sociale. La notion de « *respect* » héritée du discours du mouvement des droits civiques est essentielle pour les membres d'une communauté qui aspirent désormais à la dignité, celle d'un peuple qui a été humilié pendant des siècles et qui est, encore aujourd'hui, victime d'une discrimination latente.

⁴⁵ Pascale Lombard-Deschamps, *op. cit.*, p. 396.

⁴⁶ Voir définition note 27, p. 26.

⁴⁷ Il convient par ailleurs de préciser que l'histoire des *crews* se confond encore avec celle des gangs. Bon nombre de *crews* conservent des affinités avec leurs anciens gangs, voire en font partie. Certains rappers s'affichent encore comme membres des gangs *Bloods* ou *Crips*.

⁴⁸ Tricia Rose, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁹ Hugues Bazin, *op. cit.*, pp. 30-35.

Les notions d'estime et de reconnaissance sont également liées à l'authenticité (« *realness* », « *keep it real* »). Être authentique, c'est être fidèle à l'état d'esprit hip hop, être intègre et surtout ne pas renier ses origines et le ghetto. Tout affabulateur qui trahit l'esprit hip hop est d'ailleurs qualifié de « *sell out* »⁵⁰. La mode vestimentaire, la gestuelle et l'apparence physique en général participent également d'un désir de signaler sa fidélité à la culture hip hop et au ghetto.

Dans ses redéfinitions de la culture hip hop, KRS-One⁵¹ intègre la mode vestimentaire (« *street fashion* ») en tant qu'élément à part entière de la culture hip hop.⁵² Comme l'observait Roland Barthes dans son étude sémiologique du vêtement, l'habit exerce une activité signifiante qui permet l'élaboration de codes de reconnaissance d'un groupe.⁵³ Le code vestimentaire qu'adoptent les *b-boys* et *fly girls*⁵⁴ est un aspect ostensible d'affinités, voire d'appartenance au mouvement, à un *crew* ou encore à un label de musique. Il manifeste aussi bien un style de vie qu'une manière de penser.

Le t-shirt large et le pantalon *baggy*⁵⁵ porté sans ceinture sont une tradition des milieux pauvres américains où beaucoup d'enfants et d'adolescents s'habillent de

⁵⁰ On peut traduire "*sell out*" par "vendu".

A propos de la quête d'authenticité, voir aussi troisième partie pp. 289-299.

⁵¹ KRS-One est également l'instigateur du "*knowledge rap*" ou "*teaching rap*" et du concept d'*edutainment*, alliance de l'éducation et du divertissement.

Voir également à ce sujet le chapitre consacré à l'*edutainment*, pp. 129-138.

⁵² KRS-One offre ses propres redéfinitions dans un morceau intitulé "9 Elements".

One: Breaking or breakdancing

Rally b-boying, freestyle or streetdancin'

Two: MC'ing or rap

Divine speech what I'm doing right now no act

Three: Graffiti art or burning bombin'

Taggin', writin', now you're learning! uh!

Four: DJing, we ain't playing!

{*scratch*} You know what I'm saying!

Five: Beatboxing

Give me a {*beatboxin*} Yes and we rockin'!

Six: Street fashion, lookin' fly

Catchin' the eye while them cats walk on by

Seven: Street language, our verbal communication

Our codes throughout the nation

Eight: Street knowledge, common sense

The wisdom of the elders from way back whence

Nine: Street entrepreneur realism

No job, just get up call 'em and get 'em

KRS-One, "9 Elements", *Krystyles* (Koch Records, 2003).

⁵³ Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris : Le Seuil, 1967.

⁵⁴ Ou "*b-girls*".

⁵⁵ Pantalon très large.

vêtements trop larges pour pouvoir les porter plus longtemps⁵⁶. Cette mode, ainsi que le port des baskets sans lacets, sont également des allusions aux nombreux détenus noirs. Le laçage et les bandanas de couleur marquent une filiation à un gang. Le bleu est par exemple la couleur des *Crips* et le rouge celle des *Bloods*⁵⁷. Les couleurs deviennent des référents essentiels qui peuvent à tout instant signifier la mort comme l'évoque Ice T dans un morceau intitulé *Colors* : « My color's death »⁵⁸. A cela s'ajoute une série d'accessoires qui peut aller du pendentif représentant le symbole du dollar ou l'étoile à trois branches d'une voiture de luxe, au *nameplate*⁵⁹, en passant par la chevalière grossière ou encore le poing américain.

La mode vestimentaire hip hop a également évolué avec le rap. A ses débuts, les vêtements sportifs souples comme le survêtement, le t-shirt, les baskets, la casquette ou le bonnet correspondaient aux exigences du breakdance, socle du mouvement hip hop. Avec la politisation du rap sont apparues des tenues militaires, notamment de camouflage, référence au ghetto comme métaphore de la jungle où il est possible de tromper l'ennemi, en l'occurrence la police. Les *b-boys* afrocentristes choisiront quant à eux d'arborer un look aux multiples références africaines (pendentif représentant le continent africain, coupe de cheveux afro, couleurs éthiopiennes, coiffes africaines...) ⁶⁰

Avec la consécration du *gangsta rap*⁶¹ au début des années 1990, une nouvelle tendance vestimentaire est apparue, une mode esthétisant la réalité criminelle du ghetto. Tel un hommage à la culture de ghetto, les *b-boys gangsta* aiment cultiver une image de « *bad man* »⁶² exhibant tous les signes extérieurs de richesse liés à la criminalité : vêtements griffés, lourdes chaînes en or, dents serties de diamants et autres « *bling bling* »⁶³. Les criminels du ghetto portent en effet sur eux leurs biens

⁵⁶ D'autres observateurs attribuent une origine délinquante à cette tradition qui serait une référence aux détenus qui ne peuvent porter de ceintures, ni de lacets.

⁵⁷ Voir aussi à propos des gangs californiens note 38, p. 189.

⁵⁸ Ice T, "Colors", *Colors* (Wamer, 1988).

⁵⁹ Insigne sur lequel est inscrit le nom ou pseudonyme d'un *b-boy*. Il s'applique généralement sur le support de la boucle du ceinturon.

⁶⁰ Cheryl L. Keyes, "At the Crossroads: Rap Music and Its African Nexus", *Ethnomusicology*, vol. 40, N° 2, Spring/Summer 1996, p. 242.

⁶¹ Voir définition pp. 100-102.

⁶² Voir à ce propos troisième partie, pp. 262-269.

⁶³ La nouvelle édition du *Shorter Oxford English Dictionary* (2002) offre la définition suivante:

"The wearing of expensive designer clothing and flashy jewelry."

Le rappeur BG est à l'origine de ce terme. (Epée Hervé, "BG", *Radikal*, juillet-août 2003, p. 66.)

précieux pour des raisons pratiques. Exhiber tous ces signes ostentatoires d'un luxe éphémère participe également d'un besoin d'afficher sa position sociale au sein du ghetto et trahit un fort désir de reconnaissance sociale.⁶⁴ Depuis l'avènement du *gangsta rap*, les chanteuses hip hop cultivent elles aussi le look « *boughetto* »⁶⁵, portant et célébrant marques de luxe, de Gucci à Versace en passant par Louis Vuitton⁶⁶.

À cette sophistication s'ajoute une démarche calculée et une allure altière résultant elle aussi d'une recherche stylistique.⁶⁷ L'attitude nonchalante de « *coolness* »⁶⁸, héritage de l'oppression raciale, signifie leur appartenance au monde sans pitié du ghetto. Cette nécessité constante de garder son « sang-froid » et d'afficher une impassabilité glaciale est en effet « un mécanisme d'accommodation, de défense, et de compensation »⁶⁹ que les Noirs américains ont dû adopter pour survivre dans le ghetto. Les *b-boys* cultivent de la sorte cette image de « mauvais garçon » du ghetto.

Le mouvement hip hop a élaboré tout un langage du corps qui transparaît dans une gestuelle spécifique, héritée en partie de la culture des gangs. Elle réunit tout un ensemble de gestes rituels et de poses signifiant l'appartenance à un clan ou ayant une fonction communicative. Les actes de langage sont systématiquement accompagnés de mouvements des bras et de signes de la main pour étayer le discours, notamment lors des *performances* rappées.

⁶⁴ Dans son autobiographie, Ice T rappelle que l'apparence vestimentaire a toujours été essentielle dans le ghetto. Il offre l'exemple des baskets - devenues aujourd'hui des objets de consommation révéérés - et que les enfants du ghetto entretiennent avec passion parce qu'il s'agit de la seule richesse qu'ils possèdent. (Ice T & Heidi Siegmund, *op. cit.*, p. 20.)

⁶⁵ Néologisme créé par Ali, un amalgame de "bourgeois" et de "ghetto" qui qualifie la condition sociale des jeunes issus du ghetto et qui se retrouvent du jour au lendemain plongés dans la vie bourgeoise :

"She boughetto, that mean she bourgeois and ghetto
Bourgeois cuz her shoes alone cost a grand
Ghetto cuz she cuss too much and talk with her hands"
Ali, "Boughetto", *Heavy Starch* (Universal, 2002).

⁶⁶ Cette célébration des marques de couture est apparue dans les ghettos à la fin des années 1970. Les tout premiers adeptes du mouvement hip hop "samplait" déjà les logos des grandes marques telles que Gucci, Chanel pour customiser leurs vêtements. (Nelson George, *Hip Hop America*, pp. 159-161.)

⁶⁷ Pascale Lombard-Deschamps, *op. cit.*, p. 336.

⁶⁸ Voir également à ce sujet pp. 286-287.

⁶⁹ Michel Fabre, *op. cit.*, p. 106.

Tout ce jeu procède d'une théâtralisation du quotidien.⁷⁰ L'« attitude » hip hop, participe néanmoins à la construction d'un « costume social ». L'emploi d'un certain nombre de codes communs aussi bien vestimentaires que gestuels – mais aussi d'un sociolecte – et le partage de certaines valeurs sont autant de signes qui participent à l'élaboration d'une identité sociale.

1.4. Les autres expressions de la culture hip hop

1.4.1. Expressions corporelles

La danse est un élément essentiel de la culture hip hop comme elle le fut en son temps pour le jazz, le rhythm'n'blues et pour l'ensemble des musiques afro-américaines. Il convient de rappeler qu'en Afrique occidentale comme dans l'ensemble des pays de la diaspora noire du continent américain, la danse accompagne traditionnellement le quotidien des hommes. Qu'elles aient été rituelles ou festives, les danses sont indissociables des musiques⁷¹ qui vont accompagner les différentes existences sociales des Afro-Africains. Dès leur arrivée dans le Nouveau Monde, les Noirs américains ont tenté de se préserver de l'aliénation en ranimant cette réminiscence culturelle enfouie au plus profond d'eux-mêmes. La danse a toujours joué un rôle essentiel de par sa fonction cathartique.

On retrouve dans le mouvement hip hop cette relation intrinsèque entre la danse et la musique. Si la danse hip hop est apparue bien avant la naissance d'une conscience hip hop et a joué un rôle précurseur dans le mouvement⁷², les premiers pas dansés hip hop se sont esquissés parallèlement aux premières explorations rythmiques des DJs. Le terme générique de « breakdance », employé communément pour désigner la danse hip hop, renvoie par ailleurs à la notion de coupure rythmique, le « break »⁷³, cet instant propice à la danse. Le *break* est en effet le moment où la musique s'arrête, à l'exception de la batterie et de la basse qui seules continuent à

⁷⁰ Pascale Lombard-Deschamps, *op. cit.*, p. 311.

⁷¹ Eileen Southern, *Histoire de la musique noire américaine*, Paris : Buchet/Chastel, 1976, p. 27.

⁷² Mr Fresh, *Tout sur le breakdance et la culture Hip-Hop*, Lausanne : P.-M. Favre, 1984, p. 31.

⁷³ Le terme de « break » renvoie à la notion de rythme « cassé » développé à l'origine dans le jazz. Le « break » est une rupture rythmique de la phrase musicale avant la reprise de la musique. (Jean-Paul Levet, *Talkin' that talk : le langage du blues et du jazz*, Paris : Kargo, 2003, p. 107.)

marquer le rythme. Kool Herc, le DJ pionnier du mouvement, avait bien compris ce phénomène et jouait inlassablement ces passages. Le « *break* » sera par ailleurs à l'origine du terme « *b-boy* ». ⁷⁴ Cette place privilégiée accordée initialement à la danse transparaît également dans le terme même de « *hip hop* » ⁷⁵. Par ailleurs, bon nombre de rappeurs ont commencé par flirter avec la danse avant de se lancer dans une carrière de MC ⁷⁶.

C'est avec l'avènement du rap à la fin des années 1970 que danseurs de « *break* » et DJs vont se rencontrer et se produire en spectacle, révélant au monde la culture hip hop. Les années 1980 voient la reconnaissance culturelle de cette nouvelle danse grâce aux médias ainsi qu'aux professionnels de la danse qui vont puiser dans cette nouvelle source vive. Pivot du mouvement hip hop, le breakdance a permis notamment de populariser à l'échelle internationale la mode vestimentaire sportive, plus connue aujourd'hui sous la dénomination de *street wear* ou *casual wear*.

Les sources originelles du breakdance sont plurielles et portent en elles les traces d'un métissage. De manière générale, la danse hip hop est une création nouvelle dont les origines lointaines remontent à certaines formes de danses africaines, connues au Brésil sous le nom de « *capoeira* », une stylisation dansée des gestes de combat au cours de laquelle les hommes s'affrontent en un duel chorégraphique belliqueux ⁷⁷. Certains observateurs ont également révélé quelques similarités avec certains pas que l'on dansait dans le Harlem des années 1920. ⁷⁸

⁷⁴ Voir définition note 20, p. 25.

⁷⁵ L'étymologie exacte du terme "*hip hop*" donne lieu à de multiples hypothèses. On admet généralement que le vocable "*hip*", provenant du wolof *hipi*, "ouvrir les yeux", signifie, dans le jargon des musiciens, "être cool", mais aussi "dernier cri", "branché". Quant au verbe "*to hop*", onomatopée suggérant le saut, il était dans les années 1930, synonyme de "danser". Cette indication nous rappelle que la danse constitua le fondement originel du hip hop. Dans le contexte de la culture hip hop, il semblerait par ailleurs que les répétitions de "the hip hop, you don't stop" aient été les premières interjections lancées par les MCs et les *breakers*, pour marquer le tempo lors de leurs *performances*. Selon Fab 5 Freddy, DJ Hollywood serait l'inventeur de cette expression, qu'il utilisait au milieu des années 1970, lorsqu'il enchaînait les disques et qu'il clamait dans son micro : "To the hip hop, hop, the hip... hippy hippy hop and you don't stop... ". Incessamment répétée par les MCs au cours des soirées, la formule allait s'imposer comme l'expression clé du mouvement. Elle sera par la suite officialisée par Afrika Bambaataa, pour désigner l'ensemble des trois principales disciplines hip hop : le graffiti, le breakdance et le rap. Le terme de "*hip hop*" est donc un mot de *scat*, comme le fut plus tôt le vocable "*be bop*". Il évoque ainsi la filiation des traditions musicales afro-américaines. Le terme "*hip hop*" existait par ailleurs déjà dans les années 1960 et désignait des soirées dansantes. (Geneva Smitherman, *Black Talk*, New York: Houghton Mifflin, 1994, p. 162; Major Clarence (ed.), *Bifack Slang: A Dictionary of Afro-American Talk*, London: Routledge & Kegan Paul, 1970, p. 66 ; Fred Bathwaite aka Fab Five Freddy, *Fresh Fly Flavor: Words & Phrases of the Hip-Hop Generation*, Stamford: Longmeadow, 1992, p. 32 ; Alex Ogg, David Upshal, *op. cit.*, p. 29.)

⁷⁶ Voir note de page 20, p. 25.

⁷⁷ Mr Fresh, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁸ Katrina Hazzard-Donald, "Dance Hip Hop Culture", in William E. Perkins (ed.), *Droppin' Science*, Philadelphia: Temple University Press, 1996, p. 222.

L'une des influences les plus récentes est cependant la musique funk. Les pas de danses novateurs improvisés par James Brown - notamment son jeu de jambes baptisé le *Good Foot*, qu'il popularise dans sa chanson « Get on the Good Foot »⁷⁹ - allaient être une énorme source d'inspiration pour les adolescents du Bronx⁸⁰. À cela allait également se greffer l'apport chorégraphique des jeunes Portoricains, amateurs de disco. Les danses hip hop se démarquent néanmoins radicalement des formes qui les ont précédées à travers leur forme, leur nature athlétique, leur esprit contestataire, leur agressivité et leur modernité.

Dès la fin des années 1960 s'établit dans les rues de New York un retour à la tradition du combat dansé. Des jeunes de clans rivaux se retrouvent et s'affrontent lors de compétitions de breakdance (« *battles* ») au cours desquelles il convient de montrer devant un parterre d'admirateurs ou de concurrents potentiels qu'on est le plus habile. La danse paraphrase les rivalités. À l'égal des joutes verbales du rap, le défi est au cœur de la performance. Celui qui remporte l'épreuve est celui qui montre le plus de dextérité, de vitesse et de style. La notion de compétition est l'un des principes fondamentaux du hip hop et de la danse.

La création de défis dansés permet de canaliser la violence au profit de l'expression artistique, une alternative à la misère sociale et aux gangs. Néanmoins, les *b-boys* ne délaissent pas pour autant le principe d'identité collective et se réunissent en *crews*⁸¹ pour s'affronter symboliquement. Les préceptes des sports de combat, permettant de substituer l'acte à la parole, jouent par ailleurs un rôle prépondérant au sein de la culture hip hop.⁸²

Plus que la simple performance gymnique, c'est un ensemble de facteurs socio-culturels qui est à l'origine de l'explosion du breakdance. Le breakdance ou *b-boyism* apparaît en effet dans les quartiers où la jeunesse n'a pas accès à la culture populaire courante. C'est donc en réaction à cet élitisme culturel qu'elle décide de s'appropriier la rue et les espaces publics. Afrika Bambaataa, parrain du mouvement hip hop, institutionnalise dans les années 1970 le breakdance en organisant, au cours de *block*

⁷⁸ Mr Fresh, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁹ James Brown, "Get on the Good Foot", *Get on the Good Foot* (Polydor, 1972)

⁸⁰ Mr Fresh, *op. cit.*, p. 29.

⁸¹ Parmi les plus célèbres, citons les *Rock Steady Crew* et *New York City Breakers*.

⁸² Bon nombre de rappeurs de la côte Est se revendiquent des philosophies orientales liées aux arts martiaux. À titre d'exemple, le collectif du Wu-Tang Clan se réfère constamment à la philosophie des moines shaolin. (Steven Stancell, *Rap Whoz Who*, New York: Schirmer Books, 1996, p. 309.)

parties ou dans les night-clubs new-yorkais, des compétitions au cours desquelles, les rythmes « cassés »⁸³ des disc-jockeys accompagnent les figures dansées des *b-boys*.

Au milieu des années 1970, les premières figures de breakdance étaient moins complexes et moins périlleuses qu'à l'heure actuelle. C'est à force d'affrontements que les danseurs se perfectionneront et créeront des figures de plus en plus spectaculaires. Le breakdance comprend trois grandes catégories de danses (« *electric boogie* », « *break* », « *uprock* »)⁸⁴ qui elles-mêmes offrent un éventail de prouesses acrobatiques.

L'« *electric boogie* », plus connu en France sous le terme de « smurf », est la forme de breakdance la plus chorégraphique. Apparue au milieu des années 1970 en Californie, de nombreuses figures de l'« *electric boogie* » décrivent de manière mécanique des scènes mimées de la vie quotidienne⁸⁵. Bien que moins virulent que le rap dans son message, la danse ne veut pas moins exprimer une prise de conscience. Le caractère robotique de l'« *electric boogie* » qui vibre au martèlement de percussions électroniques, est en fait une métaphore de la mécanisation et de l'isolement de la vie moderne, voire du dysfonctionnement de la société⁸⁶.

Le « *break* » est l'aspect athlétique du breakdance. C'est de plus la forme la plus périlleuse enchaînant figures acrobatiques au sol. Ces prouesses sont de réelles performances sportives, parmi lesquelles le « *headspin* », tournoiement sur la tête, ou encore le « *suicide* », saut arrière sans l'aide des mains. Dans un jeu d'appel-réponse, les danseurs établissent un lien avec le public rassemblé en cercle qui réagit et accompagne en cadence les prestations collectives ou individuelles. La variante la plus violente et la moins connue du breakdance est le « *uprock* ». Le « *uprock* » est une danse de combat inspirée des arts martiaux, dans laquelle les danseurs miment un combat sans se toucher.⁸⁷

Toutes les expressions corporelles du breakdance sont de nature virile. De par sa nature, le breakdance excluait à ses débuts tout défi entre danseurs de sexe

⁸³ Voir définition note 73, p. 34.

⁸⁴ Mr Fresh, *op. cit.*, pp. 21-28.

⁸⁵ Citons le « *lock it* » est une figure d'imitation exagérée des mouvements du rire. La figure du « *robot* » met en scène quant à elle la robotisation de la vie moderne. (Mr Fresh, *op. cit.*, pp. 25-28.)

⁸⁶ Le « *wave* », un mouvement coulé donne l'illusion d'une onde électrique traversant le corps. Le « *heartbeat* », mouvement où la main donne l'illusion de frapper la poitrine. Le « *collapse* », figure de mannequin s'effondrant, ou encore le « *moon walk* » popularisé par Michael Jackson et décrivant une marche inversée. (*Ibid.*)

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 24-25.

opposé⁸⁸. Il existait alors une performance gymnique, aujourd'hui quelque peu désuète, pratiquée essentiellement par les femmes : le « *double dutch* », un jeu de cordes à sauter produisant un son rythmé qui accompagne les mouvements chorégraphiques des « sauteuses ».⁸⁹

Les pas de danses hip hop sont le reflet et le résultat de la marginalisation socio-économique de ses acteurs. Le caractère belliqueux laisse en effet transparaître un désir d'affirmation et de dépassement de soi. Le breakdance est un défi aussi bien aux lois de la société, de par son caractère urbain, qu'à celles de la nature. La danse hip hop est accompagnée par ailleurs de nombreux gestes et poses qui prolongent cette bravade, entre autres les bras croisés sur la poitrine, symboles de force et de virilité, et les poses finales au sol (« *freeze* ») qui paraphent chaque performance d'une note personnelle.

L'aspect spectaculaire de la danse a assuré à l'ensemble du corpus hip hop une reconnaissance rapide auprès du grand public. Du statut de *subculture*, la danse hip hop est passée aujourd'hui à celui d'art légitime. Les années 1990 ont vu en effet la reconnaissance du hip hop par le milieu de la danse contemporaine à la recherche d'un nouveau dynamisme.⁹⁰ Même si la professionnalisation des danseurs et l'élaboration de chorégraphies l'a quelque peu dénaturée, la faisant dériver vers un esthétisme formel sans grand rapport avec son origine, la danse hip hop n'a pas perdu la vitalité qui la caractérise.

L'art du *breakdancing*, qui était tombé en désuétude dès la fin des années 1980, est revenu sur le devant de la scène au milieu des années 1990, accompagnant le retour nostalgique d'une vague de productions musicales d'inspiration *old school*. On assiste depuis à des concours d'envergure internationale, notamment la célèbre « *Battle of the year* » qui permet aux meilleurs *crews* du monde entier de s'affronter en Allemagne et qui prouve d'année en année que le breakdance est un art en évolution permanente.

⁸⁸ Katrina Hazzard-Donald, *op. cit.*, p. 225.

⁸⁹ Hugues Bazin, *op. cit.*, pp. 145-146.

⁹⁰ Voir à ce sujet Louis-José Lestocart, "Hip-hop et danse contemporaine", *Territoires du hip hop*, Paris : Art-Press, n°3, janvier 2000, pp. 69-73.

1.4.2. Arts graphiques

C'est avec l'apparition du mouvement hip hop au milieu des années 1970 que sera révélé au grand public une nouvelle forme d'expression visuelle qui allait bouleverser tous les préceptes de l'art graphique : l'art du graffiti. On entend généralement par arts graphiques hip hop, le tag et le graff⁹¹. Dans la culture hip hop, le mot graffiti est le terme générique désignant le fait d'utiliser une bombe aérosol pour produire des peintures murales dans la rue.

La pratique du graffiti constitue un défi à de multiples égards. Plus que le simple fait d'aspirer à une reconnaissance artistique et sociale, ses auteurs participent à une révolte dont la bombe aérosol est devenue l'arme, révolte dans l'acte même puisqu'il est illégal, révolte de l'esthétique puisque les artistes se libèrent des normes conventionnelles de la peinture classique, mais aussi « révolte contre l'uniformisation de l'espace urbain »⁹². Tantôt relégué au rang de gribouillages insignifiants, tantôt élevé au statut d'œuvre d'art à part entière, le graffiti est un objet de polémique entre ses acteurs qui veulent lui faire reconnaître l'expression artistique, les autorités qui s'interrogent sur sa légitimité et la sociologie urbaine qui ne lui accorde de sens qu'en milieu urbain, y décelant une problématique de la ville. La pratique du graffiti témoigne en effet d'un rapport particulier à la ville où se mêlent esthétisme et vandalisme.⁹³ Si la revendication des graffeurs est souvent floue, le graffiti devient un phénomène directement politique dans son rapport aux autorités et aux citoyens.⁹⁴

Si le graffiti, considéré comme le simple fait d'écrire sur un mur, existe depuis des millénaires, il resurgit de manière marquante dans les années 1960 à l'initiative des gangs. Après la Seconde Guerre mondiale, l'arrivée de minorités hispaniques dans les métropoles américaines voit l'apparition de nouveaux gangs, conséquence collatérale de la pauvreté et du racisme qui parquent les minorités ethniques dans des

⁹¹ On emploie aussi communément "graff" comme l'abréviation de graffiti. Il convient ici de distinguer l'art à part entière des graffiti et les formes de vandalisme apparues suite à l'explosion de l'art hip hop.

⁹² Hugues Bazin, *op. cit.*, p. 199.

⁹³ Alain Milon, *L'étranger dans la ville. Du rap au graff mural*, Paris : PUF, 1999, p. 107.

⁹⁴ Voir à ce sujet Pierre Blanchon, *Au cœur de la ville et aux frontières de l'art: la pratique du graffiti*, Université Louis Lumière, Lyon II, 2000.

ghettos. Leurs membres maculent les murs de la ville de tags afin de marquer leurs territoires.⁹⁵

S'il y a antériorité de l'art du graffiti par rapport au mouvement hip hop, les graffitis vont être spontanément absorbés par la culture hip hop et rejoindre son discours fondateur dans lequel rap, danse et graffiti sont définis comme éléments d'un grand défi symbolique. Le graffiti est de même nature que les disciplines hip hop, puisqu'il se caractérise lui-aussi par son acte créatif, sa performance et la structure de son déroulement⁹⁶, l'esprit de compétition et de dépassement de soi, mais aussi dans le détournement culturel de lieux non dévolus à cet effet.

Comme toutes les autres expressions hip hop, c'est dans l'espace urbain, plus particulièrement sur les murs des villes, les terrains vagues ou encore dans le métro, que sont nés les premiers tags et graffitis. L'art graphique hip hop est tout d'abord apparu sous l'aspect primaire du tag, une signature ou un travail de lettrage. Les graffeurs, ou graffiteurs,⁹⁷ voulant se défier mutuellement, se mirent à couvrir des surfaces de plus en plus imposantes et de manière de plus en plus élaborée et donnèrent naissance au graff. Ce dernier peut être figuratif ou abstrait, il peut prendre les traits d'un slogan, d'un portrait ou d'une fresque représentant une scène de la vie urbaine.

Le tag correspond à la signature sauvage et illégale et s'oppose généralement au graff, genre plus élaboré. Si les tags trouvent leur origine dans la délimitation de territoires des gangs, ils ne seront révélés au grand public qu'en 1971 à travers un article du *New York Times*⁹⁸ présentant un jeune homme de 17 ans d'origine grecque, qui signe sur les monuments et le métro : TAKI 183.⁹⁹ Cet article fait part d'un nouveau phénomène, celui des livreurs ou coursiers qui sillonnent la ville et s'amuse à apposer leur surnom et le numéro de leur rue sur les murs de la cité.

⁹⁵ Alain Milon, *op. cit.*, p. 109.

Cette tradition graphique est plus particulièrement attribuée à l'immigration hispanophone du fait de l'héritage muraliste mexicain, qui s'emparait traditionnellement des murs comme d'un support aux revendications politiques.

Voir à ce sujet le chapitre "Le muralisme chicano aux Etats-Unis" paru dans Elyette Benjamin-Labarthe, *L'image dans la culture américaine*, Toulouse : Presses de l'Université de Toulouse, 2000.

⁹⁶ La notion de défi artistique est notamment renforcée par son caractère illégal.

⁹⁷ Les graffiti-artistes sont aussi désignés "*aerosol artists*". (Alain Milon, *op. cit.*, p. 109.)

Les tagueurs sont également désignés par le terme anglais de "*writers*". (Hugues Bazin, *op. cit.*, p. 165.)

⁹⁸ Charles Don Hogan, "Taki 183 Spawns Pen Pals", *New York Times*, 21 July 1971, p. 37.

⁹⁹ Alain Vulbeau, "Les tags, spectres de la jeunesse. Histoire d'une nouvelle pratique urbaine", *Annales de la recherche urbaine*, n°54, 1995, publié sur www.urbanisme.equipement.gouv.fr.
Voir aussi à ce sujet Henry Chalfant, Martha Cooper, *Subway Art*, New York: Henry Holt & Co, 1984.

Le tag est la signature stylisée d'un pseudonyme, exécutée au marqueur ou à la bombe aérosol. L'action de « poser » un tag, sa marque graphique, sur les murs de la ville peut être comprise dans les deux sens : laisser, d'une part, une trace de son passage et « combattre l'anonymat en revendiquant un nom et une réalité propre »¹⁰⁰ - même s'il s'agit d'un pseudonyme - et, d'autre part, « imposer un *logo*, une étiquette publicitaire qui s'inscrit dans une véritable stratégie de marketing »¹⁰¹. Le tag n'est donc pas si « sauvage », il obéit même à « une occupation méthodique de l'espace », notamment sur les supports mobiles.¹⁰² Le tagueur accompagne en effet les voies de communication et de passage pour démultiplier sa présence.¹⁰³

La compétition entre graffeurs est également policée, elle se structure à l'intérieur de règles et de rites initiatiques.¹⁰⁴ Les graffeurs forment des équipes (« *crews* ») qui élaborent de véritables stratégies et méthodes pour mener à bien l'exécution de leur art¹⁰⁵. Les premiers tagueurs étaient obsédés par l'idée d'atteindre les endroits les plus spectaculaires, insolites ou difficiles d'accès. C'est par tags interposés qu'ils se lançaient des défis dont le but ultime était d'acquérir la plus grande notoriété, la reconnaissance de ses pairs, le « respect ».

Les graffiti connaîtront une évolution stylistique favorisée par cet esprit de compétition. La notion de défi et le goût de la performance sont omniprésents dans les arts hip hop où la surenchère est la règle. La multiplication des « *writers* » et la personnalisation de tags de plus en plus élaborés allaient donner naissance à de nouveaux styles de lettrage (*block style*, *chrome*, *3D*, *wild style*, *bubble letters*, ...) ¹⁰⁶. Au fur et à mesure que les techniques se perfectionnent, la taille des tags et l'épaisseur des traits augmentent, puis prennent la forme de graffs.

¹⁰⁰ Jean Baudrillard, *L'Echange symbolique et la mort*, New York: Gallimard, 1976, p. 121.

¹⁰¹ Hugues Bazin, *op. cit.*, p. 189.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 192-193.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 193.

¹⁰⁴ Les maîtres graffeurs sont désignés par le terme "*King*", les apprentis ne sont que de simples "*Toys*". Les "*rookies*" sont quant à eux des tagueurs débutants. Pascale Lombard-Deschamps, *op. cit.*, pp. 141-143.

¹⁰⁵ Une technique de graffeur consiste, par exemple, à graffer sur les murs mitoyens des bâtiments promis à la démolition. Une fois l'édifice détruit, le graff apparaît au grand jour à plusieurs mètres de haut où il reste intouchable.

¹⁰⁶ Parmi les quelques types de lettrage, citons :
Le "*block style*" est un tag composé de lettres carrées.
Le style "*3D*" est un travail de lettrage en 3 dimensions.
Le "*bubble letters*" ou "*flop*", style de lettrage arrondi.
Alain Milon, *op. cit.*, p. 111.

Le graff n'est donc pas seulement la simple extension prétentive du paraphe originel, il prend la plupart du temps la forme de dessins figuratifs et burlesques, parfois agressifs, s'inspirant des personnages de bandes dessinées. Les graffeurs célèbrent à travers leurs œuvres le mode de vie hip hop, le ghetto et la rue, mais leur message peut prendre aussi une dimension politique. Grâce à l'amélioration des techniques de « bombage »¹⁰⁷, les graffeurs s'orientent progressivement vers un certain réalisme, ils affinent leurs œuvres qui prennent dans certains cas les traits de véritables fresques.

Dans les métropoles à forte minorité hispanique, on trouve traditionnellement des murs peints qui servaient de support d'expression politique ou militante. Cette résurgence de fresques politiques dans les ghettos à la fin des années 1960 était une conséquence de la répression des émeutes urbaines de la période « post-droit civiques ».¹⁰⁸ La culture hip hop réactualisa également cette tradition. C'est ainsi que l'on retrouve aujourd'hui dans les ghettos des panoramiques muraux abordant des sujets socio-politiques aussi variés que l'unité des opprimés ou la paix mondiale.¹⁰⁹ Ces œuvres parfois collectives sont de véritables pages d'écriture, célébrant la culture latine métissée (« *brown pride* »), décrivant des scènes du quotidien urbain, des événements historiques ou encore mettant à l'honneur des personnalités sous la forme de portraits.

L'art du graffiti s'est développé également dans les couches sociales et ethniques réputées difficiles, souffrant de difficultés d'intégration¹¹⁰. A l'instar des rappers et danseurs, les artistes-graiffeurs hip hop se veulent donc porteurs d'un message au-delà de l'expression artistique pure. Le graffiti possède en effet une dimension subversive qui se situe autant dans son discours que dans le détournement de l'espace qu'il opère. L'omniprésence de graffiti ou de tags s'apparente à une forme symbolique de contestation sociale. Ainsi peut s'interpréter le fait de taguer de préférence les lieux institutionnels et les infrastructures collectives comme si, par leur acte, les acteurs voulaient signifier leur rage de ne pas être considérés socialement.

¹⁰⁷ Les valeurs esthétiques du graff sont par ailleurs intimement liées à leurs valeurs techniques, notamment la maîtrise des lignes ("outline"). Il faut par exemple éviter les coulures ou savoir choisir la texture des surfaces.

Hugues Bazin, *op. cit.*, pp. 170-171, 174.

¹⁰⁸ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 119.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 127.

¹¹⁰ Si de jeunes Noirs et Hispaniques sont à l'origine du mouvement hip hop, l'art des graffiti est l'expression hip hop qui touche néanmoins le groupe social le plus hétérogène. Le phénomène graphique a attiré en effet des artistes de tous horizons, jeunes du ghetto comme étudiants en arts plastiques.

Comme le note Hugues Bazin dans son étude sociologique consacrée au hip hop, le graffiti participe d'une « révolte silencieuse contre l'uniformisation de l'espace urbain mais significative d'une volonté d'inscription sociale »¹¹¹. Pour Baudrillard, les tags sauvages mêmes sont peut-être des « signifiants vides d'un point de vue sémiologique », mais qui luttent « contre le pouvoir terroriste des médias par une intervention laconique qui se contente anonymement de dire *j'existe* ».¹¹²

Si les graffitis délivrent un message, c'est donc avant tout par la force de leur présence. Les graffitis et plus particulièrement les tags apparaissent bien souvent comme une révolte incohérente délivrant un message peu structuré¹¹³. Ils sont considérés par le grand public et les autorités comme des formes de pollution et d'agression visuelles, car « ils font irruption dans la ville blanche »¹¹⁴. Cet acte de transgression interpelle quotidiennement le passant et les pouvoirs publics car ils révèlent les dysfonctionnements de la société. Cette « insurrection par les signes »¹¹⁵ humanise aussi les lieux publics aseptisés, en instaurant parallèlement une frontière invisible révélant l'existence de l'autre, celle du ghetto.¹¹⁶

Le graffiti va se parfaire et acquérir ses lettres de noblesse dès la fin des années 1970. De nombreux graffeurs rejoindront rapidement le monde de l'art institutionnel. Des artistes hip hop ou indépendants à l'instar de Keith Haring, Futura 2000 ou de l'Haïtien Jean-Michel Basquiat¹¹⁷, dont l'art abstrait s'inspire de la rue, investissent désormais les galeries d'art internationales¹¹⁸. Accusés à leurs débuts de vandalisme, les graffiteurs sont parfois invités à réhabiliter un matériel défectueux, laissant ainsi transparaître le caractère esthétique de leur travail. Les institutions sont

¹¹¹ Hugues Bazin, *op. cit.*, p. 199.

¹¹² Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 121.

¹¹³ Alain Milon, *op. cit.*, p. 118.

¹¹⁴ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 127.

La municipalité de New York a déclaré dans les années 1980 une véritable guerre contre les graffitis, déboursant des sommes considérables pour nettoyer le métro et dissuader ainsi les tagueurs. (Pascale Lombard-Deschamps, *op. cit.*, p. 139.)

¹¹⁵ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 118.

¹¹⁶ Hugues Bazin, *op. cit.*, p. 198.

¹¹⁷ Ces trois artistes sont loin de la vague initiale des tagueurs, on les qualifie de *Post Graffiti Artists*. Alain Vulbeau, *op. cit.*

¹¹⁸ L'art du graffiti sera ensuite popularisé et révélé au grand public au début des années 1980 grâce à deux films, le documentaire *Style Wars* et le documentaire fiction *Wild Style*. Tony Silver, *Style Wars*, (1983). Charlie Ahearn, *Wild Style*, (1982).

prises dans un paradoxe : à la recherche d'une image novatrice, elles puisent dans les arts de la rue pour signifier leur modernité.

L'art hip hop est né d'un besoin de popularisation de l'art en s'appropriant l'espace urbain. Les murs des grandes métropoles du monde entier sont aujourd'hui ornés de calligraphies originales et les arts graphiques hip hop sont passés du statut d'art sauvage à celui d'art légitime et reconnu. Le graffiti qui, de par son omniprésence, a permis de révéler le mouvement hip hop au grand public, a été récupéré à son tour par les médias. Il n'est plus synonyme de dysfonctionnement de la société, mais symbole de modernité.

Chapitre 2. Le rap, une musique noire

2.1. Définition et étymologie

Le rap est l'expression la plus populaire du mouvement hip hop, les notions de « hip hop » et « rap » sont d'ailleurs fréquemment utilisées de manière interchangeable. Il n'est pas interdit en outre de parler de « culture rap », lorsque l'on évoque la mouvance hip hop.

Il semblerait que le verbe « *to rap* » ait été utilisé dès le XVI^e siècle dans le sens de « dire », « prononcer ». Il est par la suite employé aux Etats-Unis et signifie dans un langage familier « taquiner », « duper », « railler », « se parjurer » à compter XVIII^e siècle.¹¹⁹ Ce n'est que vers 1870 que « *to rap* » prend pour signification « bavarder », « discuter ». Pour trouver une acception plus proche de l'utilisation actuelle du terme, il faut remonter aux années 1940-50, date à laquelle « *to rap* » prend la signification de « baratiner », « tchatcher », puis, par extension, « jouer avec les mots », « avoir de la répartie ».¹²⁰ Le verbe devient également synonyme de « parler ».¹²¹ Le substantivé « *rap* » est synonyme d'un « baratin » souvent enjôleur¹²². Il indique alors, par extension, un discours qui coule de manière rythmée, une conversation colorée, dans lesquels le protagoniste met en valeur sa personnalité avec emphase en s'opposant à son interlocuteur.¹²³ Il désigne également un verbiage visant souvent à duper son interlocuteur.

Dans la tradition argotique afro-américaine, le terme de « *rap* » désigne au figuré une personne dont la parole est incisive, quelqu'un qui manie les mots avec dextérité, un beau parleur utilisant toutes les subtilités du langage de la rue et possédant un sens acéré de la répartie. « Rapper » devient à la fin des années 1960 un art rhétorique de persuasion, utilisé par les leaders militants des droits civiques à

¹¹⁹ J. A. Simpson & E. S. C. Weiner, *Oxford English Dictionary*, vol. X, 2nd Edition, Oxford: Clarendon Press, 1989, p. 185.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Anne Méténier, *Le Black American English*, Paris : L'Harmattan, 1998, p. 123.

¹²² Geneva Smitherman, *Talkin and Testifyin: The Language of Black America*, Boston: Houghton Mifflin, 1977, p. 69.

¹²³ Anne Méténier, *Le Black American English*, p. 123.

l'instar de Rap H. Brown¹²⁴. L'activiste afro-américain publie par ailleurs en 1969 un ouvrage intitulé *Die Nigger Die!*¹²⁵ dans lequel il revient sur la tradition afro-américaine des « *dozens* »¹²⁶, qui lui valut pour sa dextérité verbale le surnom de « *Rap* »¹²⁷. Brown qui se révèle l'un des orateurs les plus talentueux de sa génération, popularise ce terme.

A la même époque, un « *rap* » désigne également un « baratin romantique »¹²⁸, une déclamation pour conquérir une femme, une forme popularisée en musique par les « *love raps* », ces chants sous forme de monologue parlé qui ont été la marque de Barry White, de Millie Jackson ou d'Isaac Hayes.¹²⁹ Ce n'est qu'en 1979, avec la sortie du premier rap commercial, « *Rapper's Delight* »¹³⁰, que le mot « *rap* » va être associé pour la première fois à cet art de la scansion, cette manière syncopée de débiter de façon discontinue des paroles martelées sur un rythme percussif.

2.2. La tradition vernaculaire

Signification is the nigger's occupation.¹³¹

Comme le notent Lapassade et Rousselot, « aussi loin que l'on remonte dans l'histoire et la culture noires américaines », il semble que le peuple noir « se soit forgé deux armes pour résister à l'oppression » : « la spiritualité et le langage ».¹³² Héritage du continent africain, la culture afro-américaine reste attachée à ses modes

¹²⁴ H. Rap Brown, connu aujourd'hui de Jamil Abdullah Al-Amine, était dans les années 1960 président du *Student Non-Violent Coordinating Committee (SNCC)*, et rejoint en 1968 les *Black Panthers* pour devenir Ministre de l'Information.

¹²⁵ Hubert Rap Brown, *Die Nigger Die!*, New York: Dial, 1969.

¹²⁶ Voir définition p. 50.

¹²⁷ Davey D, "An Historical Definition of the Term Rap", 1984, publié sur www.daveyd.com.

¹²⁸ Geneva Smitherman, *Talkin and Testifyin*, p. 69.

¹²⁹ David Toop emploie le terme même de "monologue" pour désigner le genre. Les textes sont en effet énoncés sur le ton de la conversation. David Toop, *Rap Attack 2: African Rap to Global Hip Hop*, New York & London: Serpent's Tail, 1991, p. 50.)

¹³⁰ Sugarhill Gang, "Rapper's Delight" (Sugarhill, 1979).

¹³¹ Adage populaire relevé dans Henry Louis Gates Jr, *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, New York: Oxford University Press, 1988, p. 78.

¹³² Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *Le Rap ou la fureur de dire*, Paris : Editions Lori Talmart, 1996, p. 53.

d'expression orale. L'histoire de la communauté noire américaine fut transmise essentiellement comme une « histoire orale » - « orale » signifiant souvent chantée - et le rap n'est qu'une étape du continuum de cette tradition vernaculaire afro-américaine. On peut en effet considérer les rappeurs comme les derniers représentants d'une longue lignée de « paroleurs » qui remonte aux griots d'Afrique occidentale, en passant par les chanteurs de blues, les prédicateurs, les orateurs politiques ou encore les disc-jockeys des radios noires américaines.

La culture orale évoque généralement l'idée de formes littéraires primitives, car elle est perçue dans son opposition à la noblesse de l'écriture.¹³³ L'oralité afro-américaine remet, quant à elle, en question tous ces présupposés de par l'élaboration de formes orales inventives et la complexité de ses procédés d'écriture.¹³⁴ En effet, la culture noire américaine a toujours soigné son art de parler et une myriade de dénominations témoigne de ce génie : « *to toast* », « *to jive* », « *to testify* », « *to rap* », « *to sound* », « *to signify* », etc ...¹³⁵

Qu'elle soit sacrée ou séculière, l'expression orale noire américaine a traversé les siècles sous des formes aussi diverses que les fables, les sermons, les chants d'église, le blues, les contes populaires, les chants accompagnant les travaux, ainsi qu'une quantité de jeux verbaux. Ceci atteste que la parole - chantée ou non - est une dominante essentielle dans l'histoire du peuple noir et nous rappelle que le rap est profondément enraciné dans cette tradition vernaculaire.

En Amérique comme en Afrique, la tradition orale compte de nombreux genres, perpétuant en paroles les légendes séculaires ou les mythes urbains. L'oralité, et plus particulièrement la musique, fait partie intégrante de tous les aspects du quotidien et remplit diverses fonctions, sociales, rituelles, divertissantes, pédagogiques ou encore cathartiques. La musique est au cœur de la culture vernaculaire en opposition manifeste avec la littérature, car elle est avant tout ancrée dans la psyché afro-américaine. Larry Neal écrit :

The key to where the black people have to go is in the music. Our music has always been the most dominant manifestation of what we are and feel, literature was just an afterthought, the step taken by the Negro bourgeoisie who desired acceptance on the white man's terms.[...] But our music is something else. The best of it has always

¹³³ Christian Béthune, *Le rap : Une esthétique hors la loi*, Paris : Autrement, 1999, pp. 35-36.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹³⁵ Henry Louis Gates Jr, *Figures in Black - Words, Signs and the "Racial Self"*, New York: Oxford University Press, 1987, pp. 235-237.
Roger D. Abrahams, "Black Talking on the Streets", in W. Karrer & I. Kerckhoff (eds.), *Rap*, Berlin & Hamburg: Argument-Verlag, 1996, p. 22.

operated at the core of our lives, forcing itself upon us in a ritual. It has always, somehow, represented the collective psyche.¹³⁶

Dans l'Amérique noire, la tradition vernaculaire était devenue le véhicule fondamental de la survivance de l'héritage africain, mais aussi le moyen de surmonter les difficultés du quotidien (« *gittin' ovuh* »)¹³⁷. C'est par les mots parlés ou chantés que le locuteur afro-américain « donne forme, cohérence et réalité à l'existence humaine » :¹³⁸

Refusing to subscribe wholly to the white American's ethos and worldview, African Americans expressed in these vernacular forms their own ways of seeing the world, its history, and his meanings. The vernacular comprises, Ellison said, nothing less than another instance of humanity's « triumph over chaos ». In it experiences of the past are remembered and evaluated ; through it African Americans attempt to humanize an often harsh world, and to do so with honesty, with toughness, and often with humor.¹³⁹

La vigueur de cette oralité est désignée par le concept de *nommo*, force vitale des mots et pouvoir mystérieux que l'on confère à la parole dans la tradition orale africaine, que l'on retrouve dans toute la diaspora noire du continent américain :¹⁴⁰

All activities of men, and all the movements in nature, rest on the word, on the productive word, which is water and heat and seed and Nommo that is, life force itself [...] The force, responsibility, and commitment of the word, and the awareness that the word alone alters the world [...].¹⁴¹

A propos de la fonction régulatrice¹⁴² du *nommo* dans la culture noire, Ceola Baber ajoute :

nommo generates the energy needed to deal with life's twists and turns ; sustains our [black] spirits in the face of insurmountable odds [and] transforms psychological suffering into external denouncements... and verbal recognition of self-worth and personal attributes.¹⁴³

¹³⁶ Larry Neal cité dans Geneva Smitherman, *Talkin and Testifyin*, pp. 179-180.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 73.

¹³⁸ Anne Méténier, *Le Black American English*, p. 94.

¹³⁹ Henry Louis Gates Jr (ed.), *The Norton Anthology of African-American Literature*, New York: Norton, 1997, p. 2.

¹⁴⁰ Geneva Smitherman, *Talking That Talk*, p. 202.

¹⁴¹ Kunte Kinte cité dans Geneva Smitherman, *Talking That Talk*, p. 202.

¹⁴² Expression employée par Robert Springer, *Fonctions sociales du blues*, Marseille: Editions Parenthèses, 1999, p. 153.

¹⁴³ Ceola Baber, "The Artistry and Artifice of Black Communication " in Geneva Gay and Willie L. Baber (eds.), *Expressively Black. The Cultural Basis of Ethnic Identity*, New York: Praeger, 1987, p. 83, cité dans Cheryl L. Keyes, *op. cit.*, p. 234.

Des fictions folkloristes de Zora Neale Hurston aux pamphlets de Du Bois, la tradition vernaculaire a été l'ingrédient de base de nombreuses œuvres de la Renaissance noire dont les auteurs cherchaient, en renouant avec leur héritage africain, à sceller et célébrer leur « double identité » afro-américaine. Suite au mouvement des droits civiques et au réveil afrocentriste, on assista à partir des années 1960 à une reconnaissance de plus en plus soutenue du patrimoine vernaculaire. Et c'est tout naturellement que l'on retrouvera dans le rap tous les procédés stylistiques de cette tradition.

Le modèle d'appel-réponse, l'art de l'improvisation, la richesse des figures de style, le travail de la voix, la vitalité, les rythmes syncopés, la complexité polyrythmique, la révision, la *performance*, le sens de la parodie, la relation intrinsèque danse-musique, la technicité et le rapport à l'auditoire, mais aussi la circonlocution et l'« indirection », le langage métaphorique imagé mais réaliste, la fonction pédagogique et le jeu sont autant d'africanismes qui apparaissent dans le rap.¹⁴⁴ Nous observerons dans notre analyse consacrée au discours rap que tous ces procédés rhétoriques sont présents aussi bien dans l'écriture que dans la pratique même du hip hop.¹⁴⁵

Le premier succès international, « Rapper's Delight »¹⁴⁶, reprend en 1979 un vers emprunté à H. Rap Brown : « I'm the hemp, the demp, the ladies pimp, women fight for my delight » que le militant afro-américain avait publié en 1969 dans *Die Nigger Die!*, une approche activiste sur les problèmes afro-américains. Dans ce recueil, Hubert Brown remettait à l'honneur la tradition afro-américaine des joutes verbales

¹⁴⁴ Portia K. Maultsby, "Africanisms in African-American Music", in J. E. Holloway (ed.), *Africanisms in American Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1991, pp. 191-193.

Dans son étude portant sur le parler noir américain *Talkin and Testifyin*, la linguiste Geneva Smitherman énumère les huit caractéristiques propres au *signifying* :

" Indirection, circumlocution ; metaphorical-imagistic (but images rooted in the everyday, real world ; humorous, ironic ; rhythmic fluency and sound ; teachy, but not preachy ; directed at a person or persons usually present in the situational context ; punning, play on words ; introduction of the semantically or logically unexpected." (Geneva Smitherman, *Talkin and Testifyin*, p. 121.)

Au-delà des africanismes discursifs, Cheryl Keyes cite un autre rituel d'origine africaine, le rituel dit de "libation", qui consiste à verser de l'alcool par terre en mémoire d'une personne décédée. (Cheryl L. Keyes, *op. cit.*, pp. 241-242.) Cette tradition est reprise notamment dans les vidéos ou sur les pochettes de disque des *gangsta rappers*. "I reminisce your memories for you this Hennessy we pour" rappe Cormega dans "Fallen Soldiers". Cormega, "Fallen Soldiers", *The Realness* (Landspeed, 2001).

¹⁴⁵ On retrouve même certains de ces éléments dans la réalisation technique de la musique, notamment à travers l'exercice de l'échantillonnage, du mixage ou encore du scratch.

¹⁴⁶ Sugarhill Gang, "Rapper's Delight" (Sugarhill, 1979).

(« *dozens* »)¹⁴⁷. Le champion de boxe Mohammed Ali perpétuait lui-même cette tradition et était passé maître dans l'art d'invectiver ses adversaires en vers et en rimes avant chaque combat.¹⁴⁸

Le rap est en effet le prolongement particulièrement fidèle des traditions ancestrales de jeux verbaux, appelés « *school yard rhymes* », « *jailhouse rhymes* », « *double-dutch rhymes* »¹⁴⁹ et plus particulièrement des « *dozens* » dont le linguiste William Labov, dans une étude remarquable, a reconnu comme une véritable caractéristique culturelle de la tradition vernaculaire afro-américaine¹⁵⁰. Les « *dozens* », ou « *dirty dozens* », désignent l'activité ludique quasi rituelle consistant à improviser des injures humoristiques structurées, le plus souvent rimées et basées généralement sur la formule « *your mother...* » et plus connue aujourd'hui sous l'appellation « *Yo mamma jokes* ». C'est une pratique essentiellement urbaine qui s'intègre dans une joute entre pairs, elle est une façon de substituer symboliquement l'affrontement physique à un échange oral vif et amusant. Ces jeux de provocation verbale, dont les origines remonteraient à l'Afrique, étaient une pratique encore très populaire dans les rues des ghettos dans les années 1960.¹⁵¹ Les rappers perpétuent le rituel d'affrontements oraux (« *verbal contests* »)¹⁵², au cours desquels les MCs doivent faire preuve de créativité face à un parterre d'admirateurs.

Ces insultes sont des actes de paroles qui manifestent la richesse verbale, la maîtrise de structures syntaxiques complexes et la créativité dont font preuve les jeunes des ghettos. A travers son analyse du phénomène, Labov met au jour la culture hautement verbale des Noirs américains et leur remarquable puissance d'élocution. Il met de plus en évidence la fonction sociale du parler vernaculaire. L'historien Laurence W. Levine revient quant à lui sur le rôle lénifiant de telles activités :

At a time when black Americans were especially subject to insult and assaults upon their dignity to which they could not safely respond, [it

¹⁴⁷ Voir plus bas même page.

¹⁴⁸ Pour humilier son adversaire Patterson, Mohammed Ali « boastait » en 1965 :

"I'm gonna put him flat on his back,
So that he will start acting black.

Because when he was champ he didn't do as he should
He tried to force himself into an all-white neighborhood"

Kwame Anthony Appiah and Henry-Louis Gates Jr (eds.), *Africana: The Encyclopedia of the African and African American Experience*, New York: Basic Civitas Books, 1999, p. 75.

¹⁴⁹ Davey D, "An Historical Definition of the Term Rap", 1984, publié sur www.daveyd.com.

¹⁵⁰ William Labov, *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

¹⁵¹ Voir à ce sujet William Labov, *op. cit.*, p. 223-288.

¹⁵² Ulf Poschardt, *DJ Culture*, Paris : Editions Kargo, 2002, p. 161.

served to hone] the ability to control emotions and anger, an ability which was often necessary for survival.¹⁵³

Tout comme ces actes langagiers, le rap exerce le sens de l'improvisation et de la répartie, il présuppose des qualités rhétoriques et un « *flow* », c'est-à-dire, l'habileté qu'aura un rappeur à débiter de façon ininterrompue un flot de paroles, notamment des paronomases. Un bon rappeur sera par ailleurs celui qui, en plus des prouesses techniques de diction et d'une grande rapidité d'improvisation, parviendra à imposer une personnalité, à être spirituel tout en conservant une propension à la poésie. Les rappeurs aiment ainsi jouer avec les sons, créant des onomatopées syncopées sans signification réelle dans le but de produire des effets rythmiques et comiques.

Ces jeux rituels se distinguent particulièrement par la stratégie rhétorique implicite du « *signifying* », cet art encodé d'« insinuer », propre à la culture afro-américaine et que les travaux de Henry Louis Gates Jr, Lawrence W. Levine et Roger D. Abrahams ont perçu comme un paradigme essentiel de la culture afro-américaine.¹⁵⁴ Le procédé du « *signifying* » apparaît aussi bien dans les *toasts*¹⁵⁵, le parler populaire, que dans les œuvres de Richard Wright ou de Ralf Ellison. Dans la définition suivante, Roger D. Abrahams nous révèle les multiples aspects que peut prendre la pratique stylisée du « *signifying* » :

Signifying seems to be a negro term, in use if not in origin. It can mean many of a number of things ; in the case of the toast about the signifying monkey, it certainly refers to the trickster's ability to talk with great innuendo, to carp, cajole, needle, and lie. It can mean in other instances the propensity to talk around a subject, never quite coming to the point. It can mean making fun of a person or situation. Also it can denote speaking with the hands and eyes, and in this respect encompasses a whole complex of expressions and gestures. Thus it is signifying to stir up a fight between neighbors by telling stories ; it is signifying to make fun of a policeman by parodying his motions behind

¹⁵³ Lawrence Levine est cité dans Kwame Anthony Appiah and Henry-Louis Gates Jr (eds.), *Africana*, pp. 266-267.

¹⁵⁴ Henry Louis Gates Jr, *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, New York: Oxford University Press, 1988.

Roger D. Abrahams, *Deep Down in the Jungle...: Negro Narrative Folklore From the Streets of Philadelphia*, Hatboro: Folklore Associates, 1964.

Lawrence W. Levine, *Black Culture and Black Consciousness. Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*, New York: Oxford University Press, 1978.

¹⁵⁵ « [Toasts are] long narrative poems of rhyming couplets that feature alternative action and dialogue [...]. Toasts feature characters of strength and will in the animal and human worlds. » (William L. Andrews (ed.), *The Oxford Companion to African American Literature*, New York: Oxford University Press, 1997, p. 283.)

his back ; it is signifying to ask for a piece of cake by saying, 'my brother needs a piece of cake.'¹⁵⁶

C'est avant tout une « technique d'argumentation et de persuasion indirecte »¹⁵⁷, « un langage d'insinuation » dont l'origine est le personnage familier du « *trickster* » (« aigrefin ») qui apparaît dans les fables afro-américaines sous les traits de Brer Rabbit, le lapin malicieux, ou encore dans la figure du « *Signifying Monkey* », ce singe rusé et baratineur. L'art du « *trickster* » est celui de semer la zizanie et de duper ses adversaires dans un langage souvent cru et ambigu, puis de parvenir à se tirer des situations les plus délicates grâce à une habileté verbale et un sens de la répartie. Ces contes animaliers, qui s'articulent autour d'antagonismes entre animaux, constituent une mise en scène à peine voilée des relations entre Noirs et Blancs, et reflètent avant tout l'aliénation des Noirs américains.¹⁵⁸

La technique allusive du « *signifying* » est donc celle de la manipulation verbale. Elle consiste généralement à simuler la soumission, mimer la débilité et singer l'innocence pour finir par berner ses interlocuteurs comme dans le récit mythique intitulé « *The Signifying Monkey* », dans lequel un singe malicieux pousse le lion à se battre avec l'éléphant en le provoquant, affirmant au lion que l'éléphant a insulté un membre de sa famille¹⁵⁹. Ces contes possédaient par delà leur dimension satirique, une fonction pédagogique et régulatrice essentielle. Le personnage du « *Signifying Monkey* » servait en effet d'exutoire à la colère des esclaves.

La particularité du rap réside également dans la tradition afro-américaine du « double langage »¹⁶⁰. Pour se protéger des planteurs, les esclaves ont développé au cours des siècles leur propre parler et les chants noirs américains étaient traditionnellement codés. Henry Louis Gates Jr note :

For centuries African Americans have been forced to develop coded ways of communicating to protect them from danger. Allegories and double meanings, words redefined to mean their opposites (bad

¹⁵⁶ Roger D. Abrahams, *Deep Down in the Jungle...: Negro Narrative Folklore From the Streets of Philadelphia*, Hatboro, Pa.: Folklore Associates, 1964, cité dans Henry Louis Gates Jr, *The Signifying Monkey*, p. 54.

¹⁵⁷ "[Signifying is a] technique of indirect argument or persuasion", "a language of implication". "To signify" est synonyme de "to imply, goad, beg, boast, by *indirect* verbal and gestural means." (Roger D. Abrahams cité dans Henry Louis Gates Jr, *The Signifying Monkey*, pp. 54, 75.)

¹⁵⁸ John Lowe, "Humor", in William L. Andrews, *et al.* (eds.), *The Oxford Companion to African American Literature*, New York: Oxford University Press, 1997, p. 370.

¹⁵⁹ Henry Louis Gates Jr, *The Signifying Monkey*, pp. 54-58.

¹⁶⁰ Henry Louis Gates Jr reprend le concept de la "double voix" de la parole ("*double-voiced*") définie par Bakhtin. (*Ibid.*, pp. 50-51, 110-111; Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin: University of Texas, 1981.)

meaning 'good' for instance), even neologisms (bodacious) have enabled blacks to share messages only the initiated understood.¹⁶¹

Des premiers « *work songs* » aux gospels, les chants noirs ont toujours présenté deux niveaux de langage, un pour le Blanc qui en percevait la forme, l'autre pour le Noir qui en appréciait le contenu. Ce cryptage était pour les esclaves un moyen de communiquer entre eux, voire de délivrer des messages codés. Ainsi les negro-spirituals « *Steal Away* » et « *Go Down Moses* » étaient-ils des métaphores de la fuite et des chansons clés de l'« *underground railroad* »¹⁶² puisqu'ils permettaient d'envoyer des messages codés aux futurs fugitifs¹⁶³.

Le rap n'a pas, à première vue, suivi cette voie du « double-entendre » et ce qui le distingue des formes antérieures des chants noirs est son contenu clairement exprimé.¹⁶⁴ Le label « *Parental Advisory-Explicit Lyrics* »¹⁶⁵, apposé sur les CD, atteste du caractère cru de certains textes. Dans le discours rap, la violence euphémique propre aux expressions noires américaines s'efface au profit de l'explicite. Nous verrons dans notre étude que les rappeurs restent néanmoins maîtres dans l'art du *signifying* et embrassent à leur tour le rôle du singe « vanneur » qui sème la zizanie entre les parties qu'il réprovoque. Les MCs opèrent en effet une inversion des rapports de force traditionnels en manipulant verbalement leurs interlocuteurs.

Bien que les Afro-Américains n'aient plus aujourd'hui la nécessité de se retrancher derrière des messages cryptés et qu'ils puissent fustiger ouvertement les autorités, nos recherches démontreront que les textes de rap offrent différents niveaux de lecture et d'interprétation. Dans leurs propos, les rappeurs s'adressent, d'une part, à leur communauté et, d'autre part, au reste de la société. Ils ne peuvent en effet ignorer la composante blanche de leur public et cette prise de conscience conditionne foncièrement la forme et le contenu de leur message.

¹⁶¹ Henry Louis Gates Jr, "2 Live Crew, Decoded. Rap Music Group's Use of Street Language in Context of Afro-American Cultural Heritage Analyzed," *New York Times*, 19 June 1990.

¹⁶² Mary Ellison, *Lyrical Protest: Black Music's Struggle against Discrimination*, New York: Praeger, 1989, pp. 50-51, 108.

Le réseau secret de Harriet Tubman permit jusqu'à la guerre de Sécession - et malgré des lois de plus en plus sévères - d'assister jusqu'à 100 000 esclaves dans leur fuite vers le Canada. (Nicole Bacharan, *Histoire des Noirs américains au 20ème siècle*, Bruxelles : Editions Complexe, 1994, p. 33.)

¹⁶³ Mary Ellison, *op. cit.*, pp. 106-108.

Eileen Southern, *Histoire de la musique noire américaine*, Paris : Buchet/Chastel, 1976, p. 107.

¹⁶⁴ Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *op. cit.*, p. 59.

¹⁶⁵ Voir à ce sujet note 408, p. 99.

Cette mise au point nous facilitera l'exploration discursive du positionnement narratif et théorique des rappers. Outre les qualités poétiques, la fonction pédagogique et le rôle de préservation d'une culture, nous pourrions ainsi observer que la démarche qui consiste à intégrer des éléments de la tradition vernaculaire, comme le fait le rap aujourd'hui, traduit en premier lieu une prise de conscience politique. Préserver sa culture orale, c'est avant tout refuser de souscrire à l'éthique et la suprématie blanches américaines. A l'image des personnages mythiques de la tradition orale afro-américaine, le rappeur est une figure de la subversion et l'ambiguïté qu'il suscite s'avère être une véritable stratégie discursive visant à transmettre un message politisé, voire à jouer un rôle politique dans la société américaine.

2.3. Langage et parole

Si l'on a tendance à considérer le rap comme la clé de voûte de la culture hip hop, c'est sans doute parce qu'il est le support écrit et parlé, et par conséquent le plus intelligible du mouvement. Le texte de rap est aussi l'aspect le plus controversé et paradoxalement le moins entendu de la culture hip hop en raison de la méconnaissance de ses codes linguistiques, notamment la forme cryptique du jargon hip hop, le *hip hop slang*, et de l'ambiguïté que ses auteurs alimentent sciemment en jouant de la richesse stylistique et rhétorique de l'*African-American Vernacular English*, support de la parole rappée.

Afin de saisir au mieux les spécificités de la parole et de la langue rappée, nous rappellerons brièvement l'évolution qu'a connu l'anglais afro-américain au cours des siècles, évolution étroitement liée aux divers contextes historiques. Non seulement témoin des divers changements sociaux et politiques que vivront les Noirs américains au cours de l'histoire, le *parler noir* est aussi le reflet de la psyché afro-américaine.

A l'arrivée dans le Nouveau Monde, « un système linguistique se met vite en place pour assurer une intercompréhension minimale entre planteurs et esclaves »¹⁶⁶. Dans la nécessité de communiquer, les esclaves issus d'ethnies et de communautés linguistiques diverses¹⁶⁷ développent un pidgin, un code de communication simplifié. Le processus de déculturation du peuple africain est entamé.

¹⁶⁶ Anne Méténier, *Le Black American English*, p. 23.

¹⁶⁷ Les esclaves débarqués dans le Nouveau Monde étaient pour la plupart originaires de la côte occidentale de l'Afrique, de Gambie, de la Côte-de-l'Or, de la Guinée et du Sénégal. (Michel Fabre, *op. cit.*, p. 10.)

Alors que la première génération d'esclaves naît sur le continent américain, cette langue prend peu à peu les formes plus élaborées du créole, tandis que, parallèlement, les *house slaves*¹⁶⁸ se familiarisent avec l'anglais standard¹⁶⁹. A compter du XIXe siècle, à mesure que les Noirs, devenus gens de couleur (« *Colored* »), acquièrent un statut légal et que les esclaves domestiques se rapprochent des Blancs, le créole se rapproche de plus en plus de l'anglais standard. On assiste à une « décréolisation » de la langue annonçant l'éclosion d'un dialecte noir (« *black talk* »).¹⁷⁰

Après l'émancipation des esclaves, le *black talk* se stabilise et s'installe largement dans les classes inférieures. Le parler noir poursuit sa décréolisation à mesure que les Noirs, devenus entre-temps des « *Negroes* », quittent le Sud rural pour les grandes métropoles du Nord. L'ascension sociale n'est en effet possible qu'en éradiquant toute trace du parler noir et en adoptant les normes linguistiques blanches. La langue devient la dernière barrière symbolique à franchir pour une intégration sociale¹⁷¹, un objectif partiellement atteint par les classes les plus aisées.

Les années 1960, puis 1970, ère de revendication du « Pouvoir Noir », connaissent la résurgence du parler noir, voire de ce que l'on est en droit d'appeler la « ré-africanisation » ou « ré-créolisation » à l'instigation des milieux artistique, intellectuel et politique.¹⁷² Dans une démarche militante, les Afro-Américains, devenus « *Blacks* », tentent alors de capturer les formes originelles du langage noir et de renouer avec leurs origines. Ces dix dernières années ont vu, quant à elles, la prise de conscience de la diglossie afro-américaine et la reconnaissance de l'*ebonics* dans les milieux universitaire, ecclésiastique, littéraire, politique et artistique qui ont remis, chacun à leur manière, l'anglais afro-américain vernaculaire à l'honneur¹⁷³.

Les institutions américaines ont toujours considéré le parler noir comme un appauvrissement de la langue anglaise. Cependant, l'*ebonics*¹⁷⁴ n'est aujourd'hui plus

¹⁶⁸ Esclaves domestiques.

¹⁶⁹ Geneva Smitherman, *Talking That Talk*, p. 35.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Geneva Smitherman, *Talkin and Testifyin*, p. 173.

¹⁷² Geneva Smitherman, *Talking That Talk*, p. 36.

¹⁷³ Geneva Smitherman, *Talking That Talk*, pp. 38, 327.

¹⁷⁴ Les linguistes ont adopté diverses désignations pour désigner le parler noir: *Black English*, *African American Vernacular English* ("AAVE"). Aujourd'hui, on emploie plus communément le terme de *ebonics* pour désigner l'ensemble des parler noirs. Il existe en effet divers idiomes et jargons liés à l'origine sociale ou géographique de ses locuteurs.

déprécié comme un anglais cassé (« *broken English* »), on lui concède depuis 1996 un statut de langue à part entière¹⁷⁵. La classe moyenne elle-même, qui a pendant longtemps nié l'idiome noir et à travers lui l'histoire de son peuple, renoue avec son patrimoine culturel.¹⁷⁶ Le *black English* est de nos jours utilisé par 90% de la population afro-américaine et demeure la seule et unique langue des classes sociales défavorisées.¹⁷⁷

On reconnaît aujourd'hui la fonction sociale et psychologique de cet idiome, ainsi que son dynamisme.¹⁷⁸ Dans sa célébration de la négrité¹⁷⁹, le mouvement hip hop participe quant à lui de manière active à la valorisation de ce parler et a popularisé à grande échelle le « *ghetto slang* »¹⁸⁰. De par la diffusion médiatique du rap, le « *hip hop slang* », issu à l'origine d'une langue de l'exclusion, a largement empreint l'anglais standard et dans une moindre mesure les langues à travers le monde.

Le hip hop est une culture populaire qui a émergé en tant que force de socialisation, mais aussi comme désir d'affirmer une identité afro-américaine. En réaction au blanchiment des musiques noires comme le rhythm'n'blues ou encore le disco, et contrairement aux générations précédentes qui s'étaient détournées de la culture afro-américaine, les artistes hip hop souhaitent raviver leur mémoire en puisant abondamment et non sans fierté dans leur parler noir.

On retrouve en effet dans le *hip hop slang* de nombreuses particularités lexicales et grammaticales de l'AAVE¹⁸¹ et de ses africanismes. Le *hip hop slang* ou *rap talk* a également développé un lexique et une prononciation propres à la culture hip hop et à celle du ghetto dont il est censé être le miroir. Le résultat en est un langage

Voir André J.M. Prévos, "La langue des rappeurs : paroles et argot noir américain", in Robert Springer (dir.) *Le texte dans la musique populaire afro-américaine*, Bern : Peter Lang, 2001, p. 161.

¹⁷⁵ Le *Oakland School Board* a concédé en 1996 à l'AAVE un statut de langue à part entière et reconnaît cet idiome dans le cadre de l'enseignement scolaire. (Geneva Smitherman, *Talking That Talk*, p. 28.)

¹⁷⁶ Geneva Smitherman, *Talkin and Testifyin*, p. 175.

¹⁷⁷ Geneva Smitherman, *Talking That Talk*, pp. 19, 38.

La langue des Noirs américains est devenue une langue familière, utilisée de plus en plus par les Blancs. Etant donné les contaminations réciproques des langues de Blancs et de Noirs, il est impossible d'établir une véritable barrière entre le lexique noir américain et le vocabulaire familier des Blancs des classes inférieures, notamment dans le Sud des Etats-Unis. (Entretien avec Sékou.)

¹⁷⁸ Geneva Smitherman, *Talking That Talk*, p. 38.

¹⁷⁹ Voir définition note 17, p. 24.

¹⁸⁰ L'argot du ghetto est également désigné par "*ghetto code*" ou "*ghettoese*". (Wolfgang Karrer & Ingrid Kerkhoff (eds.), *Rap*, Berlin/Hamburg: Argument-Verlag, 1996, p. 190.)

¹⁸¹ *African-American Vernacular English*.

éloquent, reflet réaliste de la vie afro-américaine, de son caractère et de ses attentes.¹⁸²

Le *hip hop slang* est une langue familière, variante linguistique de l'AAVE. Ce qui le différencie essentiellement de l'anglais afro-américain standard, c'est sa phonétique et surtout son lexique qui témoigne de la perpétuelle créativité et de l'humour de la communauté afro-américaine. Le désir de créer un langage propre a constitué le moteur de presque toutes les réalisations musicales afro-américaines. Que ce soit la soul, le rhythm'n'blues, et plus particulièrement le jazz et son jargon (« *jazz talk* »), chaque courant a mis à l'honneur un certain nombre de notions qui font depuis partie du vocabulaire américain standard et universel (ex : « *cool* », « *hip* », « *funky* »...).¹⁸³

Le langage des rappeurs est un « *ghetto slang* » qui s'inspire largement du quotidien des *inner cities*¹⁸⁴. Cet argot emprunte de nombreuses références plus spécifiques à des activités illégales, voire criminelles, ainsi qu'à des conduites marginales. Comme nous l'avons précisé plus haut, le parler noir était traditionnellement le langage de la communication secrète entre esclaves, d'où la nécessité de renouveler sans cesse le vocabulaire et de jouer avec les mots.¹⁸⁵ Dans son étude lexicosémantique du *black english*, Anne Méténier note qu'« une dynamique interne reposant sur la force vitale des mots et sur leur fonction de code fait que le lexique afro-américain est sans cesse stimulé, créé et recréé ».¹⁸⁶

Par souci de créativité, les rappeurs innovent sans cesse et ont fini par transmuier le parler des ghettos en un véritable idiolecte, le *hip hop slang*. On ne peut

¹⁸² Anne Méténier, *Une étude du Black American English : son lexique et sa tradition orale*, Lille : A.N.R.T., 1992, p. 8.

¹⁸³ Geneva Smitherman, *Talking That Talk*, p. 53.

La linguiste cite à ce propos Clarence Major :

"more than any other aspect of this (black) experience, the language of the black musician has had the greatest total effect on the informal language Americans speak."

Depuis la période de la Renaissance de Harlem au début du XXe siècle, les innovations linguistiques du *black talk* ont été adoptées par un nombre croissant de Blancs. La musique a permis également de diffuser ce "*hip talk*". Cette situation force les Noirs à maintenir leur parler en constante évolution afin de préserver un effet de codage et préserver les Noirs de ce détournement culturel.

¹⁸⁴ Voir définition note 4, p. 21.

¹⁸⁵ Chaque région ou école a développé son propre argot hip hop, influencé par l'histoire et la composition ethnique de l'Etat. Ainsi, les rappeurs originaires des côtes Ouest et Sud - même lorsqu'ils ne sont pas d'origine hispanique - puisent-ils abondamment dans le vocabulaire espagnol : "*chica*", "*pesos*", "*niña*", "*barrio*", "*goin' loco*", ...

¹⁸⁶ Anne Méténier, *Une étude du Black American English*, p. 42.

plus affirmer aujourd'hui que le *hip hop slang* ait conservé une fonction cryptique.¹⁸⁷ De par l'ampleur du phénomène rap, l'argot des rappeurs peut être aujourd'hui plus ou moins déchiffré par tous. Il est donc peu probable que le renouvellement constant du lexique hip hop soit l'unique réaction à l'appropriation du vocable noir par le public blanc, même si certains rappeurs revendiquent le contraire. Cette innovation constante est plus vraisemblablement guidée par une course à l'originalité.

L'une des propriétés essentielles du lexique hip hop et propre à l'AAVE réside dans les multiples altérations phonétiques et sémantiques. Le vocabulaire afro-américain est caractérisé par de perpétuels changements de sens, ou inversions sémantiques¹⁸⁸. Le jazz, au début du siècle, avait déjà popularisé à l'échelle nationale ces distorsions sémantiques et ces néologismes. Peu de mots jouissent d'un sens stable et leur valeur sémantique est intimement liée au contexte de l'énoncé. Parmi les termes les plus usités, on retrouve par exemple les vocables « *nigger* » ou « *bitch* ». Détournés de leurs sens et réappropriés, ils acquièrent dans un contexte précis une connotation non péjorative, voire méliorative.¹⁸⁹ Autre exemple d'inversion sémantique, « *bad* » et « *fat* » peuvent devenir des synonymes d'« excellent » ; « *The Man* » qui lui-même désignait à l'origine « l'homme blanc » se mue par extension en un synonyme de « police »¹⁹⁰, etc...

Il faut également souligner que le parler afro-américain est lié à l'expérience collective du peuple noir et porte les stigmates des changements survenus au cours de l'Histoire. De nombreux termes du champ lexical noir, comme « *brother* », « *soul* », « *blue* », « *rock* », sont particulièrement chargés d'un poids émotionnel et psychologique spécifiques.

La composante sémantique est la plus novatrice du *hip hop slang*. Les rappeurs n'hésitent pas en effet à imaginer de nouveaux mots et expressions aujourd'hui entrés dans le langage courant. « *'Bout it* », qui pourrait se traduire par « vrai », « authentique », est une création de Master P ; « *Ice Cream* » dans l'argot du Wu Tang Clan signifie une fille « canon » ; BG a popularisé à l'échelle internationale l'expression

¹⁸⁷ La fonction première d'un argot est celle d'être cryptique et occulte. L'argot noir a conservé cette fonction jusqu'aux années 1960. (Jean-Paul Levet, *op. cit.*, p. 14.)

¹⁸⁸ "semantic inversion".

Geneva Smitherman, *Talking That Talk*, p. 279.

La technique de l'inversion sémantique est une tradition qui remonte à l'époque où les esclaves devaient coder leurs communications.

¹⁸⁹ Jean-Paul Levet, *op. cit.*, pp. 77, 374.

¹⁹⁰ Geneva Smitherman, *Talkin that Talk*, p. 280.

« *bling bling* »¹⁹¹, le mot-valise « *bootylicious* » signifie « sexy », l'expression usuelle « *Word (up)* » signifie « d'accord », tandis que les interjections « *Yo* » sont devenues le cri de ralliement des *b-boys*.

La plus importante innovation s'avère être le détournement des mots, notamment dans la récupération et la manipulation cryptique de codes et de signes. Les rappers font de nombreux emprunts langagiers notamment au lexique criminel, mais aussi policier et pénal. Ainsi le nombre « *211* » désigne un vol à main armée, « *217* » désigne un homicide dans le code pénal californien, « *5x10* », synecdoque de prison, fait référence aux dimensions d'une cellule, « *911* » correspond au numéro à composer pour les urgences. Les chiffres « *Five-O* » désignent la police, allusion à la série policière « *Hawai Five-O* ». Les zones téléphoniques révèlent l'origine de leurs *boroughs* (ex : « *212* » pour New York). La taille des calibres (« *.357* » pour un magnum, ou « *9* » pour une arme automatique) caractérise les armes à feu. Les bouteilles d'alcool sont désignées par le volume de leurs contenants en onces (« *40* » et « *64* »).¹⁹²

Les rappers privilégient également les acronymes et autres abréviations. Le sigle « *CPT* » pour Compton, l'apocope « *Bed-Stuy* » pour Bedford-Stuyvesant, « *A-Town* » pour Atlanta, « *Dom P* » pour Dom Perignon, l'aphérèse « *'Lac* » pour Cadillac, « *Cali* » pour Californie, « *FYI* » est l'abréviation de « *For Your Information* ». Ils s'amuse également à attribuer un sens acronymique à des termes affectés. LL Cool J signifie ainsi « *Ladies Love Cool James* », « *BITCH* » peut désigner « *Beautiful Intelligent Talented College Honey* », « *CREAM* », signifiant « argent » se traduit par « *Cash Rule Everywhere Around Me* », ou encore « *CIA* » devient cyniquement « *Crack in America* ». Inversement, certains sigles subissent une lexicalisation de leur graphie (ex : « *Emcee* », « *Deejay* »)¹⁹³

Les artistes eux-mêmes ont tendance à choisir ou à inventer des pseudonymes originaux, censés refléter la singularité de chacun (Killer Mike D, N.W.A.¹⁹⁴, Blacklicious, Boomfunk MC's, Busta Rhymes, ...) Une autre tendance typologique consiste par ailleurs à attribuer des majuscules aux mots, généralement aux termes affectés que sont « *Nigger* », « *Black* », « *Bitch* », etc... L'adoption d'une nouvelle graphie est une manière de réhabiliter les signifiants de ces vocables. On retrouve

¹⁹¹ Voir définition en note de bas de page 63, p. 32.

¹⁹² Certains de ces exemples sont cités dans André J.M. Prévos, *op. cit.*, pp. 170-171.

¹⁹³ Une particularité que l'on retrouve également dans le « *jazz talk* ».

¹⁹⁴ Acronyme de « *Niggaz With Attitude* ».

parfois une écriture originale sous la forme d'une retranscription cryptique de certains termes, tradition héritée des artistes funk : « What U Waitin' 4 »¹⁹⁵, « Muse Sick -N- Hour Mess Age »¹⁹⁶.

Les rappers revalorisent également l'élocution du parler noir du ghetto. Parmi les altérations phonétiques traditionnelles que l'on retrouve dans l'*ebonics*, on note l'absence du « r » en position finale ou médiane (ex : « *whore* » devient « *hoe* », « *you* » est prononcé « *yo* » ou « *ya* », « *the* » devient « *tha* ». L'une des tendances actuelles du *hip hop slang* est même de créoliser la prononciation. Les termes de « *brother* » et « *sister* » deviennent « *brotha(h)* » et « *sista(h)* », « *nigger* » se prononce ainsi « *nigga* », voire « *nigguh* »¹⁹⁷ ; « *was* » devient parfois « *wuz* ». On note ici que la marque du « s » devant un son vocalique est parfois retranscrite par un « z » (« *eazy* », « *'cuz* », « *dayz* », « *noize* »). Les consonances finales sont souvent délaissées (« *hood* » se prononce alors « *hoo* »).¹⁹⁸ Les sons vocaliques en /ing/ sonnent comme des /ang/ (ex : « *It's a black thang* »). On retrouve également l'élision courante du gérondif en /-ing/. L'accent tonique est parfois déplacé et se pose sur la syllabe initiale (ex : 'po-lice). Les sons vocaliques /u/, /e/ se prononcent indifféremment comme un e muet ou un « a » (ex : « *motherfucker* » peut se prononcer ainsi « *madafaka* »). Le /th/ en position initiale est prononcé comme un « d » (ex : « *the* » devient « *da* »). Le /th/ final devient « f », « t » ou un « d » (ex : « *death* » se prononce « *def* » et « *with* » peut devenir « *wit* » ou « *wid* »). Autre phénomène courant, l'élision des syllabes non accentuées (« *'fore* », « *'bout time* »). Autre exemple d'altération de la prononciation avec la réduction des groupements consonantiques : « *what's up* » devient par exemple « *wassup* ». Ces altérations phonétiques apparaissent clairement dans la retranscription des *lyrics*.¹⁹⁹

Au cours de notre étude de textes, nous avons quelquefois retrouvé certains traits propres à la syntaxe de l'*ebonics*. Parmi les différences notables observées entre le parler afro-américain et l'anglo-américain standard, le copule zéro, c'est-à-dire l'élision courante du verbe « *to be* » (« *This my brother* », « *there gon be some*

¹⁹⁵ Jungle Brothers, "What U Waitin' 4", *Done by the Forces of Nature* (Warner 1989).
Georges Lapassade et Philippe Rousset, *op. cit.*, pp. 48-49.

¹⁹⁶ Public Enemy, *Muse Sick -N- Hour Mess Age* (Def Jam, 1994).

¹⁹⁷ « *Nigga* » et « *nigguh* » sont les prononciations à l'origine propres au Sud des États-Unis.
J. A. Simpson & E. S. C. Weiner, *op. cit.*, p. 401.

¹⁹⁸ Geneva Smitherman, *Talkin and Testifyin*, pp. 17-18.

¹⁹⁹ Les *lyrics* sont souvent publiés sur les pochettes et livrets des disques, ou encore sur les sites internet des artistes.

changes over here », « she real skinny »)²⁰⁰, de même que l'on note l'absence de l'auxiliaire « *have* » dans les conjugaisons (« *We been doing* »). Autre forme ébonique dans le discours rap, l'incorrection de l'accord des verbes, notamment d'« être » (« *we was like brothers* », également en forme contractée « *you'se a busta* »)²⁰¹. Si la marque de la troisième personne du singulier présent tend aussi à être rejetée (« *she have faith* », « *he speak* »), il n'est pas rare que les rappeurs ajoutent un « *s* » en terminaison d'autres personnes pour signaler une forme fréquentative (« *ain't nobody ma same age/Flow like I flow when I gets on stage* »^{202,203}). Dans le *rap talk* tout comme dans l'*ebonics*, le temps grammatical des verbes est souvent déterminé par le contexte (« *Mommy almost bled to death when she have him* », « *he be back* »).²⁰⁴ L'utilisation de « *be* » apparaît dans des constructions progressives ou pour souligner une action récurrente (« *he be puttin it on and on* »)²⁰⁵. L'utilisation de « *done* » peut signifier une action accomplie²⁰⁶ ou être une forme d'insistance (« *Look what you done did* »). La conjugaison des verbes irréguliers n'est pas non plus toujours respectée (« *I really knowed her* »). Nous noterons néanmoins que les marques de conjugaison des raps sont assez souvent respectées dans leurs normes standard, pour le moins dans la retranscription textuelle.

Autre ébonisme grammatical, l'emploi de pronoms personnels comme pronoms possessifs (« *Girls get they nails done* »)²⁰⁷ ayant une incidence également sur la formation du pronom réfléchi (« *they're playin theyself* »)²⁰⁸. On observe également les contractions passées aujourd'hui dans le langage courant de « *going to* » en « *gonna* » ou « *gon'* » qui devient en contraction ultime « *l'ma* », de « *let me* » en « *lemme* », de « *out of* » en « *outta* », de « *should have* » en « *shoul'da* », « *you all* » devient « *ya'll* ». L'utilisation du comparatif et superlatif de « *bad* » avec terminaison (« *The badder you seem, the more lies you tell* », « *I'm tha baddest boss nigga!* ») est

²⁰⁰ Geneva Smitherman, *Talking That Talk*, p. 23.

Certains exemples sont cités dans Wolfgang Karrer & Ingrid Kerkhoff (eds.), *op. cit.*, p. 200.

²⁰¹ Certains exemples sont cités dans Wolfgang Karrer & Ingrid Kerkhoff (eds.), *ibid.*

²⁰² Lil' Bow Wow, "The Don, The Dutch", *Unleashed* (Smi Col, 2003).

²⁰³ Geneva Smitherman, *Talking That Talk*, p. 24.

²⁰⁴ André J.M. Prévos, *op. cit.*, p. 164.

²⁰⁵ André J.M. Prévos, *ibid.*, pp. 164-165.
Geneva Smitherman, *Talking That Talk*, pp. 272-273.

²⁰⁶ Geneva Smitherman, *ibid.*, p. 24

²⁰⁷ *ibid.*, p. 273.

²⁰⁸ CPO feat. MC Ren, "Ballad of a Menace", *To Hell and Black* (Capitol, 1990).

une autre caractéristique majeure du *hip hop slang* et l'on retrouve aussi couramment la réitération commune de la négation ou double négation (« *I ain't no...* »)²⁰⁹.

Omettre de considérer tous les codes linguistiques et conventions stylistiques qui régissent le *hip hop slang* serait donc passer à côté de la richesse de la parole rappée que les rappeurs ont su développer à force de défis. Nous rappellerons que la culture hip hop est apparue aux sombres années de l'administration reaganienne où la voix était alors devenue le seul instrument dont la jeunesse noire défavorisée disposait encore. Ces jeunes n'ayant pas accès à des instruments classiques se sont mis à préférer une forme de chant qui était rythme lui-même, le rap²¹⁰. Accessible à tous, cet art ne nécessite aucun investissement, sinon des qualités verbales et techniques, une maîtrise rhétorique et un « *flow* ».

C'est Kool D.J. Herc, DJ d'origine jamaïcaine, qui introduit à la fin des années 1960 la technique jamaïcaine du « *toasting* » pratiquée dans les « *sound systems* »²¹¹ par les disc-jockeys et qui consiste à scander sur des trames instrumentales minimalistes (« *dub* »)²¹² des paroles mi-parlées, mi-chantées dont il américanise la diction²¹³. Kool DJ Herc est alors animateur musical et MC à la fois. Ne possédant à ses débuts qu'une seule platine, il prend le micro à la manière des DJs jamaïcains pour combler les blancs entre deux morceaux et donner l'impression d'un flot continu, anime les soirées en lançant des formules : « *Ya rock and ya don't stop* »²¹⁴, « *To the beat ya'll* » ou « *Put your hands in the air and wave 'em like you just don't care* »²¹⁵. Au fur et à mesure qu'il développe ses techniques de *deejaying*, il délaisse le micro (« *mike* » ou « *mic* ») et fait appel à Coke La Rock qui devient le premier MC de rap.²¹⁶

²⁰⁹ Wolfgang Karrer & Ingrid Kerkhoff (eds.), *op. cit.*, p. 200.

²¹⁰ Cheryl L. Keyes, *op. cit.*, p. 232.

²¹¹ Le *sound system* est un ensemble de sonorisation comprenant à l'origine deux platines, des amplificateurs et un micro. Ce terme d'origine jamaïcaine désigne aussi bien le dispositif de la sonorisation d'un lieu que le collectif de DJs et de *selector* (personne qui sélectionne les disques du DJ) qui l'utilisent. Le concept est également utilisé dans le courant house et techno.

Les *sound systems* étaient devenus très populaires après l'indépendance de l'île en 1962 et ont joué un rôle vital dans la vie sociale de la communauté, à la fois de radio ambulante et de centre de diffusion de l'information.

Voir à ce sujet Denis Constant, *Aux sources du reggae, musique, société et politique en Jamaïque*, Paris : Parenthèses, 1982.

²¹² Voir p. 86.

²¹³ Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *op. cit.*, p. 23.

²¹⁴ Alex Ogg, David Upshal, *The Hip Hop Years. A History of Rap*, London: Macmillan, 1999, p. 40.

²¹⁵ Ulf Poschardt, *op. cit.*, p. 191.

²¹⁶ Sasha Jenkins et al., *Ego Trip's Book of Rap List*, New York: St. Martin's Griffin, 1999, p. 19.

Le MC, acronyme de « *Master of Ceremonies* » mais aussi de « *Mic Controller* »²¹⁷, est un maître de cérémonie. A l'instar des *toasters* jamaïcains, les premiers rappers lancent sur le patchwork musical composé par le disc-jockey des incitations à la danse en *scat*²¹⁸ (« the hip hop and you don't stop »), puis improvisent des formules jusqu'à avoir une parfaite emprise sur le public²¹⁹. Ils encouragent les *b-boys* dans l'exécution de leurs figures et « chauffent » la salle (« get up jam to the beat »). Le MC est aussi un animateur, il présente les disques joués, intervient au microphone pour faire des dédicaces à son quartier, chanter les louanges et prouesses du DJ : « Kool Herc is in the house and he'll turn it out without a doubt » sans oublier de faire sa propre éloge : « My name is Run I'm Number 1 /That's how I rate »²²⁰.

Le défi devient alors l'essence même de la discipline. Lors des *block parties*, les MCs se livrent à de véritables combats pour l'honneur et la suprématie du microphone au cours de batailles improvisées entre MCs (« *diss wars* » ou « *battles* »). Le *MCing* ou *rapping* est la capacité de capter l'attention de la foule et de gagner ses faveurs en enchaînant ses rimes. Un rappeur « respecté »²²¹ sera celui qui parviendra à débiter spontanément un flot de paroles (« *flow* ») et qui, en plus des prouesses techniques de diction (« *skillz* »), saura imposer une personnalité, être spirituel et se montrer incisif, sans négliger l'aspect lyrique.

²¹⁷ S.H. Fernando Jr, *op. cit.*, p.11.

²¹⁸ Dans le vocabulaire du jazz, le *scat* désigne un chant en onomatopées. A l'origine, ce jeu de mots et de sons permettait d'improviser en remplaçant les mots par la valeur rythmique de syllabes syncopées sans signification. Cab Calloway, maître du *jive scat*, livra les secrets de ce langage dans un dictionnaire intitulé *The New Cab Calloways' Hepster's Dictionary* (1938). Cette tradition du *jive* et du *scat* fut reprise à compter des années 1930 par les DJs noirs. (Ulf Poschardt, *op. cit.*, p. 162 ; David Toop, *op. cit.*, pp. 36-37.)

²¹⁹ Cheryl L. Keyes, *op. cit.*, p. 229.

²²⁰ Run-DMC, *Raising Hell* (Profile, 1986).

²²¹ Comme le note Anne Méténier, « la performance orale confère au sujet parlant une place de prestige dans la communauté. » Dans son étude consacrée au langage du ghetto, *Deep Down in the Jungle*, Roger Abrahams révèle que l'habileté à parler "confère un statut social élevé", et que même chez les jeunes Noirs, "la capacité de jouer avec les mots est aussi estimée que la force physique". (Anne Méténier, *Le Black American English*, p. 94). Geneva Smitherman observe également:

"[...] language is used as a teaching/socializing force and a means of establishing one's reputation via his verbal competence. Black talk is never meaningless cocktail chit-chat but a functional dynamic that is simultaneously a mechanism for acculturation and information-passing and a vehicle for achieving group recognition. Black communication is highly verbal and highly stylized ; it is a performance before a black audience who becomes both observers and participants in the speech event. Whether it be through slapping of hands ("giving five" or "giving skin"), Amen's, or Right on's, the audience influences the direction of a given rap and at the same time *acknowledges* or *withholds* its approval, depending on the linguistic skill and stylistic ingenuity of the speaker." (Geneva Smitherman, *Talking That Talk*, p. 61.)

Roger D. Abrahams, *op. cit.*, Roger D. Abrahams, *Deep Down in the Jungle...: Negro Narrative Folklore From the Streets of Philadelphia*, Hatboro: Folklore Associates, 1964.

Les premiers raps sont essentiellement des paronomases auxquelles s'ajoutent progressivement des bribes de phrases qui se transforment par la suite en véritables rimes. Au fil des interventions et à force de défis, les rappeurs deviennent de véritables virtuoses de la parole alors que s'ébauchent les formes de leurs discours. Si le rap, à ses débuts, aime s'autocélébrer et exalter son caractère festif, le MC se fait progressivement chroniqueur. Il relate les faits divers du ghetto, puis tente de faire passer des messages dans un but pédagogique pour finir par devenir le porte-parole d'une jeunesse délaissée, dans un flot de rimes politisées et de plus en plus agressives, voire nihilistes.

A l'origine, les défis que se lancent les rappeurs au cours des *battles* sont dits « *freestyle* »²²². Même s'il arrive aux rappeurs d'improviser sur le vif, ces « *freestyles* » sont pour moitié des performances vocales semi-improvisées et, pour l'autre moitié, tirées du catalogue de rimes personnelles de l'artiste, ponctuées de pauses, d'interjections (« Yo ») et de phrases rôdées (« Check it out! ») permettant au rappeur de reprendre son souffle ou de trouver de nouvelles rimes. Le rappeur construit son texte au moment de l'énoncer et son propos se forme et s'affine à mesure que la *performance* progresse²²³.

Dans la plus pure tradition des joutes verbales, la compétition et l'adversité constituent un moteur essentiel de la création de rap. La poursuite de cette pratique explique que la plupart des morceaux soient émaillés de vantardises excessives (« *boasting* ») qui peuvent aller jusqu'au narcissisme absolu sous la forme de ce que l'on nomme aux Etats-Unis l'« *ego-tripping* »²²⁴ : « L.L. Cool J. is hard as hell/Battle anybody I don't care who you tell/I excel, they all fail »²²⁵. C'est sur ce mode que les *hip-hoppers* font avec humour et imagination leurs propres apologies ou le récit de leurs exploits personnels. La victoire sera remportée par celui qui humiliera son adversaire. Ce combat entre rappeurs ne fait couler aucun sang, mais atteste de la puissance qui est conférée aux mots et de la valeur métaphorique que leur attribuent les rappeurs (« With lyrics sharp as a machete »)²²⁶. Jeru tha Damaja se compare ainsi à un « Samurai linguist » :

²²² Un *freestyle* est une improvisation libre.

²²³ Le rap *freestyle* ne peut échapper aux formes figées telles que les expressions idiomatiques, les clichés. Les raps enregistrés sont quant à eux issus de textes rédigés ou créés au préalable, mémorisés, puis récités oralement laissant peu de marge à l'improvisation.

²²⁴ Voir également au sujet de cette pratique en troisième partie, p. 278.

²²⁵ LL Cool J, "Rock the Bells", *Radio* (Def Jam, 1985).

²²⁶ Boogie Down Productions, "House Niggas", *Edutainment* (Jive, 1990).

I swoop down like a dirty Brooklyn pigeon
Swing my sword wit precision
Lightning speed blurs your vision
Like a surgeon wit razor sharp incision.²²⁷

Par un jeu d'interaction, les spectacles de rap sont de véritables *performances*, impliquant une participation totale du public aussi bien physique que verbale. Tel un « *preacher* »²²⁸, le rappeur encourage l'audience à prendre part activement en répondant verbalement à ses appels, en marquant le rythme lorsqu'il l'y exhorte (« Clap to the beat », « Somebody scream »)²²⁹ ou en l'invitant à danser. Les concerts sont pour les rappeurs l'occasion de partager un moment avec les membres de leur communauté. Ainsi débudent-ils systématiquement leurs concerts en se présentant, afin d'établir un premier contact avec le public.²³⁰

A l'instar du griot, dont la narration était entrecoupée d'effets de bruitage, qui mimait les actions et configurait sa voix, le rappeur place son discours au cœur de l'action²³¹ avec l'une des créations les plus singulières du rap, la « *human beat box* ». Cette « boîte à rythmes humaine » est la reproduction vocale de sons, généralement ceux d'une boîte à rythmes ou d'autres effets sonores, en utilisant la bouche, le larynx et le thorax.²³²

Certains rappeurs, à l'instar de Scratch²³³, surnommé le « *vocal turntablist* », se sont fait experts en la matière. On les désigne par le terme de « *beatboxers* ». A l'heure où la technologie permet au son de se répéter à l'infini, les rappeurs poursuivent cette tradition par pur jeu esthétique. Ce stratagème mimétique par lequel le musicien s'efforce de reproduire corporellement les rythmes et les sonorités générés

²²⁷ Jeru Tha Damaja feat. Afu-Ra, "East New York Stamp", *Ghost Dog: The Way of The Samurai [Soundtrack]* (Sony, 2000).

²²⁸ Le "*preacher*" est un prédicateur officiant dans les églises noires et un personnage central de la communauté noire américaine.

²²⁹ Des phrases cliché que l'on attribue à Cowboy, membre des Furious Five.
Nelson George, *Hip Hop America*, p. 20.

²³⁰ Portia K. Maultsby, *op. cit.*, p. 188.

²³¹ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 47.

²³² Cette pratique corporelle évoque par ailleurs les techniques ancestrales du *patting juba* et du *hand jive*. Au temps de l'esclavage, une façon de détourner l'interdiction qui était faite aux esclaves de posséder des instruments, était d'utiliser leur corps comme d'un instrument. Le *patting juba* et le *hand jive* sont des "techniques utilisant le corps comme caisse de résonance et les mains comme instruments de percussion". (Jean-Paul Levet, *op. cit.*, p. 394.)

²³³ Membre du groupe The Roots.

par la machine n'est pas dénué d'ironie et peut s'interpréter comme une manière originale d'en contester la suprématie.²³⁴

L'emploi d'un langage vernaculaire et la richesse stylistique du discours rappé nous révèlent que les rappeurs sont aussi « des lettrés qui investissent l'écriture ».²³⁵ S'ils optent pour « des tournures langagières et des structures de pensée propres à l'expression orale », c'est avant tout pour conférer à leur discours une impression de spontanéité et de vérité.²³⁶ Le choix d'utiliser un idiome argotique et de l'inscrire dans un discours d'oralité est bien entendu guidé par le plaisir de la transgression.²³⁷ Mais en installant cette littéralité dans le champ de la parole, les rappeurs aspirent avant tout à mieux diffuser leur message et à stimuler chez l'ensemble de leurs auditeurs et interlocuteurs une prise de conscience. On ne pourra cependant saisir pleinement la portée du message rap si on détache le texte de son contexte musical.

²³⁴ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 26.

²³⁵ *Ibid.*, p. 39.

Parler d'écriture rap ce constitue pas une antinomie. Le rap est plus que tout autre forme orale afro-américaine lettré puisque la plupart des rimes ne sont pas improvisées, mais pré-écrites puis retravaillées au cours de la performance. Les raps enregistrés sont quant à eux issus de textes travaillés, généralement rédigés au préalable.

²³⁶ *Ibid.*, pp. 39-40.

²³⁷ *Ibid.*, p. 39.

2.4. Musicalité et technicité

Le rap désigne un style d'expression mi-parlé mi-chanté, utilisant des textes élaborés et rimés sur un rythme binaire. La structure musicale du hip hop repose sur un *beat*²³⁸, une ligne rythmique minimaliste battant en moyenne 90 BPM²³⁹ pour le rap et autour de laquelle se greffent les éléments basiques que sont la voix (« *rapping* »), le fond musical, le mixage du DJ (« *mixing* »), produit par l'arrangement éclectique d'extraits de disques et autres sources sonores (« *sampling* », « *scratching* », « *human beatboxing* »,...) pour former une composition originale.

Si la parole rappée est elle-même rythme, la musique est son support principal et son révélateur. Tricia Rose affirme à juste titre dans *Black Noise* que le discours rap est indissociable de son contexte musical :

Simply to recite or to read the lyrics to a rap song is not to understand them ; they are also inflected with the syncopated rhythms and sampled sounds of the music. The music, its rhythmic patterns and the idiosyncratic articulation by the rapper are essential to the song's meanings.²⁴⁰

La plupart des artistes hip hop n'ont pas de formation musicale classique, ils proposent cependant, une musicalité inédite d'un point de vue discursif, mais aussi sur le plan technique.²⁴¹ L'instrumentation révèle en effet le texte avec emphase et dramatise l'œuvre.²⁴² Grâce à son accessibilité, la musique permet en outre de toucher un public plus large et de délivrer un message à grande échelle.

²³⁸ Le *beat* représente le rythme, le battement qui structure un morceau.

²³⁹ BPM ("*Beats per minute*") est le terme qui indique le nombre de battements par minute sur lesquels est construite la musique de danse. Ces pulsations rythmiques générées par les boîtes à rythmes oscillent pour les musiques hip hop entre 80 et 110 BPM.

²⁴⁰ Tricia Rose, *op. cit.*, p. 88.

²⁴¹ Tricia Rose écrit à propos de Hank Shocklee, architecte du son de Public Enemy :
"... some rap producers offer their lack of training as an explanation for the innovative nature of their approach [...] claiming that rap producers are actually more creative than real musicians.[...] Shocklee believes that his ignorance of formal musical training allows him to see beyond what has been understood as correct and proper sound construction, giving him a greater range of creative notion: 'In dealing with rap, you have to be innocent and ignorant of music. Trained musicians are not ignorant to music, and they cannot be innocent to it [...] We might use a black key and white key together playing together because it works for a particular part [...]' Shocklee's comments about formal training and its relationship to musical innovation as well as critical responses to Shocklee's approaches bear striking resemblance to the critics of be-bop pianist Thelonius Monk's untrained approach to jazz piano playing." (*Ibid.*, pp. 80-82.)

²⁴² Chery L. Keyes, *op. cit.*, p. 199.

A la fin des années 1970, les DJs hip hop²⁴³ prennent l'initiative de nouvelles techniques de reproduction musicale qui réformeront la structure de tous les genres musicaux populaires à venir, notamment à travers la création majeure de l'échantillonnage. Comme nous le verrons, cette innovation hip hop sera révolutionnaire à de multiples égards, par sa nature même de récupération et de recyclage du son, mais aussi dans sa conception nouvelle de l'œuvre qui sonne comme un défi aux conventions esthétiques et aux normes établies qu'elles bousculent. Par le biais de technologies inédites qui apparaissent en cette fin de décennie, le hip hop devient, en termes d'esthétique, un « art populaire post-moderne »²⁴⁴, comme le suggère Richard Schustermann dans *L'Art à l'état vif*, avant même de devenir un art contestataire.

Le hip hop a été le premier genre musical à faire massivement entrer les procédés technologiques dans son expression poétique. Tricia Rose qualifie d'ailleurs cette oralité de « *post-literate* »²⁴⁵ :

Rap music is a technologically sophisticated and complex urban sound. No doubt, its forebears stretch far into the orally influenced traditions of African-American culture. But the oral aspects of rap are not to be understood as primary to the logic of rap nor separate from its technological aspects. Rap is fundamentally literate and deeply technological.²⁴⁶

On retrouve dans la trame musicale du rap toutes les caractéristiques traditionnelles héritées de la riche culture afro-américaine, notamment la polyrythmie, la structure antiphonique d'appel-réponse, la répétition, la parodie, et l'on reconnaît aussi quelques-uns des tropes du *signifying*²⁴⁷ tels que le jeu, la suggestion, l'inversion, l'intertextualité et l'ironie. Nous constaterons qu'en s'appropriant les ressources de la

²⁴³ Suivant leurs spécialisations musicales ou techniques, les DJs peuvent également prendre l'appellation de *Mixmaster*, *Funkmaster*, *Turntablist*, *Mixologist*, *Grandmaster*, *Jammaster*, etc...

²⁴⁴ Richard Shusterman, *L'art à l'état vif: la pensée pragmatique et l'esthétique populaire*, Paris : Editions de minuit, 1992, p. 184.

²⁴⁵ "Rap then, is not simply a linear extension of other orally based African-American traditions with beat boxes and cool European electronics added on. Rap is a complex fusion of orality and post-modern technology.[...] Rap is in part an expression of what Walter Ong has referred to as 'post-literate orality'...The concept of post-literate orality merges orally influenced traditions that are created and embedded... revised and presented in a technologically sophisticated context. It also has the capacity to explain the way literate-based technology is made to articulate sounds, images and practices associated with orally based forms, so that rap simultaneously makes technology oral and technologizes orality." (Tricia Rose, *op. cit.*, pp. 85-86.)

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 95.

²⁴⁷ Voir définition p. 50.

technologie et sans pour autant trahir le patrimoine musical, l'oralité afro-américaine gagne une nouvelle vigueur.

Le rap est né avant tout d'une nécessité d'innovation en matière musicale pour des raisons pragmatiques. Il convient en effet de rappeler qu'il s'agit d'une musique d'autodidactes apparue dans les quartiers défavorisés de New York et qu'elle est de plus contemporaine des premières réductions budgétaires de l'administration Reagan dans les domaines social et scolaire :

[...] in school they used to give you instruments like they give you books. [...] and when they cut down all the funds in the schools, you couldn't have [one]... they cut the money right when I was getting out of school, and the rap started getting bigger, because kids didn't have instruments, so the best way to channel their creativity was writing down lyrics and saying them; didn't cost money and didn't cost nothing to be a DJ either.²⁴⁸

Ce témoignage du musicien de jazz hip hop JMD rappelle que les jeunes, n'ayant plus aussi facilement accès aux instruments typiques des musiques populaires, durent faire preuve d'ingéniosité pour développer des techniques musicales à leur portée²⁴⁹. Les techniques de *deejaying* dispensaient les musiciens d'acquérir un matériel onéreux.²⁵⁰ A travers l'exploration de la platine qui devient un instrument à part entière, cette génération instaure les prémices de la culture DJ. Le hip hop va ainsi bouleverser la création musicale populaire en développant le *deejaying* comme le fondement originel du rap.

Il est à noter que les avancées technologiques ont systématiquement donné lieu à de nouveaux courants musicaux et à de nouvelles formes d'écriture, et plus que tout autre genre musical, le rap est un « art de notre temps ».²⁵¹ Il a pris en effet son essor dans les années 1980, une décennie marquée par la percée des instruments de musique électronique, notamment le synthétiseur, et par le développement de nouvelles techniques qui révolutionneront la musique populaire dans son ensemble.

Les boîtes à rythmes, les tables de mixage et les premiers échantillonneurs²⁵² nés du rap permettront de populariser le phénomène DJ dans tous les courants

²⁴⁸ Brian Cross, *op. cit.*, p. 96, cité dans Christian Béthune, *op. cit.*, p. 57.

²⁴⁹ Cela en signifie pas que les rappers ne sont pas des musiciens. Parmi les rappers de renom, beaucoup savent jouer d'instruments de musique.

²⁵⁰ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 57.

²⁵² L'échantillonneur ou *sampler* permet de stocker et de manipuler toutes sortes de courts échantillons sonores. Il prend aujourd'hui le plus souvent la forme d'un logiciel informatique.

musicaux actuels²⁵³. Le hip hop rend l'instrument de musique classique superflu tout en dispensant le musicien d'un apprentissage rébarbatif.²⁵⁴ L'évolution des technologies permet ainsi au DJ d'accéder à bas prix au monde de la production, il devient compositeur, arrangeur et s'élève au statut d'auteur.²⁵⁵

Le disc-jockey était à l'origine un animateur-radio qui présentait des disques à l'antenne²⁵⁶. Après la Seconde Guerre mondiale, il devint de plus en plus synonyme d'animateur musical de soirées dansantes, enchaînant les disques pour faire danser le public. Dans les années 1950, les discothèques connurent un spectaculaire regain de popularité, les directeurs de club se mirent à délaissier les musiciens, trop onéreux, pour engager des disc-jockeys.²⁵⁷ Ces derniers se limitaient alors à passer des disques. Il faudra attendre les années 1970 et l'avènement du disco pour voir les premiers DJs se mettre à expérimenter les options qu'offraient les platines, puis l'arrivée de DJs d'origine caribéenne pour que le *deejaying* devienne une réelle expression artistique.

Lorsque Kool D.J. Herc introduit au début des années 1970 le concept des « *sound systems* » jamaïcains dans le Bronx, il s'équipe très vite de deux platines, commence à mixer²⁵⁸ les disques et crée ainsi les bases techniques du *deejaying* moderne.²⁵⁹ En jouant deux copies d'un même disque sur les deux platines, il découvre qu'il peut rejouer plusieurs fois d'affilée les *breaks*²⁶⁰ et met au point un effet de rythme original : le « *breakbeat* », la quintessence même du son rap, qui consiste à répéter un *break* à l'envi à l'aide de deux copies d'un même disque.²⁶¹

²⁵³ Exemple, la house, la techno, le ragga...

²⁵⁴ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 57.

Aujourd'hui, certains rappeurs n'hésitent pas à introduire des instruments acoustiques dans leurs compositions, notamment l'école de Philadelphie ("*Philly Sound*") plus empreinte d'influences jazz (Ex : The Roots).

²⁵⁵ Les innovations technologiques du XXe siècle ont eu des conséquences majeures sur la musique. L'apparition de nouvelles technologies tant au niveau de la production que de la diffusion bouleverse en profondeur le rapport de l'auteur à la musique. Un des éléments primordiaux est la démocratisation des moyens de production. La miniaturisation des appareillages et leur coût abordable rend possible la construction de véritable studios de production à la maison ("*homestudio*"). Le consommateur devient à son tour producteur.

²⁵⁶ Voir à propos des DJs de radio noire, pp. 83-84.

²⁵⁷ Ulf Poschardt, *op. cit.*, p. 107.

²⁵⁸ "Mixer" désigne le travail du DJ qui enchaîne d'une platine à l'autre un certain nombre de disques pour limiter les temps morts et stimuler les foules.

²⁶⁰ Voir définition note 73, p. 34.

²⁶¹ David Toop note à propos du *break* :

Si Herc a posé les fondations de la musique hip hop avec le principe fondamental du *breakbeat*, ce fut Joseph Saddler, alias Grandmaster Flash, surnommé également le « Toscanini des platines »²⁶², qui fit du *deejaying* une véritable expression artistique. Ce virtuose des platines mit au point en 1977 un autre procédé technique inédit, le « *scratching* »²⁶³. Le scratch est une méthode qui permet de faire usage du disque comme d'un instrument, en faisant glisser le vinyle avec la main d'avant en arrière sous la pointe de lecture pour obtenir un effet sonore écorché ou une scansion percussive. Le disque n'est plus un outil de base, il se révèle à travers le *scratching* un élément essentiel du processus d'improvisation créatrice.

Grandmaster Flash développera de nombreuses techniques de *deejaying*, citons entre autres le « *cutting* »²⁶⁴, le « *back-spinning* »²⁶⁵, le « *looping* »²⁶⁶. Fort de sa formation d'électrotechnicien, il complétera l'unité de base du DJ, composée de platines et d'une table de mixage d'une « *beat-box* » bricolée. Cette boîte à rythmes fut un autre pas significatif sur le chemin de la production musicale moderne. Elle garde en mémoire des motifs rythmiques que l'on peut faire répéter indéfiniment, et permet ainsi de poser une ligne rythmique sur le morceau de hip hop.

Afrika Bambaataa, autre figure mythique du « *deejaying* », apporta une nouvelle pierre à l'édifice de cette pratique. Il possédait en effet une collection immense de vinyles et mixait tous les styles, de la *Cinquième symphonie* de Beethoven aux œuvres méconnues de funk, en passant par le rock anglo-saxon ou encore la musique électronique allemande.²⁶⁷ Il fit pour ainsi dire de la collecte et du

"In the Bronx, however, the important part of the record was the break. The part of a tune in which the drums take over. It could be the explosive Tito Puente style of Latin timbales to be heard on Jimmy Castor records; the loose funk drumming of countless records by legends like James Brown or Dyke and The Blazers; even the foursquare bass-drum-and-snare intros adored by heavy metal and The Rolling Stones. That was when the dancers flew and DJs began cutting between the break into an instrumental. One copy of a record – forget it." (David Toop, *op. cit.*, p. 14.)

²⁶² Ulf Poschardt, *op. cit.*, p. 176.

²⁶³ La légende dit que Grand Wizard Theodore découvrit le scratch un jour de 1977 alors que sa mère vient le voir dans sa chambre pour qu'il baisse la musique. Il arrêta le disque de sa main pour écouter sa mère et, en faisant bouger le disque d'avant en arrière, découvre le scratch. (Nelson George, "Hip Hop's Founding Fathers Speak the Truth", *The Source*, November 1993, p.47, cite dans Ulf Poschardt, *op. cit.*, p. 179.)

²⁶⁴ Technique qui consiste à fragmenter une phrase d'un disque pour obtenir un effet de répétition.

²⁶⁵ Le "*backs-pinning*" est une manipulation du disque qui consiste à répéter une même séquence musicale en faisant tourner rapidement le disque en arrière sans perdre le rythme du morceau. (Ulf Poschardt, *op. cit.*, p. 178.)

²⁶⁶ "*Loop*" signifie "boucle", c'est-à-dire la répétition d'une séquence musicale.

²⁶⁷ Afrika Bambaataa est également devenu le créateur d'un nouveau genre musical, baptisé "*electro*" ou "*electro-funk*", un mélange de rythmes hip hop et de sons électroniques inspirés par le groupe allemand de musique industrielle Kraftwerk.

choix de disques un art en soi. Depuis, le rap affiche une grande variété dans l'appropriation des contenus et permet au DJ d'exprimer sa personnalité, sa singularité, voire son érudition.²⁶⁸

Les rappeurs s'inspirent de tout et puisent généreusement dans tous les styles musicaux, suivant leurs attaches et leurs parcours. Ils piochent aussi bien dans la musique, dans les génériques de télévision ou autres jingles, que dans le hip hop lui-même. Ils s'approprient également des contenus non musicaux, tels que des extraits de dialogues de film, des fragments de discours politiques ou encore des bruitages mettant en scène de manière hyperréaliste la vie urbaine. Grâce aux ressources de la technologie, le rappeur met en place un paysage sonore, bruisant de vérité.

En samplant des extraits aussi divers, les rappeurs célèbrent autant l'originalité de leurs œuvres que les emprunts qui les constituent.²⁶⁹ Les références sonores se veulent tantôt hommages dédicatoires, tantôt purs sarcasmes. Elles dénotent le respect et l'admiration, notamment lorsqu'ils citent les discours de Malcolm X ou de Martin Luther King, ou se veulent grinçants, lorsqu'ils samplent George Bush et Dolores Tucker²⁷⁰.

Les jeux de renvois intertextuels sont également récurrents dans le discours rap. Avec insistance, les rappeurs citent texte et musique d'œuvres musicales afro-américaines antérieures et souvent méconnues, ils reprennent aussi des phrases musicales de rap, parfois elles-mêmes déjà empruntées à d'autres artistes ou encore s'auto-réfèrent. Ainsi Public Enemy se réfère-t-il dans le vers « Papa's got a brand new funk »²⁷¹ au morceau de James Brown « Papa's Got a Brand New Bag »²⁷² ou détourne le titre « Fight For Your Right (to Party) »²⁷³ des Beastie Boys dans « Party For Your Right to Fight »²⁷⁴. Ils célèbrent ainsi la culture noire américaine et la culture populaire dans son ensemble, même si c'est parfois de manière satirique lorsqu'ils samplent par exemple Elvis Presley. Le rappeur, archivant et réinterprétant des

²⁶⁸ Richard Shusterman, *op. cit.*, pp. 189-190.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 191.

²⁷⁰ Dolores Tucker est une activiste afro-américaine, engagée de longue date dans la lutte contre l'obscénité et la violence dans le rap.

²⁷¹ Public Enemy, "Brothers Gonna Work It Out", *Fear of a Black Planet* (Def Jam, 1990).

²⁷² James Brown, "Papa's Got A Brand New Bag", *Papa's Got A Brand New Bag* (Polygram, 1965).

²⁷³ Beastie Boys, "Fight For Your Right", *Licensed To Ill* (Def Jam, 1986).

²⁷⁴ Exemples cités dans Eric Gonzalez, "Intertextualité, paratextualité et sampling : morceaux choisis de Public Enemy", in Robert Springer (dir.) *Le texte dans la musique populaire afro-américaine*, Bern : Peter Lang, 2001, p. 179.

fragments de la culture noire - et blanche -, devient ainsi le gardien de la mémoire musicale collective et réinvestit techniquement la palabre du griot.

Les musiques américaines, noires et blanches, se sont traditionnellement emprunté mutuellement divers éléments musicaux. Il convient néanmoins de noter que la musique blanche a largement puisé dans le répertoire noir et que l'on peut affirmer que la culture noire a été exploitée, voire confisquée, échappant aux mains de ses créateurs, notamment à travers le jazz et le rock, largement produits, diffusés et contrôlés par les Blancs. Si l'adaptation et la relecture - voire le pillage - d'idiomes musicaux afro-américains par les musiciens blancs ont toujours constitué une force productive essentielle dans l'histoire de la musique populaire américaine, les *hip-hopppers* prennent un malin plaisir à renverser cette donne en inversant les rôles d'exploitants et d'exploités.²⁷⁵

Pour la première fois dans l'histoire de la musique afro-américaine, le rap puise en effet sans complexe dans le patrimoine musical « caucasien ». Cette volonté participe de deux démarches : celle, d'une part, d'un désir d'ouverture à un art universel, et d'autre part, celle plus politisée d'une sorte de revanche par l'exploitation à rebours du patrimoine des Blancs. Il s'agit là d'un double mouvement de réappropriation et de contre-appropriation d'un contenu dont les Noirs avaient été dépossédés. Russel A. Potter va jusqu'à évoquer l'idée d'une « tactique de guérilla » dans la pratique du *sampling*.²⁷⁶

Public Enemy, "Party For Your Right to Fight", *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* (Def Jam, 1988).

²⁷⁵ Depuis une dizaine d'années, le *sampling* a été au centre d'une polémique ayant trait aux problèmes de droits d'auteur. Depuis que d'importants profits sont en jeu, l'utilisation de samples est considérée comme du vol ou du plagiat. En plus des questions d'ordre éthique, le *sampling* pose donc des problèmes d'ordre juridique. Les échantillons de morceaux doivent être déclarés et la législation est de plus en plus rigide en raison des sommes d'argent en jeu. convoitant les profits substantiels, de nombreux artistes revendiquent ces droits. Aux Etats-Unis, le *sampling* a même engendré la mise en place d'offices spécialisées dans la négociations de droits d'auteur ("*sample clearances*"). Dans un album intitulé *All Samples Cleared*, le rappeur Biz Markie ironise sur le sujet. Cette nouvelle donne juridique a par ailleurs entraîné une modification de la pratique du *sampling* même. Le sample est de plus en plus souvent travesti jusqu'à rendre méconnaissable le support initial des emprunts. L'art du *sampling* est devenu entre temps beaucoup plus de l'ordre du jeu que de la simple citation.

De plus, l'industrie hip hop a fait monter le prix du *sample*. En 1990, De la Soul paya 850 000 francs pour une seconde d'accord emprunté au morceau "You Showed Me" des Turtles.

La musique hip hop, décriée et taxée de fumisterie à ses débuts, est aujourd'hui détournée à son tour par l'ensemble des musiques populaires, parfois même par les musiques dont elle s'était inspirée à l'origine comme le jazz (Ex : Quincy Jones, Herbie Hancock). (Olivier Cachin, *op. cit.*, Paris : Gallimard, 1996, p. 85.)

Biz Markie, *All Samples Cleared* (Warner, 1993).

²⁷⁶ "guerilla tactic of sampling".

Russel A. Potter, *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Post-modernism*, Albany: State University of New York Press, 1995, p. 76.

Ce procédé de l'emprunt qui consiste à prendre une phrase musicale, à la déstructurer et à la retravailler, bouleverse également nos conceptions traditionnelles de l'œuvre d'art.²⁷⁷ Le DJ commet en effet une transgression, celle de piller ouvertement d'autres œuvres, et de porter atteinte à celles-ci. En composant à partir de bribes musicales déjà existantes, il remet en question la notion même de création originale.²⁷⁸ Le sample révolutionne aussi le vocabulaire musical puisque l'on assiste à « la disparition de la note en tant qu'élément de base du langage musical »²⁷⁹ et que « le phonème de base est le fragment ».²⁸⁰

Si l'on conspuait à ses débuts le *sampling* musical, l'emprunt est une méthode qui est loin d'être nouvelle dans le monde des arts de tous temps. Des *ready-made* de Duchamp au surréalisme en passant par le dadaïsme ou encore le plasticien pop art Andy Warhol qui *samplait* les boîtes de soupe Campbell, beaucoup ont eu recours à ce procédé.²⁸¹ Le rap montre également qu'emprunt et création ne sont pas incompatibles.

Le concept d'emprunt est par ailleurs d'un usage courant dans la tradition afro-américaine. Il prend sa source dans les conditions d'émergence propres à la culture afro-américaine. Coupés de leurs racines, les Africains débarqués sur le sol américain n'avaient plus à leur disposition que des fragments et des décombres de leurs cultures issues d'ethnies diverses.²⁸² Acculturés, ils puisèrent dans ce patrimoine éclaté et se trouvèrent des éléments culturels disparates pour se constituer une expression originale, grâce à un vigoureux sentiment d'appartenance communautaire.

L'expression noire a toujours eu tendance à se constituer à partir de fragments de matériaux déjà élaborés, notamment dans les chants, les contes ou encore le *preaching*²⁸³, qui se réfère en permanence aux Ecritures. Le blues comme le jazz sollicitent également un vaste réservoir de phrases et d'expressions « prêtes à l'emploi » et les jazzmen affectionnent particulièrement les citations musicales. Pour

²⁷⁷ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 51.

²⁷⁸ *Ibid.*, pp. 52-53.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 52.

²⁸⁰ Gilles Tordjmann, "Sept remarques pour une esthétique du sample", *Technikart*, n° 20, mars 1998, cité dans Christian Béthune, *op. cit.*, p. 52.

²⁸¹ Richard Shusterman, *op. cit.*, p. 189.

²⁸² Christian Béthune, *op. cit.*, pp. 53-55.

²⁸³ Le *preaching* consiste en une improvisation vocale du ministre du culte, le *preacher*. Le prêche est "une improvisation vocale [...], centrée sur l'émotion poétique, sur une ferveur extrême, scandée selon des règles bien connues du public noir, ce qui lui permet ainsi de suivre et de répondre en cadence." (Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *op. cit.*, p. 68.)

reprennent les termes de Christian Béthune : « Le recours des rappeurs au *sampling* peut, à cet égard, se lire comme l'ultime avatar de cette mise en abîme intertextuelle dont se sont nourris les créateurs afro-américains ». ²⁸⁴

Indépendamment de ces techniques d'échantillonnage, un autre procédé stylistique majeur s'impose dans la création musicale hip hop : le « *mixing* ». Le mixage réside dans l'art de prélever des unités sonores, de les transformer et de les réarranger dans une composition inédite. Cette méthode s'apparente à la pratique que Claude Lévi-Strauss présente dans une page célèbre de la pensée sauvage : le « bricolage intellectuel » ²⁸⁵. Le DJ ²⁸⁶ « fait avec ce qu'il a ». Il collecte des matériaux et les recombine à sa guise avec « les moyens du bord ». Le travail de mixage commence par la sélection judicieuse des échantillons et se poursuit par la mise en forme de ces extraits à l'aide de divers instruments (*sampler*, table de mixage...) qui permettent diverses manipulations : montage en boucles, renforcement des basses, accélération, ralentissement, inversion mélodique, distortions des sons, ajout de réverbération, etc... ²⁸⁷

L'arrangement de ces diverses sources sonores est obtenue par la superposition des échantillons prélevés. La technique de superposition sonore, le *layering*, offre ainsi une orchestration dramatique du morceau. ²⁸⁸ Le rap apparaît telle une œuvre polyphonique à multiples strates où les mots et les sons sont dégagés de leur contexte habituel dans une composition originale pour révéler un nouveau « feuilleté de sens » ²⁸⁹.

Le mixage ne se limite pas néanmoins à un simple exercice de collage. Il s'apparente à un minutieux travail ²⁹⁰ qui exige un savoir-faire complexe et, à ce titre, des compétences d'orchestrateur de la part des producteurs et des arrangeurs. Les

²⁸⁴ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 55.

²⁸⁵ "Le bricolage consiste à utiliser des éléments quelconques pour les insérer dans un ensemble, ces éléments pouvant jouer un autre rôle dans un autre ensemble. Il fait donc abstraction du sens et de la finalité instrumentale propre d'un objet en lui conférant une nouvelle fonction. Le bricolage est donc de l'ordre du détour, du détournement, de la déviation, de la combinaison." Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris : Plon, 1962, p. 30.)

²⁸⁶ Ou l'arrangeur-producteur en studio.

²⁸⁷ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 59.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 11.

²⁸⁹ Bruno Guiganti, "Le son de la modernité, l'art audio à l'épreuve de l'industrie culturelle", *Synesthésie*, n° 8, disponible sur www.synesthesie.com.

²⁹⁰ A la différence de la production musicale analogique, la technique numérique permet davantage de précision, au millième de seconde près.

œuvres de Public Enemy, notamment *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*²⁹¹, sont les plus dignes représentantes de cette « poétique de l'accumulation »²⁹², devenue entre temps leur signature musicale. Le groupe new-yorkais est en effet passé maître dans l'art d'échaffauder un véritable « mur du son » (« *wall of sound* »)²⁹³, n'hésitant pas à superposer pas moins de soixante-dix pistes sonores sur certains des morceaux de l'album²⁹⁴.

Si certains rappeurs *gangsta* affectionnent les trames minimalistes langoureuses et mélodiques, c'est pour mieux célébrer une forme d'hédonisme dont ils se font l'écho. Les rappeurs *hardcore*, à l'instar de Public Enemy, font quant à eux fi de complexités harmoniques pour composer ce que Hans Shocklee appelle du « bruit organisé »²⁹⁵. Ils rappent sur un fond de bruits censés simuler la société urbaine moderne. Cette « densité du maillage intertextuel et sonore »²⁹⁶ recèle ainsi un authentique pouvoir de subversion et permet d'exprimer la critique.²⁹⁷ Robert Walser décrit en ces termes le caractère intentionnellement cacophonique de la musique hip hop :

The noisiness of hip hop contributes to its ability to express dissent and critique, and to articulate the identity of a community that is defined as, or that defines itself as noise.²⁹⁸

La « surcharge d'informations » sonores apparaît en effet comme « une volonté de remplir l'espace sonore ou visuel et d'en bannir le silence »²⁹⁹. Comme le formule Christian Béthune, « le rappeur ne parle pas *de* la réalité, il parle *dans* la réalité »³⁰⁰. Ainsi lorsqu'ils plongent leur auditoire dans la réalité du ghetto, ils offrent toute une

²⁹¹ Public Enemy, "It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back", *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* (Def Jam, 1988).

²⁹² Eric Gonzalez, *op. cit.*, p. 177.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ S.H. Fernando Jr, *op. cit.*, p. 234.

De nos jours, certains artistes n'hésitent pas à enregistrer plus de deux cents pistes pour un seul et même morceau.

²⁹⁵ "(...) music is nothing but organized noise. You can take anything – street sounds, us talking, whatever you want – and make it music by organizing it. That's still our philosophy, to show people that this thing you call music is a lot broader than you think it is." Chuck D. est cité dans Robert Walser, "Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy", *Ethnomusicology*, Spring/Summer 1995, p. 198.)

²⁹⁶ Eric Gonzalez, *op. cit.*, p. 177.

²⁹⁷ Robert Walser, *op. cit.*, p. 197.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ Eric Gonzalez, *op. cit.*, pp. 184-185.

³⁰⁰ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 47.

mise en scène sonore, superposant aux mots et à la ligne rythmique des hurlements de sirènes, des coups de feu, des cris ou encore des crissements de pneu.³⁰¹ Par ce jeu de collages, le rap donne une impression de documentaire « vécu » et permet d'immerger les propos du rappeur dans un hyperréalisme critique

L'art du *deejaying* se révèle donc dans l'aptitude qu'aura l'artiste à maîtriser avec génie toutes ces composantes et à orchestrer le tout. A l'instar des jazzmen, les rappeurs exhalent par ailleurs leur virtuosité créatrice à longueur de rimes³⁰² en s'auto-célébrant et en vantant le talent de leurs DJs et producteurs³⁰³, leur studio (« *lab* »), mais aussi leur matériel, le « *mic* » et les platines (« *wheels of steel* »).

Comme le remarque Christian Béthune, le hip hop « semble réussir l'impossible synthèse de l'oral et de la technique »³⁰⁴. Par la réappropriation des procédés techniques les plus sophistiqués, la culture hip hop rénove les fondements de la tradition sans renoncer aux ancrages de son oralité originelle. Cette dernière acquiert, avec le rap, une nouvelle dimension et puise dans celui-ci une vigueur inédite.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 46.

³⁰² Richard Shusterman, *op. cit.*, p. 195.

Comme le rappelle Christian Béthune, la culture afro-américaine entretient un autre rapport à la technique et considère les prouesses techniques "comme partie prenante de l'œuvre accomplie". Cette "poétique de la technique" est liée à la notion de défi propre à la musique afro-américaine. Ce goût de la confrontation réactualisé par les rappeurs au cours des *battles* est notamment comparable aux *jam sessions* des jazzmen au cours desquelles les musiciens s'efforcent de briller pour gagner les faveurs du public ou de leurs collègues. (Christian Béthune, *op. cit.*, pp. 31-33.)

³⁰³ La désignation ("*naming*") est un autre élément récurrent dans le discours rap. Les rappeurs se plaisent à se citer et à citer nommément leurs collaborateurs. (Tricia Rose, *op. cit.*, 1994, p. 87.)

³⁰⁴ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 44.

Chapitre 3. Les racines du rap

I'm sweet peeter jeeter the womb beater
The baby maker the cradle shaker
The deerslayer the buckbinder the women finder
Known from the Gold Coast to the rocky shores of Maine
Rap is my name and love is my game
H. Rap Brown, 1969³⁰⁵

Contrairement à ce qu'on a pu avancer, le rap n'a pas fait irruption *ex nihilo* dans les ghettos des années 1980 ; il s'inscrit dans une longue tradition orale afro-américaine. Ses origines musicales sont avant tout à rechercher dans la profondeur des musiques afro-américaines, dans le jazz pour sa modernité, son aspect subversif et sa militance³⁰⁶, le rhythm'n'blues pour son apport rythmique, et plus directement dans la musique soul et le funk. Les racines du rap se ramifient également entre la Jamaïque, d'une part, pour l'apport novateur des techniques de *deejaying* et d'*emceeing*, et les États-Unis, d'autre part, pour la dimension sociale et politique de son discours, notamment à travers l'influence du mouvement artistique militant *Black Arts Movement*.

3.1. Soul et funk : l'héritage musical

La musique hip hop plonge ses racines dans l'histoire de la culture afro-américaine et est investie par des influences musicales des plus diverses. Il existe

³⁰⁵ Cité dans Henry Louis Gates Jr, *The Signifying Monkey*, pp. 72-73.

³⁰⁶ Christian Béthune, *op. cit.*, pp. 19-34.

Si on ne peut établir de filiation directe entre les deux genres, les rappeurs et DJs puisent une partie de leurs influences dans le jazz, souvent acquises dans l'environnement social. Ainsi, Nas, rimeur surdoué de Queensbridge, n'est autre que le fils du trompettiste Olu Dara. Guru et DJ Premier de Gang Starr sont les premiers à avoir puisé abondamment dans cette source en créant des projets artistiques de collaborations entre musiciens de jazz et de hip hop.

Les deux genres se sont aujourd'hui contaminés réciproquement. Le jazz a fini par puiser dans le hip hop et engendré également un nouveau genre, le jazz rap. De Herbie Hancock à Quincy Jones, le jazz a lui aussi dilué les *beats* hip hop dans ses nouvelles mouvances. Herbie Hancock fut par ailleurs le premier jazzman à célébrer le hip hop dès 1983 en publiant *Future Shock*, un album d'anthologie hip hop puisqu'il est le premier jamais enregistré à utiliser les platines comme d'un instrument.

Plus bien d'autres manifestations musicales afro-américaines, le jazz et le hip hop ont en commun eu un recours à la réadaptation d'éléments extérieurs pour forger leur propre expression. Les deux courants musicaux ont également en commun d'avoir engendré des polémiques de par leurs positions politiques, et dans la revendication identitaire d'un art afro-américain. On retrouve dans le hip hop également cet art de la subversion et de militance initié par le jazz moderne. (RXL, Emma Rivière et Guillaume Bregeras, "Hip hop, jazz et rap", *Jazzman*, Mai 2002, p. 12.)

notamment une filiation certaine entre le rap et les musiques traditionnelles et populaires du peuple noir américain, telles que le jazz, le gospel, le rhythm'n'blues, mais les rappeurs comptent parmi leurs ancêtres immédiats des musiciens appartenant aux courants musicaux de la soul et du funk.

Après avoir été dépouillés de leur musique à travers la récupération du rhythm'n'blues par la jeunesse blanche dans les années 1950, les Noirs américains reviennent au milieu des années 1960 à leurs sources musicales. En modernisant notamment le gospel, ils mettent à nouveau leurs espoirs en musique et créent la soul, qui voit le jour au cours du mouvement des droits civiques.

En cette période de remise en question et de revendications du « Pouvoir Noir » (« *Black Power* »)³⁰⁷, la soul devient la réponse aux interrogations du peuple afro-américain. Les musiciens revendiquent la fierté d'être noirs à l'instar de James Brown qui enregistre à la fin des années 1960 « We'd rather die on our feet, than be livin' on our knees » dans un morceau de funk d'inspiration soul, « Say It Loud - I'm Black and I'm Proud »³⁰⁸, et qui popularisera l'expression « Black is Beautiful ». A travers la voix des artistes de soul, le peuple afro-américain exprime également la nécessité de s'unir et de revendiquer sa dignité comme le chante Aretha Franklin en immortalisant cet hymne afro-américain que deviendra « R.e.s.p.e.c.t. »³⁰⁹, tandis que d'autres exhortent leurs « frères » à se réveiller et à s'auto-déterminer comme le suggère Curtis Mayfield dès 1965 dans « People Get Ready »³¹⁰, puis dans le morceau « Power to the people »³¹¹ ou encore « Move on up »³¹².

Herbie Hancock, *Future Shock* (Columbia, 1983).

³⁰⁷ «*Black Power*» est un slogan qui fut lancé en 1966 par le leader du *Student Non-Violent Coordinating Committee* (SNCC), Stokely Carmichael. Ce diplômé de philosophie militait dans le Sud des Etats-Unis aux côtés de Martin Luther King pour l'obtention des droits civiques. Il fonde en 1960 le SNCC, une organisation non-violente qui coordonne les sit-in étudiants. Il publie avec Charles Hamilton en 1967 le livre *Black Power*, à l'origine du mouvement du même nom prônant un militantisme politique et civique. Il rejoint en 1968 les *Black Panthers* qu'il quitte en 1969. Opposé à toute collaboration avec les mouvements blancs, il se retire en Afrique où il prend le nom de Kwamé Touré. Il meurt en 1998. (Kwame Anthony Appiah and Henry-Louis Gates Jr (eds.), *op. cit.*, pp. 239-240 ; Henry-Louis Gates Jr (ed.), *The Norton Anthology of African-American Literature*, pp. 175-176.)

³⁰⁸ James Brown, «Say It Loud - I'm Black and I'm Proud», *Say It Loud - I'm Black and I'm Proud* (King, 1969).

³⁰⁹ Aretha Franklin, «R.e.s.p.e.c.t.», *I Never Loved a Man The Way That I Love You* (Atlantic, 1967).
Mary Ellison, *op. cit.*, pp. 60, 115.

Le morceau «R.e.s.p.e.c.t.» est considéré par beaucoup comme un appel au respect de la femme noire américaine. Si la chanson s'inscrit dans le courant féministe de l'époque, elle prend également une dimension plus revendicative au moment du mouvement anti-ségrégationniste.

³¹⁰ The Impressions, «People Get Ready», *People Get Ready* (Rhino, 1965).

³¹¹ Curtis Mayfield, «Power To The People», *Sweet Exorcist* (Buddah, 1974).

³¹² Curtis Mayfield, «Move On Up», *Curtis* (Buddah, 1970).

Le concept même de « *soul* » renvoie alors à la spécificité culturelle et à l'expérience noires tout en révélant une nouvelle dimension communautaire afro-américaine³¹³. James Brown devient la figure emblématique de cette négritude. Il célèbre la fierté noire et incarne en outre les aspirations de la communauté à une ascension sociale. Symbole du capitalisme noir (« *black capitalism* »), prôné par Nixon, il devient un exemple de réussite économique en prenant le contrôle total de sa carrière, exemple qui sera suivi par de nombreux rappeurs. James Brown incarnait également l'américanité (« *America is my home* »)³¹⁴. Il appelait au consensus dans « *Don't Be a Dropout* »³¹⁵ et soutenait le gouvernement de Nixon³¹⁶ tandis que Curtis Mayfield harangue ce même président quelques années plus tard dans « *If There's a Hell Below, We're All Going to Go* »³¹⁷. Lorsque les ghettos noirs se révoltèrent suite à l'assassinat de Martin Luther King, c'est ce même James Brown qui appela en direct à la télévision les membres de sa communauté à retrouver ses esprits.³¹⁸

La culture hip hop continuera à délivrer les mêmes messages que ceux clamés par les aînés de la *soul music*, notamment la négritude, la solidarité, la quête de dignité.... Certains termes incontournables puisés dans la *soul* et qui accompagnaient les bouleversements idéologiques sont devenus aujourd'hui des axiomes de la culture hip hop, tels que les notions de « *soul* », « *respect* » et les termes de « *sister* » et « *brother* ». Les saluts communautaires (« *soul shake* »)³¹⁹, la révolte langagière et la subversion sont d'autres éléments hip hop hérités de ce courant musical.

Suite à l'assassinat des grands leaders noirs, Malcolm X en 1965, puis Martin Luther King en 1968, les espoirs de la communauté noire s'effondrent et la *soul* s'essouffle. C'est sur les décombres du mouvement des droits civiques qu'apparaît le funk dès la fin des années 1960. La musique funk révolutionne alors la scène musicale essentiellement grâce à sa rythmique et à son caractère baroque. Le funk est une musique hybride qui puise en effet aussi bien dans la musique *soul* que dans le

³¹³ Jean-Paul Levet, *op. cit.*, pp. 474-475.

Ce concept fut mis à jour par W.E.B. DuBois dans *The Souls of Black Folk*.
W.E.B. DuBois, *The Souls of Black Folk*, New York: Blue Heron Press, 1953 (1903).

³¹⁴ Nelson George, *The Death of Rhythm & Blues*, New York: Dutton, 1989, p. 103.

³¹⁵ James Brown, "Don't Be a Dropout", *Raw Soul* (Polygram, 1967).

³¹⁶ Les Afro-Américains adhérant traditionnellement au parti démocrate, cette position plutôt inhabituelle lui valu par ailleurs de nombreuses critiques. (Mary Ellison, *op. cit.*, p. 61.)

³¹⁷ Curtis Mayfield, "If There's a Hell Below, We're All Going to Go", *Curtis* (Buddah, 1970).

³¹⁸ Nelson George, *The Death of Rhythm & Blues*, p. 103.

³¹⁹ Geneva Smitherman, *Black Talk: Words and Phrases from the Hood to the Amen Corner*, Boston: Houghton Mifflin, 2000 (1994), p. 267.

rhythm'n'blues ou le rock psychédélique. Sly and The Family Stone et George Clinton, mais aussi James Brown bien qu'autoproclamé « *The Godfather of Soul* », sont les nouveaux créateurs de ce genre musical.

Tandis que la soul exprimait un certain espoir propre au mouvement des droits civiques, le funk reflète en cette fin de décennie la froide lucidité de la communauté noire face à son destin, une communauté qui préfère à présent s'adonner aux plaisirs de l'insouciance. Le funk est avant tout une musique à danser à grand spectacle dont les textes traitent de manière brute de sujets essentiellement futiles (« *Dance To the Music* », « *Higher* », « *Are You Ready* »)³²⁰. Son style très dynamique se caractérise par des rythmes envoûtants, des percussions denses ainsi que par une ligne de basse insistante éminemment sensuelle.

Si l'humeur des artistes n'est plus à l'exhortation, le funk et son rythme fédérateur ne délaissent pas pour autant le côté revendicatif de la soul. Le climat social et politique ne cesse en effet de se dégrader et les violences urbaines continuent à soulever les ghettos. Sly and the Family Stone³²¹ s'engagent en 1969 dans « *Don't Call Me a Nigger, Whitey* »³²² et dans leur album *There's a Riot Going On*³²³ deux ans plus tard, tandis que Parliament évoque la possibilité d'une Amérique noire dans « *Chocolate City* »³²⁴ en 1975.³²⁵

Le funk apportera aussi une contribution essentielle à la musique de danse, notamment le disco et ses rythmes pétillants qui auront une influence déterminante sur la danse hip hop. De par sa puissance rythmique libératrice, le funk innove en effet une nouvelle danse qui se veut libération, affranchissement vis-à-vis des valeurs traditionnelles de l'Amérique. James Brown, dont les exploits acrobatiques inaugureront le genre, est l'un des grands innovateurs de la danse moderne afro-américaine.

³²⁰ Sly and The Family Stone, *Dance To The Music* (Sony, 1968).

³²¹ Sly and The Family Stone est par ailleurs le premier groupe interracial de l'histoire de la musique afro-américaine pop.

Kwame Anthony Appiah and Henry-Louis Gates Jr (eds.), *op. cit.*, p. 796.

³²² Sly and The Family Stone, "Don't Call Me a Nigger, Whitey", *Stand !* (Sony, 1969).

³²³ Sly and The Family Stone, *There's a Riot Going On* (Sony, 1971).

³²⁴ Parliament, "Chocolate City", *Chocolate City* (Casablanca, 1975).

³²⁵ Exemples cités dans Kwame Anthony Appiah and Henry-Louis Gates Jr (eds.), *op. cit.*, p. 795.

Certains concepts forts de la culture rap puisent également leurs racines dans le funk, notamment les notions de « *Nation* », de « *groove* »³²⁶ et de « *beat* »³²⁷. On retrouve par ailleurs d'autres éléments communs au funk et au rap : l'emploi de l'argot, le côté brut de la rue, l'humour, l'invention verbale et orthographique, le goût de la provocation, voire de la pornographie. On doit également au funk une influence sur la créativité au niveau des pochettes de disques³²⁸. L'adjectif « *funky* » est aujourd'hui une qualité fondamentale de tout rappeur et de son style. La notion même de « *funk* » fut érigée à l'origine en véritable axiome de la philosophie hip hop par les créateurs du mouvement.

Les rappeurs se revendiquent ouvertement de ces mouvances musicales soul et funk. L'affirmation de cette filiation passe par la citation musicale, le *sampling* et par des hommages rendus à ses plus grands représentants³²⁹. Les tout premiers enregistrements de rap sont par ailleurs largement empreints de tonalités funk, notamment les œuvres électroniques d'Afrika Bambaataa que ce dernier qualifie d'« *electrofunk* »³³⁰. Afrika Baambata, autoproclamé « *The Renegade of Funk* », a notamment été largement influencé par le courant de pensée afro-futuriste³³¹ initié par Sun Ra, puis développé par le courant musical *P-Funk*³³² de George Clinton.³³³

³²⁶ En argot du jazz, « *groove* » signifie être « swingant » et par extension, le « *groove* » renvoie aux vertus entraînantes d'un morceau et sa capacité à faire bouger les foules. Il devient synonyme de pulsion rythmique du morceau.

Jean-Paul Levet, *op. cit.*, p. 242.

³²⁷ Voir note de bas de page 238, p. 67.

³²⁸ Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *op. cit.*, p. 47.

³²⁹ James Brown est à titre d'exemple l'un des artistes les plus samplés par les rappeurs.

³³⁰ L'« *electrofunk* » ou « *electro* » est un genre hip hop créé par Afrika Bambaataa au début des années 1980, une fusion minimaliste et purement électronique de musiques afro-américaines traditionnelles et de technologie blanche. L'« *electro* » est à la base de la house et de la techno. Disparue au milieu des années 80, elle a été remise au goût du jour à la fin des années 1990 dans les productions techno. En 1982, Afrika Bambaataa and the Soul Sonic Force avaient inauguré le genre avec leur album *Planet Rock* en samplant les rythmiques du morceau électronique d'avant-garde « *Trans Europe Express* » du groupe allemand Kraftwerk pour les marier aux genres établis que sont la soul, le jazz et le funk. L'album *Planet Rock* du jazzman Herbie Hancock a popularisé le genre à l'échelle internationale en 1983.

Steven Stancell, *op. cit.*, p. 97.

³³¹ Voir définition note 36, p. 28.

³³² Le « *P-Funk* » est un genre musical baroque immortalisé par George Clinton et ses groupes respectifs, Parliament et Funkadelic, à la fin des années 1960. Le *P-Funk* allie le rythme funk aux nappes synthétiques d'un rock psychédélique. Ses auteurs cultivent un esprit festif rehaussé de pulsions charnelles. Le genre inspirera le sous-genre *gangsta* « *G-Funk* » dans les années 1990.

³³³ L'afro-futurisme a également empreint l'esthétique audio-visuelle hip hop. Ainsi les clip-vidéos de Missy Elliott, de Puff Daddy ou encore de Busta Rhymes, réalisés par Hype Williams. A ce propos, Greg Tate évoque des clips « afrocybermétiques ». (Greg Tate, « Quinze bonnes raisons de croire en l'avenir du hip-hop », *Territoires du hip hop*, p. 93.)

3.2. Les Djs de radio

Pour trouver un art du *rapping* proche de la forme actuelle du rap, nous pouvons également remonter aux années 1950 et à la dextérité verbale des DJs de radios noires américaines. À l'origine, le DJ désignait en effet un animateur-radio qui présentait à l'antenne les disques de façon débridée.³³⁴

Il convient ici de préciser que la radio noire est un média de masse institutionnalisé et majeur dans la communauté afro-américaine. Pour George Nelson, qui a mis la radio au centre de ses recherches dans son livre *The Death of Rhythm & Blues*, elle incarne un des éléments les plus déterminants « pour la formation du goût et des opinions des Noirs ».³³⁵

Si les radios blanches diffusèrent à partir des années 1920 de la *race music*³³⁶, ce n'est qu'en 1948 que fut créée à Memphis la première station de radio entièrement noire, *WDIA*.³³⁷ Cette révolution radiophonique permit pour la première fois à un DJ noir de travailler au sud de la ligne Mason-Dixon sans renier sa négritude. Dès lors, cette radio ne se contenta plus d'offrir à la communauté noire du Sud une voix représentative, elle constitua une force communautaire et politique dans les décennies suivantes où régnaient encore une cruelle ségrégation.³³⁸

Comme le remarque David Toop dans son ouvrage encyclopédique *Rap Attack*³³⁹, le style d'animation des DJs de radio a exercé une influence directe sur le développement des musiques noires, et notamment sur le rap. Les DJs de radio, qui étaient bien souvent musiciens eux-mêmes, enchaînaient et présentaient les disques en simulant le sentiment de direct. Dans un savant mélange d'animations et

³³⁴ David Toop, *op. cit.*, p. 38.

³³⁵ Dans son livre, Nelson George entreprend de décrire l'histoire de la musique populaire comme une constante exploitation de la culture noire et de démontrer que la culture a été vidée de sa substance après la seconde guerre mondiale en posant la radio au centre de ses recherches.

"[...] radio has historically been so intimately connected with the consciousness of blacks that it remained their primary source of entertainment and information well into the age of television. Even in today's VCR- and CD-filled era, black radios play a huge role in shaping black taste and opinion – when it remembers its black audience." (Nelson George, *The Death of Rhythm & Blues*, p. xiii.)

³³⁶ "Race music" est la douteuse appellation utilisée jusque dans les années 1940 pour définir la musique afro-américaine.

³³⁷ Ulf Poschardt, *op. cit.*, p. 83.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ David Toop, *Rap Attack 2: African Rap to Global Hip Hop*, New York & London: Serpent's Tail, 1991.

d'improvisations en *scat*³⁴⁰, ils posaient sur la musique des rimes extravagantes en « *jive* », acrobaties verbales qui préfigurent le rythme et les textes de rap. Dans son ouvrage, David Toop cite à titre d'exemple l'un des premiers couplets célèbres de DJ radiophonique, Dr Hep Cat, qui fait naturellement écho trois décennies plus tôt aux vers du premier succès international de rap « *Rapper's Delight* »³⁴¹ :

If you want to hip to the hip and bop to the top
You get some mad threads that just won't stop³⁴²

Les distorsions linguistiques du DJ de radio noire allaient devenir un art à part entière, ce qui fit dire au fondateur de la Tamla-Motown, Berry Gordy³⁴³, que le DJ de radio noire américaine était « le tout premier rappeur »³⁴⁴. Cette filiation ne s'arrête d'ailleurs pas là, le DJ de radio noire joue également un rôle important dans la communauté afro-américaine. C'est un médiateur qui inspire un sentiment de familiarité et se veut proche de son auditoire³⁴⁵ et qui est considéré comme une source fiable d'informations sociales et politiques. Au milieu des années 1960, à l'heure où des émeutes sanglantes soulèvent les ghettos, les DJ noirs n'hésitent pas à prendre la parole pour appeler à l'apaisement.³⁴⁶ À cette même époque, le « *jive talk* »³⁴⁷ et la programmation musicale des disc-jockeys de radio noire américaine allaient avoir une influence primordiale sur les DJs jamaïcains.

3.3. Jamaïque : aux sources du rap

La culture jamaïcaine a eu une influence essentielle dans le mouvement hip hop, notamment musicale, c'est pourquoi l'on retrouve de nombreuses similitudes entre les divers genres musicaux apparus en Jamaïque et le rap. L'influence

³⁴⁰ Voir définition plus haut note 218, p. 63.

³⁴¹ Sugarhill Gang, "Rapper's Delight" (Sugarhill, 1979).

³⁴² David Toop, *op. cit.*, p. 38.

³⁴³ Berry Gordy a été le fondateur de la Motown, première maison de disque noire à avoir percé sur le marché blanc dans les années 1960. Les rappeurs poursuivent l'œuvre de Berry Gordy qui fit basculer la musique noire dans une dimension industrielle avant de l'imposer dans les foyers blancs.

³⁴⁴ Ulf Poschardt, *op. cit.*, p. 84.

Cette appellation n'est par ailleurs pas impropre, puisque le tout premier rap enregistré en 1979 était l'œuvre d'un disc-jockey de radio noire.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 48.

³⁴⁶ Nelson George, *The Death of Rhythm & Blues*, p. 111.

³⁴⁷ Le "*jive talk*" désigne le jargon des musiciens noirs.

caribéenne sur le rap ne se limite pourtant pas aux innovations techniques. Le rap et le reggae sont avant tout des styles musicaux issus de communautés noires longtemps brimées et asservies. Ils deviendront des musiques contestataires et revendicatives, mais aussi des créations culturelles et festives élaborées pour faire face à une réalité sociale difficile. Les deux courants sont également liés à des mouvements culturels, politiques et spirituels comparables.

Les musiques jamaïcaines ont avant tout influencé le rap d'un point de vue technique. Le rap puise sa source dans les « *sound systems* »³⁴⁸ jamaïcains, ces ensembles de sonorisation le plus souvent mobiles, apparus dans les années 1950. Les discothèques itinérantes (« *disco-mobiles* ») sillonnaient et sillonnent encore aujourd'hui les contrées jamaïcaines pour offrir au public des soirées dansantes en plein air ou en salle (« *dance hall* »)³⁴⁹.

Les DJs trônent dans ces soirées, accompagnés de MCs qui *toastent*, c'est-à-dire improvisent ou récitent sur des trames musicales minimalistes des textes légers, puis politiques. Cet art mi-parlé mi-chanté, proche mais distinct du rap, c'est l'art du *talk-over* ou *toasting*, dont U-Roy et Big Youth sont les représentants les plus prestigieux.³⁵⁰ Ces maîtres de cérémonie ou *toasters*, eux-mêmes influencés à l'origine par les DJs des radios américaines,³⁵¹ s'avèrent excellents animateurs. Ils présentent les disques joués et apostrophent le public, l'incitant à danser. La nature de leurs interventions parlées ou chantées évolue : à mesure que la situation socio-économique et politique du pays décolonisé en 1962 se dégrade, ils se mettent à évoquer les difficultés que connaît leur île.³⁵²

Les DJs, largement influencés par le rhythm'n'blues afro-américain que déversent les ondes du Sud des Etats-Unis, ne se contentent pas de passer simplement des disques. Ils explorent également les faces B instrumentales et par diverses opérations manuelles et techniques, tels que le ralentissement, l'intensification de la basse ou l'ajout d'écho et d'effets électroniques, remixent les morceaux originaux au gré de leur fantaisie, créant de cette façon un genre nouveau,

³⁴⁸ Voir définition note 211, p. 62.

³⁴⁹ Le *dance hall* est le lieu où se tenaient les *sound systems*. Le *dancehall* désigne aujourd'hui un genre de reggae digital. (Manuel Boucher, *Rap : Expression des lascars*, Paris : L'Harmattan, 1998, p. 369.)

³⁵⁰ David Toop, *op. cit.*, p. 104.

³⁵¹ Il convient de préciser que les DJs jamaïcains avaient été eux-mêmes influencés dans les années 1950 et 1960 par la musique afro-américaine et le "*jive talk*" des DJs de radios américaines. (*Ibid.*, p. 38.)

³⁵² Voir à ce sujet Denis Constant, *Aux sources du reggae, musique, société et politique en Jamaïque*, Paris : Parenthèses, 1982.

le *dub*. De ce concept musical original naîtront des genres nouveaux, du rocksteady et du ska au début des années 1960, et notamment de la forme primitive du reggae baptisée raggamuffin³⁵³, puis du reggae³⁵⁴ dès la fin des années 1960³⁵⁵.

Ce sont par ailleurs des DJs d'origine jamaïcaine ou caribéenne qui vont importer cette tradition populaire des *sound systems* au début des années 1970 dans les ghettos noirs new-yorkais. Clive Campbell, alias Kool Herc, organise dès 1973 de mythiques *block parties*, ces fêtes de quartier en plein air dans le Bronx³⁵⁶. On lui doit l'introduction dans la culture noire américaine du *toasting*. Il sera également le pionnier et l'initiateur des techniques de mixage. Ces soirées verront l'avènement du disc-jockey, épaulé par un MC qui, au fil des interventions, va étoffer ses *performances* et transformer ses premières onomatopées en textes rimés semi-improvisés. Cet assemblage une fois rodé voit la consécration des MCs, les premiers rappers.

En plus de partager des origines et des techniques musicales communes, les rappers revendiquent une filiation avec la culture jamaïcaine. Si les rappers sont généralement plus proches de l'islam, certains d'entre eux ont adopté la philosophie et le style de vie du rastafarisme³⁵⁷. Les rappers et rastafaris partagent entre autres les valeurs communautaires de solidarité et de respect. Ils sacralisent l'Afrique, « Terre-

³⁵³ Raggamuffin se décompose en "*rag*" (haillon) et "*muffin*" (vaurien). Ce terme signifiait à l'origine dans le vocabulaire anglais un miséreux habillé de haillons. Il renvoie aux formes primaires du reggae dont il est l'abréviation. Aujourd'hui, il désigne plus communément le reggae digital, un genre à mi-chemin entre rap et reggae apparu à la fin des années 1980 et dont l'interprétation vocale mi-chantée mi-parlée est une élocution proche de celle des *toasters* jamaïcains. (Manuel Boucher, *op. cit.*, Paris : L'Harmattan, 1998, p. 475.)

³⁵⁴ Le reggae est un style musical apparu à la fin des années 1960 en Jamaïque. Il provient de la fusion de traditions musicales afro-jamaïcaines (mento et calypso) et afro-américaines (soul, rhythm'n'blues, rock'n'roll). Il est l'aboutissement du ska et du rocksteady, deux genres inspirés du R'n'B américain apparus dès le début des années 1960. Le reggae fut aussi le principal moyen d'expression de la culture rebelle anticoloniale et accompagna les bouleversement socio-politiques de l'île des années 1970. Il connaîtra son heure de gloire au début des années 1970 grâce à la figure charismatique de Bob Marley. Voir à ce sujet Denis Constant, *op. cit.*, pp. 36-37.

³⁵⁵ David Toop, *op. cit.*, pp. 18-19.

³⁵⁶ Sasha Jenkins *et al.*, *op. cit.*, p. 19.

³⁵⁷ Le rastafarisme est un mouvement mystique propre à la Jamaïque et dont le reggae est la manifestation musicale. Le rastafarisme est avant tout une religion sectaire qui rompt avec l'enseignement baptiste. Il se caractérise par ses nombreux emprunts au christianisme auxquels sont ajoutés une glorification de l'Éthiopie considérée comme la terre promise et le lieu de rapatriement de tous les rastafaris. Les rastafaris vouent un culte à l'empereur d'Éthiopie Haïlé Sélassié en qui ils voient la dernière incarnation de Dieu sur Terre. Le prophète principal du rastafarisme est Marcus Garvey qui érigea la "Terre promise" dans un discours prononcé en 1916. Cet homme politique d'origine jamaïcaine prophétisa, en effet, l'accession au trône de l'empereur d'Éthiopie, Haïlé Sélassié Ier, qui eut lieu en 1930. Les adeptes du rastafarisme, les rastafaris, ont développé un mode de vie hermétique. Selon une interprétation moderne de la Genèse, ils observent certaines normes hygiéniques : port de dreadlocks, sacralisation de l'usage de la *ganja* (cannabis en jamaïcain). (Denis Constant, *op. cit.*, pp. 56-69.)

mère » opposée à « Babylone ». Il est à noter que Marcus Garvey³⁵⁸, dont l'action militante panafricaniste fut déterminante dans les Etats-Unis des années 1920, était lui-même jamaïcain et que sa figure charismatique est tout aussi présente dans le discours reggae que dans les vers rappés.

3.4. Le *Black Arts Movement* ou la poésie du ghetto

Le *Black Arts Movement* est apparu sur les ruines du mouvement des droits civiques au milieu des années 1960. Suite à l'inertie de la situation sociale et politique, puis à l'assassinat de Malcolm X en 1965, un nouveau courant de pensée voit le jour, le « *Black Power* »³⁵⁹. Les artistes et intellectuels sont séduits par cette mouvance militante et vont célébrer dans leurs œuvres leur négrité tout en appelant leur communauté à se révolter. Le *Black Arts Movement*, première expression artistique afro-américaine à être ouvertement engagée, révolutionnera la littérature afro-américaine et ses poètes seront fêtés *a posteriori* comme les précurseurs du rap qui mettront leur rage en rimes et en percussions.

Dès 1964, des émeutes d'une extrême violence éclatent dans les ghettos et les revendications des Noirs se font d'autant plus pressantes que leurs conditions sociales sont encore précaires alors que paradoxalement, la situation économique générale s'améliore, attisant un peu plus les impatiences. Face à la lenteur des progrès, de nombreux Afro-Américains réagissent plus radicalement. Ils s'écartent du mouvement pacifiste de Martin Luther King et se rallient à des groupements plus contestataires, afrocentristes, nationalistes et séparatistes, tels que les *Black Muslims*³⁶⁰ dont Malcolm X fut l'une des figures charismatiques. Ils adhèrent pour beaucoup au nouveau courant de pensée, le *Black Power*, le « Pouvoir Noir » pour les Noirs et par les Noirs.

³⁵⁸ Marcus Garvey est l'un des théoriciens les plus connus de la promotion de l'africanité des Noirs sur le continent américain. En 1917, il fonde l'*Universal Negro Improvement Association*, puis crée une compagnie maritime censée servir son projet de rapatriement des Noirs américains ("*redemption through repatriation*"). Suite à la faillite de la *Black Star Line*, Garvey est poursuivi par les tribunaux, puis envoyé en exil en Jamaïque. Il fonda également un organe de presse, *The Negro World*, dans lequel il déclara : "L'Afrique doit être vénérée et nous devons tous sacrifier notre humanité, notre richesse et notre sang à sa cause sacrée." (Julius Outlaw, "Nous sommes un peuple africain : Les Afro-Américains et l'Amérique", *Politique Africaine*, N°15, octobre 1984, p. 28.)

³⁵⁹ Voir à ce sujet note 307, p. 79.

³⁶⁰ Officiellement, les Black Muslims étaient un mouvement purement religieux, mais leurs propositions politiques et sociales ont séduit par leur radicalisme des milliers de Noirs las d'être exclus du rêve américain.

Cette vague de radicalisme et de nationalisme balaye également les milieux intellectuels et artistiques afro-américains. Le *Black Arts Movement*, qui est considéré comme la branche culturelle du mouvement du *Black Power*³⁶¹, est un réseau d'artistes, d'écrivains, de dramaturges et autres poètes qui mettront en musique leurs poèmes engagés. Aux côtés d'Ishmael Reed, Askia M. Toure et Nikki Giovanni, Haki Madhubuti et Sonia Sanchez, Amiri Baraka, alias LeRoi Jones, auteur, dramaturge, critique musical et poète est l'un des précurseurs de ce mouvement. Dans son poème manifeste intitulé « Black Art », LeRoi Jones réclame « We want poems that kill » annonçant ainsi la *New Black Poetry*, une poésie urbaine et militante.³⁶²

Les *New Black Poets* bouleversent la poésie tant dans son fond que dans sa forme. En plus de diffuser un message militant, ces poètes enrichissent leurs vers d'effets rythmiques jazz, de citations musicales, si bien que la frontière entre musique et poésie est bien souvent ténue. Ils associent blues, jazz et parler de la rue en une exhortation contestataire réaliste. Ils imposent également une nouvelle forme de déclamation, le *spoken word*, ce phrasé mi-parlé, mi-chanté, sur des percussions dont s'inspireront les rappeurs par la suite. Ils manient avec justesse les procédés de style poétiques tout en puisant leur inspiration dans la richesse de la culture afro-américaine, réhabilitant le *ghetto slang*, cet idiome populaire si décrié par l'*establishment*. En célébrant la langue du ghetto comme symbole d'une unité communautaire et en revendiquant sa négrité, cette école littéraire et artistique deviendra l'un des mouvements afro-américains les plus novateurs.

On peut considérer les musiciens-poètes Last Poets, Watts Poets ou encore Gill Scott-Heron, auteurs d'œuvres aux titres aussi évocateurs que « The Revolution Will Not Be Televised »³⁶³, comme les ancêtres directs des rappeurs. Leur poésie jazzistique (« *Jazzoetry* »)³⁶⁴ oscillant entre *toasting* et rap peut être qualifiée de

³⁶¹ "The Black Arts Movement is radically opposed to any concept that alienates him from his community. Black Art is the aesthetic and spiritual sister of the black power concept. As such, it envisions an art that speaks directly to the needs and aspirations of Black America [...] The Black Arts and the Black Power concept both relate broadly to the African-American desire for self determination and Nationhood. Both concepts are nationalistic." (Larry Neal, "The Black Arts Movement", in Angelyn Mitchell (ed.), *Within the Circle: An Anthology of African American Literature*, London: Duke University Press, 1994, p. 184.)

³⁶² Patricia Hill, Bell Liggins, W. Bernard, *Call and Response: The Riverside Anthology of the African American Literary Tradition*, Boston: Houghton Mifflin, 1998, p. 1502.

³⁶³ Gil Scott-Heron, "The Revolution Will Not Be Televised", *The Revolution Will Not Be Televised* (RCA, 1974).

³⁶⁴ The Last Poets, *Jazzoetry* (Celluloid, 1975).

« proto-rap »³⁶⁵. Cependant, on attribue plus particulièrement au collectif The Last Poets les premiers textes lyriques et politiques du rap, des textes dont le contenu reste très actuel trente ans plus tard. « Niggers are Scared of Revolution »³⁶⁶, l'un de ces textes acerbes, évoque l'amertume des Noirs au lendemain des grandes revendications tandis que « Wake up Niggers »³⁶⁷ exhorte l'homme noir à relever la tête. Dans une autre composition intitulée « New York, New York »³⁶⁸, le collectif dépeint la jungle urbaine et ses ghettos.

On retrouvera en effet dans le rap tous les thèmes abordés par ces poètes de la rue : la jungle comme métaphore de la ville, l'homme noir en quête de sa dignité perdue, le rejet de l'américanité au profit de l'afrocentrisme et de l'islam, l'éloge de l'homme noir, la prise de conscience et l'appel à la révolte, des propos qui prophétisent les vers des rappers :

When the revolution comes
Transit cops will be crushed by the trains after losing their guns and
Blood will run through the streets of Harlem drowning anything
Without substance when the revolution comes³⁶⁹

Les textes révoltés de ce trio new-yorkais étaient généralement scandés *a capella* avec virulence. Si l'on excepte la musique, la plupart des ingrédients se retrouvent déjà dans les prestations des Last Poets : violence du propos, lexique argotique, paronomases, théâtralité, ironie et provocation. Le tout est scandé en un énergique récitatif que souligne un rythme percussif omniprésent. La démarche des Last Poets affiche en outre une volonté didactique que l'on retrouve chez les rappers : la lutte et l'union sont les maîtres mots de ces chantres. Comme dans l'ensemble du discours du *Black Arts Movement*, on retrouve néanmoins l'influence parfois équivoque et critiquable de la rhétorique radical de groupes, tels que les *Black Muslims* et les *Black Panthers*³⁷⁰, notamment dans leurs commentaires racistes, antisémites,

³⁶⁵ David Toop, *op. cit.*, p. 8.

³⁶⁶ The Last Poets, "Niggers are Scared of Revolution", *The Last Poets* (Douglas, 1970).

³⁶⁷ The Last Poets, "Wake Up Niggers", *The Last Poets* (Douglas, 1970).

³⁶⁸ The Last Poets, "New York, New York", *The Last Poets* (Douglas, 1970).

³⁶⁹ The Last Poets, "When The Revolution Comes", *The Last Poets* (Douglas, 1970).

³⁷⁰ Le *Black Panther Party* était un groupe révolutionnaire créé en 1966 par deux étudiants noirs, Huey Newton et Bobby Seale. S'inspirant aussi bien de Malcolm X que des écrits marxistes et maoïstes, ils rédigèrent un programme en dix points comportant une série de revendications politiques et sociales. Les Panthères Noires alimentèrent un côté sensationnel en arborant des uniformes de guérilleros urbains (bérets, vêtements en cuir noir...). Ils réclamèrent le droit à l'autodéfense et formèrent des patrouilles pour protéger les habitants des quartiers noirs de la répression policière. Les *Black Panthers* étaient aussi très actifs dans le domaine social et lancèrent de multiples programmes d'aide communautaire, gagnant

misogynes et homophobes. En dépit de cet aspect condamnable, le *Black Arts Movement* influencera grandement la littérature afro-américaine moderne.

On peut également deviner dans l'unique album de Lightnin' Rod³⁷¹ intitulée *Hustler's Convention*, une œuvre annonciatrice du *gangsta rap*, empreinte de roman noir et dans laquelle, à l'instar de Iceberg Slim ou Donald Goines, Lightnin' Rod s'inspire du milieu criminel des bas-fonds du ghetto :

The name of the game is to beat the lame
Take a woman and make her live in shame.
It makes no difference how much she scream or holler
'Cause dope is my heaven and my God the almighty dollar.³⁷²

C'est donc ancré dans cette tradition littéraire que le hip hop prend sa pleine identité. Par ailleurs, les rappeurs revendiquent ouvertement cette filiation. Si l'apport sonore et musicale vient des *sound systems* jamaïcains, la dimension discursive et la rage sociale du rap doivent beaucoup à ces poètes. Cette influence se fera jour au début des années 1980 avec le célèbre « Message » de Grandmaster Flash & The Furious Five.

La fin du *Black Arts Movement* vers le milieu des années 1970 correspondra à l'extinction de mouvements militants comme les *Black Panthers*³⁷³. Cette tradition poétique survivra néanmoins au-delà des années 1980 sous la nouvelle forme de « performance poétique »³⁷⁴, plus connue sous le nom de *slam poetry*, une forme évolutive de la poésie afro-américaine et diluée de hip hop. Sur les traces des Last Poets, de Gill Scott-Heron ou encore d'Allen Ginsberg, et parallèlement au mouvement hip hop, cette nouvelle génération de poètes hésite entre poésie et rap dans des cafés ou théâtres devenus aujourd'hui mythiques, tel le *Nuyorican Poetry Café* à New York³⁷⁵.

les faveurs des couches défavorisées de leur communauté. Le parti fut décimé au début des années 1970 par la répression du FBI. (Nicole Bacharan, *op. cit.*, p.196.)

³⁷¹ Lightnin' Rod alias Jalal Nuriddin, alias Alafia Purdim est un ancien membre du trio new-yorkais The Last Poets.

³⁷² Lightnin' Rod, "The Hustler", *Hustler's Convention* (Douglas, 1973).

³⁷³ William L. Andrews (ed.), *op. cit.*, New York: Oxford University Press, 1997, p. 74.

³⁷⁴ "Performance poetry".

³⁷⁵ Parallèlement au rap, la poésie *slam* a vu le jour au milieu des années 1980, plus précisément à Chicago à l'initiative d'un ouvrier du bâtiment, Marc Smith, qui animait dans les bars des salons de lecture sous la forme de concours informels de poésie. Ces compétitions de *slam* perpétuent la tradition des joutes oratoires afro-américaines, semblables aux *battles* de rap. Les poètes s'affrontent sur scène au cours de compétitions où ils usent de leur poésie comme d'une arme. Les participants ont entre trois et cinq minutes pour dire leurs vers lus ou improvisés face à une audience et un jury qui désigneront le vainqueur de ce combat. Ils seront départagés au cours de divers rounds d'après la qualité de leurs textes, mais aussi de l'interprétation. A l'origine, les participants allaient jusqu'à endosser des tenues de

Il faut noter par ailleurs que quelques artistes hip hop ont débuté dans les concours de poésie parlée avant de basculer dans l'univers musical, notamment Mos Def, Talib Kweli, Saul Williams ou encore Erykah Badu³⁷⁶. D'autres rappeurs s'essaient à la *spoken word poetry* dans leurs œuvres musicales. Des artistes hip hop, à l'instar de Ursula Tucker ou Saul Williams, mettent aussi en musique leurs poèmes. Sur leur dernier album intitulé *Spare Ass Annie and other Tales*³⁷⁷, les Disposable Heroes of Hiphoprisy n'hésitent pas à offrir quant à eux une relecture des œuvres de William Burroughs.

boxeurs ou portaient des armes, mettant ainsi en scène de véritables batailles. A mi-chemin entre l'écriture automatique des surréalistes et la déclamation rappée, le *slam* offre un nouveau format stylistique. Selon les règles originelles du *slam*, aucune musique ou mise en scène n'est autorisée. Le format *slam* offre une forme de versification brute, où la mélodie repose tout entière sur la voix et la manière que chacun a de phraser et de scander. Les rimes *slamées* empruntent aussi souvent le débit et le rythme du rap. Cette poésie performative trouve également son ciment dans le mouvement social contestataire. Si le *slam* a pour racine le même sentiment de révolte contre une société jugée responsable de tous les maux, son approche reste généralement plus spirituelle et moins engagée que le rap. En revanche, et tout comme le rap, cette poésie est également originaire de la rue. La démarche initiale de la *slam* poetry était avant tout de contribuer à la démocratisation de la poésie d'où le choix de lieux informels tels que les bars ou cafés. Le *slam* a insufflé ces dernières années une nouvelle énergie à la poésie américaine. Les amoureux de la poésie exclus des lectures élitistes de poésie traditionnelle trouvent sur des scènes improvisées un lieu démocratique pour déclamer leurs vers. Cette scène de la poésie parlée a par ailleurs fait des émules dans le monde entier. L'Europe et la France ne se montrent pas en reste avec des scènes de *slam* très actives. (Informations recueillies sur les sites www.slameur.com et www.planetslam.com.)

Voir à ce sujet Gary Mex Glazner (ed.), *Poetry Slam: The Competitive Art of Performance Poetry*, San Francisco: Manic D Press, 2000.

³⁷⁶ Stéphanie Binet, "Williams tout feu tout *slam*", *Libération*, 30 novembre 2000, p. 32.

³⁷⁷ Disposable Heroes of Hiphoprisy & William S. Burroughs, *Spare Ass Annie* (Island, 1993).

Chapitre 4. Les écoles et scènes rap

Bien que tous les courants musicaux afro-américains aient pris racine dans le Sud profond des Etats-Unis - qui accueille la majorité de la population noire -, le blues comme le jazz ont obtenu une reconnaissance légitime dans le Nord, région où les climats sociaux et intellectuels sont plus cléments. Le rap, pour sa part, n'a pas suivi le même parcours. Apparu dans le Nord, il s'est par la suite propagé dans le pays tout entier et, à l'image de l'hétérogénéité des États-Unis, s'est diversifié, adapté aux contextes socio-historiques des différentes régions pour se ramifier en différents genres et écoles. Homogène à ses débuts, le mouvement hip hop a éclaté en plusieurs courants et sous-genres qui se sont spécifiés et qui se disputent la légitimité de la représentation du rap. A l'image de la communauté afro-américaine, la communauté hip hop n'est donc pas monolithique.

Essayer de définir avec précision ce qu'est le rap est assez hasardeux en raison de la diversité et de l'ampleur que le phénomène a pris dans la culture musicale américaine et occidentale. Dans le large éventail des musiques rap, on peut distinguer de façon très sommaire deux grandes catégories formelles et bien distinctes : un rap « tout public » (« *mainstream* ») et un rap « controversé » (« *hardcore* »),³⁷⁸ dont les implications socio-politiques feront l'objet d'une étude approfondie dans une seconde partie. Ce sont en général les *lyrics*, plus que la musique, qui sont l'élément critique permettant d'identifier le style de rap.³⁷⁹

Le rap « tout public » ou *mainstream* englobe l'ensemble des productions commerciales dont les principales caractéristiques sont l'emploi d'un anglais plus ou moins standard rappé sur une mélodie dansante. On qualifie généralement ce courant de « *pop rap* »³⁸⁰. Ces productions *crossover*³⁸¹ (Will Smith, LL Cool J, Puff Daddy,

³⁷⁸ Cette classification s'est appuyée en partie sur celle de Leta Hendricks, "A Review of Rap Sound Recordings in Academic and Public Libraries", *Popular Music*, 21(2), Sommer 1997, pp. 91-114.

³⁷⁹ Certains observateurs divisent le rap en deux catégories, opposant le "*positive rap*" au rap à message "négatif".

Michael Eric Dyson, *Between God and Gangsta Rap: Wearing Witness to Black Culture*, New York: Oxford University Press, p. 179.

³⁸⁰ Le "*pop rap*" peut prendre quelque fois la désignation de "*goodtime rap*" ou encore "*cool rap*".

Dans un registre comique ("*fun rap*" ou "*party rap*"), la génération rap a aussi engendré son contingent d'amuseurs : Biz Markie, Sugarhill Gang, Jazzy Jeff and the Fresh Prince ou encore les Fat Boys, trois obèses qui rappent leur amour des pizzas et des hamburgers.

³⁸¹ "[...] *crossover* – an industry term for shifting the sales base of black performers to the larger white audience and its effect on black music". (Nelson George, *The Death of Rhythm & Blues*, p. ix.)

Wyclef Jean, etc...) touchent des publics très divers. Le « *pop rap* » représente donc le genre acceptable de la famille hip hop. Son esprit festif, ses textes légers et accessibles en font l'un des genres les plus populaires du rap.

Ce que l'on peut qualifier de rap « controversé » ou *hardcore* rassemble sous sa bannière l'ensemble des genres de rap utilisant le langage brut de la rue sur un fond musical généralement agressif, mais élaboré. Le « *conscious rap* », l'« *explicit rap* » et le « *gangsta rap* » sont des styles de rap *hardcore*. Même si le terme se réfère à diverses sensibilités musicales, le rap *hardcore* est généralement marqué par une forte propension à la confrontation et à la violence, dans ses textes comme dans sa musique. D'un point de vue musical, un phrasé emporté, des rythmes battants et une production sonore rugissante sont censés refléter de manière intense et menaçante la vie dans les rues des ghettos.

Le « *conscious rap* » est la forme de rap la plus engagée. Il relate les problèmes politiques, économiques et sociaux auxquels font face les ghettos. On distingue généralement trois grands sous-genres de rap « conscient ». Le rappeur « chroniqueur social » rend compte à travers ses « *message raps* » des problèmes socio-économiques auxquels font face les ghettos. Le « *teaching rap* » choisit la voie éducative. S'appuyant largement sur des valeurs religieuses ou mystiques, le rappeur pédagogue s'évertue à démontrer que seule le « savoir » peut sauver sa communauté. Le rappeur « politique » ou « nationaliste » (« *political rap* »), quant à lui, se radicalise dans son engagement. Il continue certes d'être le porte-voix d'une communauté délaissée, en appelant à la résistance et à une lutte symbolique, mais il précise sa critique en dénonçant les institutions responsables des maux de la communauté noire. On peut également ajouter à cette liste un autre sous-genre de rap dit « conscient », le rap « *native tongues* » issue d'une scène plus intellectuelle, voire bourgeoise.³⁸²

Si certains textes « conscients » peuvent se teindre de nationalisme, voire de racisme, ce rap de la prise de conscience cherche avant tout à véhiculer un message positif et revendicatif. Le rap « *explicit* » (ou « *porno* ») est quant à lui un rap à tendance misogyne et pornographique. Une rythmique lourde et des textes souvent humoristiques en font néanmoins un genre très apprécié. Le style *gangsta* est, comme son nom l'indique, l'expression la plus dure du rap *hardcore*. Sur des textes acérés et crus, les thèmes récurrents *hardcore* tourment autour de la vie des ghettos.

³⁸² Ingrid Kerkhoff, "Teaching Rap", in W. Karrer & I. Kerkhoff (eds.), *Rap*, p. 191.

Il serait difficile de répertorier l'ensemble des genres hip hop, tant les variantes et formes hybrides sont nombreuses. Tous ces styles de rap s'empruntant mutuellement des éléments musicaux et discursifs, il serait par ailleurs incorrect d'affirmer qu'il existe des styles de rap purs. Nous dégagerons dans cette partie les principales écoles et tendances du mouvement hip hop. Certains de ces genres ayant engendré des sous-genres et par souci de concision, nous ne mentionnerons pas les courants les plus marginaux (« *Underground* », « *Gospel rap* », « *Experimental rap* »...) ³⁸³ qui explorent à leur manière les limites du genre, mais ne touchent que des publics éclairés. Le hip hop a par ailleurs engendré diverses écoles, divers genres, et les artistes eux-mêmes sont à l'origine de nouveaux sons. DJ Screw a, par exemple, développé le « *screwed down sound* » ³⁸⁴, Busta Rhymes s'est fait remarquer pour son rapper saccadé et Nelly a popularisé un chanter-parler « *sing-song* » ³⁸⁵, tandis que des artistes-producteurs comme Timbaland ³⁸⁶ ou les Neptunes ouvrent de nouveaux champs d'expérimentation musicale.

4.1. Les pionniers de la « *old school* »

L'histoire du rap débute à New York en 1979 avec le succès commercial de « *Rapper's Delight* » ³⁸⁷, interprété par les Sugarhill Gang. Cette production new-yorkaise sera la première à populariser ce nouveau parler non-stop sur fond instrumental. Même si ce disque d'inspiration disco n'est pas le premier enregistrement de rap ³⁸⁸, il marque la reconnaissance internationale du rap et les prémisses de la « *old school* », l'école pionnière.

³⁸³ Le hip hop "*underground*" rassemble l'ensemble des artistes qui refusent la compromission et la médiatisation de leurs œuvres. Le rap underground est en général un genre qui reste fidèle aux valeurs de la *old school*.

Le "*Gospel rap*" ou "*Christian rap*", est un genre qui allie le beat hip hop et le phrasé rap à la musique gospel. Il existe par ailleurs une variante *gangsta* du genre baptisée "*gangsta gospel*".

³⁸⁴ Le "*screwed*" ou "*screwed down sound*" introduit par DJ Screw de Houston consiste à remixer des morceaux empruntés au rap en les ralentissant à mi-vitesse.

³⁸⁵ Le "*sing-song*" de Nelly est une cadence monotone mi-chantée, mi-parlée.

³⁸⁶ Le producteur Timbaland et son artiste fétiche Missy Elliot ont développé un son synthétique novateur et minimaliste d'inspiration funk, y alliant aussi bien de la drum'n'bass, du R'n'B, que de l'électro.

³⁸⁷ Sugarhill Gang, "*Rapper's Delight*" (Sugarhill, 1979).

³⁸⁸ On attribue à Fatback la première production rappée enregistrée en 1979 et dont le MC, King Tim III, n'était autre qu'un disc-jockey de radio. (Sasha Jenkins, *et al.*, *op. cit.*, p. 19 ; David Toop, *op. cit.*, pp. 15, 82.)

Fatback, "*King Tim III (Personality Jock)*" (Spring, 1979).

A l'aube des années 1980, les productions se résument à quelques groupes new-yorkais qui, sur le modèle du premier rap commercial, débitent des rimes humoristiques et légères. Ces vers n'en sont pas moins le reflet d'une génération indolente qui recherche une reconnaissance sociale dans la futilité matérialiste, héritage de l'ère disco.

Parallèlement à ces productions, qui font acte de transition entre le disco et le rap pur, les nouvelles techniques d'enregistrement viennent bouleverser l'industrie du disque. L'invention du sampler, l'utilisation de synthétiseurs et la découverte de musiques électroniques venues d'Europe vont donner naissance au véritable son rap.

Les premiers signes d'une nouvelle vague plus politique apparaissent au début des années 1980. La décennie qui voit l'accession au pouvoir de Ronald Reagan est en effet décisive pour les Noirs américains. Le quarantième président des Etats-Unis prend ses fonctions en déclarant que le recours à l'Etat n'est pas la solution au problème, rompant ainsi avec un certain interventionnisme étatique en vogue depuis Roosevelt. Le programme militaire « *Star Wars* », la réduction des budgets sociaux et l'abandon définitif des ghettos noirs, sont matière à inspiration pour le rap qui se politise (« *message rap* ») et accède à la maturité avec « *The Message* », signé par Grandmaster Flash & The Furious Five en 1982³⁸⁹ et dont le refrain résonne comme une plainte hargneuse :

Don't push me
Cause I'm close to the edge
I'm tryin' not to lose my head
It's like a jungle sometimes, it makes me wonder
How I keep from going under³⁹⁰

Ce titre prophétique dénonce la condition du sous-prolétariat noir, décrit avec réalisme la jungle urbaine et marque la naissance d'un rap engagé. Alors que le disco bat son plein, la rage des vers de Grandmaster Flash dressant le tableau apocalyptique d'un ghetto en voie de tiers-mondisation sonne comme un cri d'alarme adressé à la face du monde.

Cette « ancienne école », selon la dénomination rapologique, a été nommée ainsi par la seconde génération de rappeurs, eux-mêmes autoproclamés « *new*

³⁸⁹ Grandmaster Flash & The Furious Five ne sont pas les véritables précurseurs du "*conscious rap*". Kurtis Blow, un autre pionnier de la "vieille école", entonnera dès 1980 ses premiers raps à message avec "Hard Times". (David Toop, *op. cit.*, p. 120.)
Kurtis Blow, "Hard Times" (Mercury Records, 1980).

³⁹⁰ Grandmaster Flash and The Furious Five, "The Message", *Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel* (Sugarhill, 1982).

school ». La « *old school* » rassemble les pionniers du rap, DJs et MCs, originaires du Bronx, terre d'origine du mouvement hip hop : Kurtis Blow, Fatback, Kool Herc ou encore Coke La Rock. D'un point de vue rapologique, elle se distingue des genres à venir par la simplicité de sa structure, de sa rythmique, de ses arrangements et, plus généralement, de ses textes.³⁹¹

4.2. La « *new school* »

En ce début de décennie, la première génération hip hop est très vite sur le déclin. Le crack est apparu de façon massive en Amérique et a miné la carrière des pionniers. Pour certains observateurs, ce nouveau stupéfiant contribue à modifier le visage de la jeune culture noire américaine, de plus en plus nihiliste et matérialiste.³⁹² Si la situation des ghettos s'aggrave, le mouvement hip hop est en pleine effervescence et le rap, lui, commence à cerner son identité musicale en une nouvelle école (« *new school* »³⁹³). La « *new school* » signe la fin du hip hop primitif et la naissance d'un hip hop moderne, plus sophistiqué, aux rythmes complexes et à la technique élaborée. Elle correspond également à la naissance d'une école plus engagée. Bien que la fièvre rap se dissémine lentement à travers tout le continent, la « *new school* » englobera pendant longtemps essentiellement des rappeurs de la Côte Est : Public Enemy, LL Cool J, Beastie Boys, Run-DMC...

Run-DMC sera le trio phare de cette nouvelle école. Ses membres offrent en 1983 sous un tout nouveau label Def Jam³⁹⁴ un rap arrivé à maturation, novateur, humoristique et militant (« I'm Proud to be Black »)³⁹⁵, n'hésitant pas à teinter leurs œuvres de rock. Ils populariseront la tenue vestimentaire de sport hip hop et les baskets, accessoire qu'ils immortaliseront dans un morceau intitulé « My Adidas »³⁹⁶.

³⁹¹ Les œuvres *old school* sont généralement minimalistes puisque les premières boîtes à rythmes commercialisées n'offraient alors qu'une petite palette de sons à reproduire.

³⁹² David Dufresne, "Puissance Rap", *Libération*, 26 janvier 1999, p. VIII.

³⁹³ Le concept de "*new school*" est très subjectif, il désigne essentiellement les *hip hoppers* qui donnèrent un nouveau souffle au mouvement entre 1984 et 1990. Certains considèrent que la hip hop "*new school*" s'étend jusqu'à nos jours, d'autres préfèrent employer le terme de "*next school*" pour désigner le rap des années 1990. (David Dufresne & Günther Jacob, *Rap Revolution*, Mainz: Atlantis Musikbuchverlag, 1992, p. 150.)

³⁹⁴ Def Jam Records est devenu entre temps l'un des labels rap plus importants.

³⁹⁵ Run-DMC, "Proud To Be Black", *Raising Hell* (Profile 1984).

³⁹⁶ Run-DMC, "My Adidas", *Raising Hell* (Profile, 1986).

Leur album *Raising Hell*³⁹⁷ sera le premier en 1986 à passer le cap du million d'exemplaires vendus et à conquérir un public *crossover*. Run-DMC est aujourd'hui une véritable institution dans la culture hip hop.

En ce milieu des années 1980 et malgré un contexte de renaissance conservatrice et puritaine, le rap connaît une époque fertile et une vague de liberté d'expression. Il devient la voix du peuple afro-américain. Chômage, criminalité, répression, tous les thèmes sont bons pour condamner le système, rappeler la grandeur du peuple noir et l'appeler à se relever. Face à la traversée du désert que connaissent les hommes politiques noirs, le rap apparaît de plus en plus comme la seule voix dont disposent les Noirs pour se faire entendre.

A l'heure où les Afro-Américains ont cessé de scander le slogan « *Black is beautiful* », les rappeurs se font l'écho d'une nouvelle vague d'afrocentrisme « post-droits civiques » qui touche une nouvelle génération. Beaucoup de rappeurs à la recherche de nouveaux leaders spirituels se tournent alors vers la *Nation of Islam*³⁹⁸ de Louis Farrakhan qu'ils citent nommément et se revendiquent du *Black Power*³⁹⁹. Ils rejettent les noms d'esclaves et adoptent des noms de substitution d'origine africaine, pratique très répandue dans le milieu militant.

Les premiers raps engagés de la « *old school* » relataient la vie des ghettos, tout en donnant une teinte politique à leur discours. Une nouvelle vague de rappeurs (Public Enemy, KRS-One) va intellectualiser le rap et lancer les premières diatribes contre les autorités en adoptant un discours radicalement plus militant (« *conscious rap* »). Ce nouveau rap met directement en cause les pouvoirs politiques et économiques responsables de la misère des *inner cities*⁴⁰⁰. Des titres iconoclastes comme « *Fight the Power* »⁴⁰¹, « *Don't Believe the Hype* »⁴⁰² de Public Enemy vont

³⁹⁷ Run-DMC, *Raising Hell* (Profile, 1986).

³⁹⁸ La *Nation of Islam* est une organisation exclusivement afro-américaine qui prône le séparatisme, l'autonomie économique et la pratique d'une foi fervente adoptant un mode de vie strict, qui privilégie la famille et la solidarité de la communauté. Même si elle s'en défend, la *Nation of Islam* propage une idéologie raciste fondée sur la supériorité du Noir et la haine du Blanc, dénoncé comme la mal incarné. Créée dans les années 1930, le mouvement prendra particulièrement de l'ampleur dans les années 1960 grâce à l'un de ses plus charismatiques protagonistes, Malcolm X. Ce dernier sera assassiné un an après avoir quitté les *Black Muslims* en 1965. Louis Farrakhan est le leader de la nouvelle *Nation of Islam*. (Nicole Bacharan, *op. cit.*, pp. 172-173.)

³⁹⁹ Voir note 307, p. 79.

⁴⁰⁰ Voir note 4, p. 21.

⁴⁰¹ Public Enemy, "Fight The Power", *Fear of A Black Planet* (Def Jam, 1990).

⁴⁰² Public Enemy, "Don't Believe the Hype", *It Takes A Nation of Millions to Hold Us Back* (Def Jam, 1988).

incriminer aussi bien l'hégémonie blanche et l'auto-génocide des Noirs du ghetto que la bourgeoisie afro-américaine.

Ce rap, dit également *hardcore*, connaît un succès grandissant à la fin des années 1980, notamment auprès de la jeunesse blanche qui devient la première consommatrice de rap. Les labels⁴⁰³ et maisons de disques comprennent le potentiel économique de ce nouveau genre et vont développer l'image agressive sophistiquée du rappeur.

Au début des années 1990 est apparu parallèlement une nouvelle génération de rappeurs « conscients », dits « *Native Tongues* ». Ce collectif d'artistes qui regroupe des groupes et des rappeurs tels que De La Soul, A Tribe Called Quest, Queen Latifah, Jungle Brothers, ... est à l'origine d'une scène hip hop afrocentriste, mais modérée, qui rejette les clichés traditionnels liés à la culture de ghetto. Ce genre empreint de jazz et embourgeoisé selon certains, a fait par la suite des émules dans d'autres états du Nord et du Sud, particulièrement à Philadelphie et à Atlanta. On qualifie aujourd'hui de manière générale ce rap d'« alternatif ». Ces représentants (Common, The Roots, Erykah Badu, ...) proposent un discours « afro-bohémien »⁴⁰⁴ qui s'adresse à un public davantage érudit.

⁴⁰³ Le marché du disque est dominé à près de 80% par les *major companies* (Universal Music, EMI, Warner, BMG, Sony) qui contrôlent la majorité de la production, de l'édition et de la distribution du disque à l'échelle internationale. Cet équilibre a commencé à vaciller dans les années 1980 lorsque les artistes se sont mis à commercialiser leurs œuvres eux-mêmes en créant leurs propres structures indépendantes, les labels.

Ces labels sont aujourd'hui la plupart du temps intégrés à une grande maison de disque tout en disposant de plus de liberté artistique et économique. Ce terme s'utilise aussi pour désigner une maison de disque à part entière. Dans le cas de la production hip hop, cette volonté d'indépendance artistique et économique participe d'un désir d'émancipation vis à vis des grandes structures dominantes. (Jean-Francois Dutertre, "Les trois étapes du disque", *Les fiches pratiques de l'Ima*, Paris : Irma Éditions, 2001, p. 1.)

⁴⁰⁴ Si les observateurs qualifient également ce genre rap de "(jazz) bohemian", "afro-bohemian" est l'adjectif que l'on peut également attribuer à cette scène hip hop. Le néologisme "afro-bohemia" se réfère à une nouvelle bohème noire qui produit des œuvres plus intellectuelles est en effet inspirée d'un afrocentrisme nostalgique. (Adam Krims, *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge University Press, pp. 65-70.)

Leur démarche, quelque peu élitiste selon certains critiques, est celle de prôner un afrocentrisme militant et spirituel à la fois. Ils puisent leur inspiration musicale dans les racines de la musique afro-américaine, le jazz, la soul mais également dans la tradition de la *spoken world poetry*. Ils redéfinissent la négrité comme un attribut positif et sont en cela généralement en désaccord avec le discours violent des rappeurs *hardcore*.

Le groupe Arrested Development fut le collectif pionnier de cette scène. Originaire d'Atlanta, il prônait un retour aux valeurs traditionnelles du Sud profond et rejette la culture de ghetto urbain. Leur rejet de la modernité et du Nord industriel, synonyme de décadence de l'homme noir, et la célébration du Sud rural ne sont pas sans rappeler certaines thèses de Booker T. Washington. Todd Boyd compare volontiers cette école à une élite définie par DuBois ("*talented tenth*"). (Todd Boyd, "Rap music and Popular Culture", *Public Culture*, vol. 7, 1994, pp. 295-299, 302.)

4.3. Le rap « explicite » de Miami

La Floride voit naître à la fin des années 1980 un genre surprenant de rap beaucoup plus épicurien, humoriste et pornographique à la fois, le rap *explicit* ou encore *booty style*. Les rappers du groupe de Miami 2 Live Crew vont populariser ce rap qui consiste à débiter des textes « explicites » (« Me So Horny »⁴⁰⁵, « We Want Some Pussy »⁴⁰⁶), dans lesquels ils dépeignent de manière caricaturale les capacités sexuelles des hommes noirs tout en discréditant les femmes.

Il faut par ailleurs rappeler que ce genre ne fut pas le fait exclusif des artistes hip hop. Les musiciens de funk comme Ricky James, Bootsy Collins ou encore Millie Jackson avaient inauguré un genre très sensuel dans les années 1970. Le rap pornographique a néanmoins un précurseur direct en la personne de Blowfly, natif également de Miami. Clarence Reid, alias Blowfly, a créé au début des années 1980 un personnage de rappeur comédien qui débitait des textes classés X et humoristiques dans des raps d'inspiration funk. Luke Campbell se réclame de cette tradition musicale en affirmant lui aussi être un musicien comédien.⁴⁰⁷

2 Live Crew marquera d'une pierre blanche la longue histoire qui unira rappers et censeurs américains. Les nombreux groupes de pression, notamment le *Parent's Music Resource Center (PMRC)*⁴⁰⁸ qui mènent une croisade virulente contre le rap en

⁴⁰⁵ 2 Live Crew, "Me So Horny", *As Nasty As They Wanna Be* (Lil' Joe Records, 1989).

⁴⁰⁶ 2 Live Crew, "We Want Some Pussy", *Is What We Are* (Luke Records, 1986).

⁴⁰⁷ Olivier Cachin, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁰⁸ Le PMCR fut créé en 1985 à l'instigation d'une poignée de femmes de dirigeants politiques ("*Washington Wives*"), notamment Tippy Gore, la femme de l'ex vice-président américain. Le *Parents Music Resource Center* est une association dans le but de contenir l'industrie du disque. Il se développe dans un contexte de renaissance religieuse et de puritanisme (télé-)évangéliste. Ronald Reagan est alors le représentant d'un courant d'idées très conservateur qui compte redonner toute sa splendeur aux Etats-Unis grâce à un retour aux valeurs traditionnelles.

Le principal cheval de bataille de l'association est de combattre l'obscénité et la pornographie, la violence, le satanisme et l'éloge de la drogue dans les musiques dites rock. Le PMCR entend ainsi protéger la jeunesse blanche de ces fléaux, une démarche qui n'est pas sans rappeler la lutte engagée dans les années 1950 contre le rock et le rhythm'n'blues.

Le PMCR sera notamment à l'origine de l'autocollant "*Parents Advisory- Explicit Lyrics*" (Avis parental souhaité – textes explicites), apposé sur les pochettes de disques rap ou rock jugés inconvenants en concertation avec l'association des producteurs phonographiques américains (RIAA) et les maisons de disque. Ces fameux autocollants informatifs sanctionnent aujourd'hui les disques au contenu explicite ou violent. (Claude Chastagner, "The Parent's Music Resource Center: From Information to Censorship", *Popular Music*, vol.18/2, 1999, pp. 179-192 ; Amy Binder, "Constructing Racial Rhetoric: Media Depictions of Harm in Heavy Metal and Rap Music." *American Sociological Review*, vol. 58, N° 6, December 1993, pp. 753-767 ; Alex Ogg, David Upshal, *op. cit.*, p. 137.)

Les "épouses de Washington" ont créé à leur insu une formidable stratégie de marketing omettant le fait même que cataloguer un disque n'allait qu'attiser la curiosité des adolescents, voire encourager les

sanctionnant les disques au contenu explicite ou violent, parviennent en 1990 à leurs fins en retirant de la vente leur album *As Nasty As They Wanna Be*⁴⁰⁹. La cour fédérale de Floride condamne alors 2 Live Crew pour obscénité et arrête les membres du groupe ainsi que les disquaires distribuant cet album⁴¹⁰. En réaction à cette censure, le groupe désormais mythique, sortira un album intitulé *Banned in the USA*⁴¹¹, un pied de nez au Congrès, et dont la pochette rappelle le droit fondamental à la liberté d'expression, en reprenant le premier amendement de la constitution américaine.

Malgré l'humour potache et l'hédonisme sciemment excessif de ce genre, le caractère provocateur et une ligne de basse très omniprésente sont à l'origine du succès de ce style de rap très dansant, essentiellement populaire dans les Etats du Sud et les Caraïbes. Musicalement, le son « *Miami bass* » se distingue par ailleurs des autres genres principalement par l'emploi presque exclusif de synthétiseurs et de boîtes à rythmes. Le rythme est également accéléré jusqu'à quelquefois 150 battements par minute⁴¹². Le genre pornographique fera de nombreux émules à travers les Etats-Unis et influencera le genre *gangsta*.

4.4. Le rap « *gangsta* »

Le rap *gangsta*, dont nous tenterons de dégager la dimension nihiliste dans une troisième partie, est, comme son nom le suggère, la version la plus radicale du courant *hardcore*. A l'instar des genres controversés qui l'ont précédé, le *gangsta rap* aborde essentiellement les difficultés rencontrées dans le ghetto mais insistent sur la vie criminelle. Certains rappeurs préfèrent par ailleurs le terme de « *reality rap* » qui reflète mieux l'expérience réelle de la jeunesse noire : chômage, drogue et criminalité.

ventes. Le sticker est paradoxalement devenu entre temps un label de qualité des productions *hardcore* et une nouvelle source d'inspiration pour les rappeurs comme le note Ice T à ce propos :

"At the beginning of the *Power* album, I did all that stuff for the PMCR. That stuff where the kids get killed on tape. The PMCR kept saying that I swear on my records and talk about violence, so what am I going to do about it? I said 'Let's kill somebody at the beginning of the album. I do it just to annoy them; they're not going to stop anything. A PMCR sticker just says "Buy this album, it's bad!" (Dan Goldstein, *Rappers Rappin: The Story of The Freshest Sound Around from Rap's 'Maddest' and 'Baddest*, New York: Sanctuary, 1996, pp. 57-58.)

Aujourd'hui, dans un souci commercial, les rappeurs publient généralement deux versions de leurs albums, une version complète affublée du sticker et une version revisitée, dite "*clean*" ou "*edited*". Selon Kelefa Sanneh, les versions "*clean*" représentent entre 10% et 20% des ventes totales. (Kelefa Sanneh, "Sticker Shock: The FTC Markets Censorship as Consumer Protection", *Village Voice*, May 2 - 8, 2001.)

⁴⁰⁹ 2 Live Crew, *As Nasty As They Wanna Be* (Lil' Joe Records, 1989).

⁴¹⁰ En 1992, une cour d'appel rejettera la décision d'interdire l'album.

⁴¹¹ 2 Live Crew, *Banned in the USA* (Atlantic, 1990).

La virulence *gangsta* apparaît tant dans sa forme que dans son contenu. Les caractéristiques générales de ce genre « noir » du rap consistent généralement en une trame musicale très dense qui accompagne un texte âpre condamnant le pouvoir hégémonique et rappé avec hargne. Ice T et NWA en sont les représentants les plus populaires.

Né sur la côte californienne à la fin des années 1980, le *gangsta rap* s'est développé dans le reste des États-Unis, sur la côte Est et plus particulièrement dans les États du Sud. Chaque région explore à sa manière le genre *hardcore* et a créé variantes musicales et sous-genres. On remarque généralement que le son de la Côte Est est relativement épuré avec des *beats* éclatants et secs, le son « *West Coast* » est, quant à lui, beaucoup plus souple et dansant. Le rap *hardcore* de la Côte Est et de la Côte Ouest étant en constante rivalité, certains rappeurs « *East Coast* » préfèrent par ailleurs l'appellation de « *playa rap* ».

L'intérêt du genre *gangsta* ne réside pas uniquement dans la forme provocatrice de son discours, de son message et du mode de vie que vantent ses acteurs. Bon nombre de rappeurs explorent avec beaucoup de talent de nouveaux horizons musicaux en expérimentant des sons inédits ou de nouvelles façons de scander, créant ainsi des sous-sous-genres. Le rap *gangsta* a notamment engendré le « *G-Funk* »⁴¹³, un rap empruntant la sensualité des lignes mélodiques funk synthétiques pour la mettre au service de rimes violentes et scabreuses. Il est par ailleurs intéressant de noter que les régions à culture automobile comme la Californie ou la Floride ont développé un son plus axé sur les basses. Les habitants de ces régions étant habitués à rouler de longues heures (« *cruising* »⁴¹⁴), les DJs mixent leurs compositions en tenant compte de la sonorisation des voitures.⁴¹⁵

En dépit de vives attaques lancées à l'encontre du rap californien, il est indéniable que le *gangsta rap* est à l'origine du succès le plus fulgurant qu'ait jamais connu le rap depuis sa naissance. Outre sa théâtralité et sa surexposition médiatique, le *gangsta rap*, comme nous le verrons, a su cultiver un nihilisme qui alimente de

⁴¹² Steven Stancell, *op. cit.*, p. 202.

⁴¹³ Le « *G-Funk* » ou « *Gangsta Funk* », a été largement inspiré par le courant musical « *P-Funk* » lancé par George Clinton. Ce genre hip hop se caractérise par des sons de synthétiseurs, un tempo lent et des basses profondes. Voir à propos du « *P-Funk* » note 332, p. 82.

⁴¹⁴ Voir à ce propos la note 523, p. 289.

⁴¹⁵ Chery L. Keyes, *op. cit.*, p. 239.

nombreuses polémiques, mais dans lequel on peut lire un témoignage accablant de l'héritage laissé par l'histoire du peuple noir et de son exploitation.

4.5. Le « *Southern rap* » et autres genres

Le Sud profond des Etats-Unis a vu également sa scène *hardcore* prendre une ampleur exceptionnelle ces cinq dernières années. Le *Southern rap* ou *Dirty South*, dont les représentants les plus prestigieux sont Scarface, Mystikal, Outkast et Master P, est apparu dans les années 1990. Ses protagonistes, originaires d'Atlanta, de la Nouvelle-Orléans ou encore de Houston, sont largement influencés par le rap *hardcore*. Ils flirtent fréquemment avec l'imagerie *gangsta* de la « *pimp culture* »⁴¹⁶. Ce rap « sale » célèbre de plus son identité régionale en utilisant un argot propre au Sud des Etats-Unis.

Parallèlement à l'explosion du *gangsta rap*, on assiste au début des années 1990 à l'émergence d'un rap *hardcore* proche du *gangsta rap*, issu du melting-pot américain de la Côte Ouest. Mexicains (Kid Frost), Cubains (Cypress Hill), Samoans (Boo-Ya Tribe) et autres minorités américaines se mettent à leur tour à rapper sur les conditions sociales de leurs communautés dans leurs langues natales, en anglais ou en « *spanglish* »⁴¹⁷, apportant des éléments linguistiques ou musicaux propres à leurs ethnies respectives. Les rappers *latinos* incorporent par exemple des cuivres et des percussions traditionnelles, tandis que les Samoans Boo-Ya Tribe n'hésitent pas à réinterpréter sur scène les chants guerriers traditionnels de leur archipel.

4.6. Le rap féminin

Si la philosophie du mouvement hip hop et de la *Zulu Nation* était, à l'origine, celle du « Peace, Love and Unity », le hip hop féminin américain a été longtemps

⁴¹⁶ Voir troisième partie pp. 267-272.

⁴¹⁷ Le *spanglish* est une langue véhiculaire, considérée aujourd'hui comme un idiome à part entière. Cette forme créolisée de l'espagnol est la seconde langue parlée aux Etats-Unis. Les universitaires américains se penchent de plus en plus sur ce phénomène linguistique et culturel que certains aimeraient voir reconnu officiellement à l'instar de l'*ebonics*. Chaque communauté hispanique possède néanmoins son propre dialecte. Ainsi les rappers de la côte Ouest rappent-ils dans un « *chicano slang* », appelé « *Calo* ». (Mandalit del Barco, « Rap's Latino Sabor », in William E. Perkins (ed.), *Droppin' Science*, p. 73.) Voir à ce sujet, Ilan Stavans, *The Making of a New American Language*, New York: Rayo, 2003

victime d'un machisme latent et a eu du mal à s'imposer sur une scène à dominante masculine⁴¹⁸.

L'univers hip hop n'a laissé qu'une porte étroite à la gent féminine et le petit nombre de filles qui évolue dans cet univers ne fait que confirmer une forme de sexisme propre aux communautés afro-américaines et hispaniques⁴¹⁹. Au début du mouvement, la concurrence entre femmes était d'autant plus rude qu'elles étaient peu nombreuses à rapper. En Europe comme aux États-Unis, elles jouent depuis toujours un rôle de figuration, souffrant du double handicap d'être femme et de vouloir pratiquer une « culture d'hommes ». Quand elles ont le courage de s'affronter aux hommes, elles sont confrontées à cette contradiction : prouver qu'elles maîtrisent leur art comme des garçons sans toutefois perdre leur féminité. Pour beaucoup de *b-boys*, la nature virile et l'esprit combatif du hip hop restent de toute manière incompatibles avec la fibre maternelle. A l'heure actuelle, les femmes qui rappent, graffent ou s'attaquent aux platines font figures d'exceptions.

Afin de rivaliser avec leurs pairs du sexe opposé, les rappeuses ont longtemps misé sur un seul atout, leur sexualité, ne laissant que peu de place à un rap engagé. Mises à part quelques grandes rappeuses, que ce soit Queen Latifah, Sister Souljah, MC Lyte et aujourd'hui Missy Elliott, rares sont les filles « respectées » pour leur technicité et leurs *lyrics* engagés. A l'heure actuelle, la plupart des artistes féminines hip hop se cantonnent dans les rôles de chanteuses R'n'B aguicheuses. Ces dix dernières années ont également vu la renaissance de la *soul music* à travers le genre *nu soul*. Ce genre est représenté par une majorité de femmes (Erykah Badu, Jill Scott).

Peu de femmes acquièrent la notoriété simplement du fait de leurs qualités artistiques. A l'image de la communauté féminine afro-américaine, les rappeuses sont également partagées entre discours tempérés et franchement polémiques. Queen Latifah est à l'origine d'un rap afro-centriste (« Black Reign »⁴²⁰), féministe (« Ladies First »⁴²¹) et pacifiste (« The Evil That Men Do »⁴²²) à la fois. L'engagement de ses textes reste cependant modéré. Sister Souljah est, quant à elle, une rappeuse

⁴¹⁸ Elles représenterait à peine 5% des productions rap. Mais sont majoritaires dans l'ensemble des productions hip hop de R'n'B. (David Dufresne & Günther Jacob, *op. cit.*, p. 314.) Voir également à ce sujet Nancy Guevara, "Women writin' rappin' breakin'", in William E. Perkins (ed.), *Droppin' Science*, p. 50.

⁴¹⁹ Voir à propos de la tradition sexiste dans la troisième partie, pp. 235-245.

⁴²⁰ Queen Latifah, *Black Reign* (Motown, 1993).

⁴²¹ Queen Latifah, "Ladies First", *All Hail The Queen* (Tommy Boy, 1989).

⁴²² Queen Latifah, "The Evil That Men Do", *All Hail The Queen* (Tommy Boy, 1989).

polémiste dont le nationalisme et les propos racistes avait fait couler beaucoup d'encre à la sortie de son premier album *360 Degree Power*⁴²³, notamment à travers des compositions contestables comme « The Final Solution: Slavery's Back in Effect »⁴²⁴. Sister Souljah se décrit elle-même comme une « *raptivist* », une activiste qui a recours au médium rap pour promouvoir des idées politiques.⁴²⁵

Les sujets du rap féminin et leur traitement sont généralement assez proches du registre masculin. Les rappeuses y apposent néanmoins leur regard de femmes. Les thèmes évoqués sont classiques : les valeurs humaines, l'amour et bien sûr les problèmes sociaux. Sous la forme de tranches de vie urbaines, elles abordent chômage, sida, racisme, précarité, incertitudes quant à l'avenir, ainsi que des sujets propres à la condition de la femme : violence conjugale, divorce, misogynie, sexualité, natalité hors mariage... Curieusement, les rappeuses qui reprennent le flambeau des revendications féministes classiques sont peu nombreuses.

Peu de rappeuses se sont par ailleurs fait connaître pour leurs raps *hardcore* et encore plus rarement pour leur style *gangsta*. Les quelques rappeuses à se revendiquer de la scène *hardcore* (Boss, Bytches With Problems ou encore les TCD) mettent en scène de manière violente leur rapport à la société à l'instar de leurs homologues masculins tout en affichant un anti-féminisme et une sexualité affranchie. Au milieu des années 1990 est apparue une nouvelle génération de jeunes rappeuses qui délaissent quant à elles la violence urbaine pour s'inspirer de l'imaginaire *gangsta*. A l'instar de Foxy Brown et de Lil' Kim, elles développent une imagerie hautement sexuelle et glamour inspirée des héroïnes émancipatrices de la *blaxploitation*⁴²⁶. Leur démarche post-féministe participe d'une volonté d'émancipation et d'affirmation sociale.⁴²⁷

Les femmes ont participé à la genèse du mouvement hip hop, mais très peu, voire aucune dans certains domaines, n'ont pu percer à l'égal des hommes. Après avoir trop souvent cherché à imiter les flots de parole, la gestuelle, la virulence verbale ou scénique des hommes, les rappeuses ont pris ces dernières années conscience de leur statut de femmes en s'affranchissant du modèle masculin et en se libérant de l'agressivité masculine, aussi bien dans leurs rimes que dans leurs *flows*. Le rap de

⁴²³ Sister Souljah, *360 Degree Power* (Epic, 1991).

⁴²⁴ Sister Souljah, "The Final Solution: Slavery's Back in Effect", *360 Degree Power* (Epic, 1991).

⁴²⁵ William E. Perkins, *op. cit.*, pp. 34-35.

⁴²⁶ Voir à ce sujet note 14, p. 179.

⁴²⁷ Voir à ce sujet pp. 251-257.

qualité n'est pourtant plus l'apanage exclusif de la gent masculine. Missy Elliott, auteur, compositeur et productrice, est l'une des rares rappeuses à avoir reçu l'adoubement de ses pairs comme celui de la critique.

4.7. Le rap des « wiggers »

A ses balbutiements, le mouvement hip hop était l'apanage essentiel de la communauté noire et hispanique. Si les MCs blancs qui se hasardaient à rapper n'étaient pas légion, les Blancs ont participé activement à l'essor de la culture hip hop depuis sa création et il est même permis de dire qu'ils ont joué un rôle essentiel. Ils sont en effet producteurs, graffeurs, agents artistiques et consommateurs⁴²⁸, et ce sont plus précisément les directeurs artistiques et directeurs de label blancs qui seront les premiers à reconnaître la modernité de la culture hip hop et à investir dans la production de disques rap.⁴²⁹

Si la jeunesse des ghettos a trouvé dans le mouvement hip hop une échappatoire, une culture de la survie, la jeunesse blanche s'est aussi très vite retrouvée dans cette culture de la rue anticonformiste. Face au phénomène rap, on assista dès la fin des années 1980 à une éclosion d'artistes blancs - et noirs - qui tentèrent à leur tour de séduire la jeunesse blanche en offrant des raps édulcorés. Le succès de Vanilla Ice - surnommé l'« Elvis du rap » –⁴³⁰ dépassera largement en 1990 celui des productions noires, provoquant l'ire des rappeurs⁴³¹. Imposteur pour les uns, objet de marketing pour les autres, son succès sera néanmoins l'occasion pour le rap de contrer les barrages des radios américaines et sera involontairement à l'origine de la popularisation du rap dans la décennie qui suivra.⁴³²

⁴²⁸ Il est important de préciser que les consommateurs de musique rap sont essentiellement blancs. Selon l'enquête du "Soundscan study", 71% des consommateurs de musique hip hop (rap, R'n'B) étaient blancs en 1997. En 2003, cette proportion serait de 80%. (www.riaa.org.)

Nous noterons également que parallèlement à son audience afro-américaine et hispanique, le rap avait conquis dès son apparition à la fin des années 1970 un public de jeunes Blancs amateurs de punk. (Entretien avec Nelson George, Tübingen, le 8 mai 2003.)

⁴²⁹ Nelson George, *Hip Hop America*., p. 59.

⁴³⁰ David Dufresne & Günther Jacob, *op. cit.*, p. 192.

⁴³¹ Comme nous l'avons vu, la communauté blanche a toujours su tirer profit de la culture afro-américaine en s'appropriant et commercialisant la musique noire. Les musiciens noirs ont toujours vécu dans l'angoisse de voir leur force créative récupérée par les Blancs comme le fut le jazz ou le rhythm'n'blues.

⁴³² Olivier Cachin, *op. cit.*, p. 48.

Parler de rap blanc ne constitue donc pas une antinomie. Mais rares sont les rappeurs blancs⁴³³ qui ont droit de cité aux yeux de la communauté hip hop, parmi eux, les Beastie Boys, le seul groupe de rap blanc avec Third Bass et House of Pain qui aient reçu l'adoubement des rappeurs noirs. Issus de la haute-bourgeoisie new-yorkaise⁴³⁴, les Beastie Boys, qui débutèrent leur carrière dans le punk rock, ont été acclamés par les critiques et la communauté hip hop pour leurs qualités musicales, mais également pour leur sens de l'ironie⁴³⁵, l'une des caractéristiques essentielles du rap. Contrairement aux autres productions de rap blanc qui tentaient tant bien que mal de calquer, voire de caricaturer l'esprit hip hop, les Beastie Boys, lancés au milieu des années 1980 par Russel Simmons⁴³⁶, sont parvenus à créer un style de rap original, une « bouillabaisse »⁴³⁷ pour reprendre les termes de Mike D, y mêlant aussi bien des éléments de rock que de salsa ou encore de punk.

Les Beastie Boys opèrent un travail de décontextualisation dans l'exécution de leur œuvre, en tentant de concilier leur amour pour la musique noire et leur milieu aisé blanc. La qualité et la reconnaissance de leur travail tiennent précisément à cette prise de distance à l'égard de toute forme de légitimité liée à la négrité. Contrairement aux affabulateurs qui les ont précédés⁴³⁸, la sincérité et l'authenticité de leur démarche sera à l'origine de leur succès auprès des professionnels du hip hop ainsi que du public afro-américain. En effet, les Beastie Boys ne rappent pas sur la misère des ghettos, mais invitent leurs contemporains à se « battre pour leur droit à faire la fête » !

« Fight For Your Right to Party »⁴³⁹, leur premier grand succès, sonne en 1986 comme un pur sarcasme et pourtant cette œuvre réaliste témoigne d'un désir débridé des adolescents de la classe moyenne blanche à se déchaîner. Les Beastie Boys deviennent ainsi les chroniqueurs de ces enfants gâtés de la *middle-class*. Ils

⁴³³ Il est à noter que les rappeurs blancs d'origine hispanique ne sont pas toujours assimilés à la communauté blanche.

⁴³⁴ L'un des membres est le fils du dramaturge Israel Horovitz.

⁴³⁵ Le terme de "*beast*" signifie dans l'argot afro-américain "blanc", une expression utilisée dans les années 1960, puis les années 1980, par les nationalistes noirs. Les Beastie Boys par le choix de leur nom souhaitaient ainsi anticiper les critiques avec humour et auto-dérision. (Ulf Poschardt, *op. cit.*, p. 285 ; Clarence Major (ed.), *Juba to Jive: A Dictionary of African-American Slang*, New York: Penguin, 1994, p. 26.)

⁴³⁶ Russell Simmons est l'un des co-fondateurs du label Def Jam, l'une des structures de production musicale hip hop les plus fructueuses.

Voir également à son sujet pp. 165, 168, 171-174.

⁴³⁷ David Toop, *op. cit.*, p. 173.

⁴³⁸ Vanilla Ice prétendait être issu du ghetto.

⁴³⁹ Beastie Boys, "Fight For Your Right", *Licensed To Ill* (Def Jam, 1986).

manifestent avec une lucidité cynique l'arrogance du privilégié tout en dénonçant le conformisme de la classe dominante.⁴⁴⁰

En 1987, avec leur album *Licensed to Ill*⁴⁴¹, les Beastie Boys seront le premier groupe de rap à obtenir quatre disques de platine. Le trio new-yorkais réussit un *crossover* avec le grand public et fait entrer le *b-boy* blanc dans l'histoire du hip hop. Ce succès sera également l'occasion pour les rappeurs noirs de prendre conscience de la nécessité de conquérir le public blanc.⁴⁴²

Au milieu des années 1990, un jeune rappeur blanc originaire de Détroit est apparu sur le devant de la scène et a bouleversé la donne pour devenir la nouvelle révélation du rap américain toutes ethnies confondues. Découvert et produit par Dr Dre⁴⁴³, Marshall Mathers, alias Eminem, est le premier rappeur blanc jusqu'à présent à avoir su développer un discours proche de celui des rappeurs noirs sans trahir l'esprit hip hop. Eminem est en effet le seul rappeur issu du sous-prolétariat blanc (« *white trash* »).

Cet artiste surdoué, qui a connu les drames d'une famille disloquée, est devenu le témoin dérangeant de l'Amérique d'en bas, celle en pleine déliquescence : misère sociale, familles décomposées, alcoolisme, drogue et violence domestique. En mettant l'accent sur cette réalité toujours occultée par les rappeurs, Eminem rappelle l'existence de classes sociales aux Etats-Unis. Pour la première fois dans le discours rap, la notion de classe semble primer sur celle de « race », notion que les rappeurs, trop souvent focalisés sur des revendications identitaires et raciales, avaient fini par occulter.

Pendant longtemps, aux Etats-Unis, mais pas en Europe, la négrité a été le sceau de qualité des productions rap. Grâce au talent imparable de rappeurs blancs qui restent fidèles à la philosophie hip hop, ces artistes ne sont plus aujourd'hui systématiquement stigmatisés et taxés de *wigger*⁴⁴⁴, comme le fut leur pionnier Vanilla

⁴⁴⁰ Ulf Poschardt, *op. cit.*, pp. 285-286.

⁴⁴¹ Beastie Boys, *Licensed To Ill* (Def Jam, 1986).

⁴⁴² Dietrich Diederichsen, *Freiheit macht arm*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993, p. 204.

⁴⁴³ Producteur de la Côte Ouest et ancien membre du groupe phare de *gangsta rap*, NWA.

⁴⁴⁴ Les amateurs blancs de hip hop sont communément appelés "*wiggers*", à l'origine une insulte née de la contraction des mots "*white*" et "*nigger*". Ces adeptes de la musique rap adoptent également le mode de vie hip hop et son langage. Le terme a peu à peu perdu de sa connotation péjorative et n'est plus forcément un terme de dérision ; il peut être un terme élogieux.

"Wigger, like the word nigger-lover during the civil rights era, was first used by whites who objected to other whites embracing black culture. Now, it's also used by whites who embrace black culture to call out other whites who defame black culture". Charles Aaron, "Black Like Them," *Spin*, November 1998, p. 69.

Ice⁴⁴⁵. Eminem offre en effet un rap qui renoue avec une écriture authentique de « ghetto ». Son sens de la provocation, son langage cru et ses vers autobiographiques cinglants tranchent avec le consensuel hip hop actuel et les poses affectées des rappeurs établis et embourgeoisés.

Si Eminem fait figure d'exception dans l'industrie musicale de ces dernières années, le hip hop blanc s'est surtout fait connaître sous sa forme la plus populaire, celle du rock dit « alternatif »⁴⁴⁶. De nombreux artistes « caucasiens » tels que Kid Rock, Limp Bizkit, Korn ou encore Clown Posse ont ainsi emprunté les linéaments du hip hop et le chant rappé pour les allier à une assise rock. Leur succès a entraîné une hausse des ventes de disques dits « hip hop ». Le hip hop est ainsi devenu le genre musical le plus populaire après le rock, supplantant pour la première fois en l'an 2000 cette musique majeure qu'est la country aux Etats-Unis.⁴⁴⁷

Il est à noter qu'à l'instar du jazz et du rhythm'n'blues qui ont marqué quelques décennies plus tôt d'une manière indélébile toutes les genres musicaux qui ont suivi, la musique hip hop a également empreint généreusement toutes les musiques contemporaines apparues ces vingt dernières années, notamment la house⁴⁴⁸, la techno⁴⁴⁹ ou encore le reggae⁴⁵⁰ dont il représente la branche connexe. Les genres

Le "wigger" est l'héritier direct du "White Negro" décrit en 1957 par Norman Mailer. L'écrivain dessina dans son essai "The White Negro" le profil d'un nouveau hors-la-loi social, le "hipster", inspiré du modèle "nègre" et qui trouvait son inspiration dans les musiques noires américaines, notamment le bop et le cool jazz et la glamorisation de la culture noire américaine. Ce fut un personnage popularisé également par Jack Kerouac dans son roman *On The Road*. Ce "philosophical psychopath", comme le définit Norman Mailer, issu d'une nouvelle classe de blancs existentialistes, souhaitait s'affranchir des valeurs bourgeoises étriquées en adoptant les traits de la culture noire américaine. La jeunesse blanche actuelle se retrouvant également dans la culture du ghetto à travers la critique du capitalisme et de l'individualisme. "The hipster had absorbed the existentialist synapses of the Negro, and for all practical purposes could be considered a white Negro." (Norman Mailer, *Advertisements for Myself*, Cambridge: Harvard University Press, 1957, pp. 337-358.)

⁴⁴⁵ Le groupe de pop Blondie sera néanmoins le premier groupe blanc à flirter avec le rap en introduisant dès 1980 des éléments hip hop et rappés dans un morceau intitulé "Rapture". Blondie, "Rapture" (Chrysalis, 1981).

⁴⁴⁶ Baptisé également "rock rap".

⁴⁴⁷ Les ventes de musique hip hop sont en constante progression depuis ces dernières années. En 2002, les ventes de hip hop représentaient 13,8% des ventes totales. Fait historique cette même année, le hip hop dépasse en chiffre de ventes la musique country. Le rock et la country représentent respectivement 24,7 % et 10,7 % des ventes, des parts de marché qui ne cessent de diminuer. Le pourcentage de 13,8% est relatif à l'ensemble des productions dites hip hop, rap et R'n'B compris. (Données recueillies sur le site de la Recording Industry Association of America, www.riaa.org.)

⁴⁴⁸ La house est apparue en 1986 à Chicago. C'est une musique à danser, héritière du disco et de la soul, mêlant de savants mixages de funk, rythmes synthétiques et éléments pillés et réarrangés. Elle s'est ramifiée en de nombreux courants dont le principal est l'"acid house".

⁴⁴⁹ La techno est genre musical né un milieu des années 1980 à Détroit. Influencée par le courant house de Chicago, elle s'en éloigne par le caractère industriel et impassible de son rythme. Cette musique à

musicaux contemporains plus établis, que ce soit la musique de variété internationale ou la *country music*, puisent aussi allègrement dans la source hip hop, notamment dans ses techniques musicales de *sampling* ou de chant rappé. Le son hip hop a également engendré à travers le monde de nouvelles musiques, citons ici quelques exemples comme le « *trip-hop* »⁴⁵¹, un style de hip hop plus suave sur des tempos lents, né au début des années 1990 en Angleterre ; l'« *Acid jazz* », une rencontre d'échantillonnages jazz, hip hop et soul, mais aussi d'autres courants aussi novateurs que la « *drum'n'bass* » ou encore le « *breakbeat* ».

l'origine noire est aujourd'hui essentiellement produite en Europe et a engendré de nombreux sous-genres.

⁴⁵⁰ Et plus particulièrement le raggamuffin, la forme du reggae digital.

Voir définitions notes 353 et 354, p. 86.

⁴⁵¹ Le *trip-hop* ou *abstract hip hop* qualifie la version dite expérimentale du hip hop, elle se veut plus instrumentale dans sa composition.

DEUXIEME PARTIE :

L'EXPRESSION SOCIOPOLITIQUE DU RAP « CONSCIENT »

The artist and the political activist are one. They are both shapers of the future reality.

Larry Neal¹

Nous avons choisi d'examiner dans cette seconde partie les implications socio-politiques du rap. Afin de démontrer la politisation des textes, nous avons entrepris d'analyser certains extraits de raps dits engagés (« *conscious rap* »)² et d'en dégager les thèmes ayant une portée sociale et politique. Nous rappellerons que le rap apparaît au milieu des années 1970 alors que retombent tous les espoirs portés par le mouvement des droits civiques concernant le respect des Noirs et leur reconnaissance sociale. La fin officielle de la ségrégation en 1964 n'a pas en effet résolu définitivement le problème noir et n'a fait que le déplacer du domaine juridique et politique à celui d'ordre économique et social. Les mesures de discrimination positive apparaissent comme l'outil essentiel d'ascension sociale et économique de la communauté noire et favorisent l'établissement d'une classe moyenne mais voit parallèlement l'émergence d'un nouveau type de sous-prolétariat (« *underclass* »).

L'*underclass*³, soit un tiers de la population noire vivant en 1980 en dessous du seuil de pauvreté,⁴ constitue le noyau dur du « nouveau problème noir ». Cette

¹ Larry Neal and Michael Schwartz (eds.), *Visions of a Liberated Future*, New York: Thunder's Mouth Press, 1989, pp. 22-23.

² Voir définition p. 93.

³ Terme évoqué pour la première fois par le sociologue Gunnar Myrdal en 1963 dans son étude "Challenge to affluence", puis repris en 1977 par *Time Magazine*.

Les travaux de William Julius Johnson ont mis l'accent sur les conditions économiques et sociales dans le ghetto. Sa définition de l'*underclass* est la suivante:

"(...) that heterogeneous grouping of families and individuals who are outside the mainstream of the American occupational system. Included are individuals who lack training and skills and either experience long-term unemployment or are not members of the labor force, individuals who are engaged in street crime and other forms of aberrant behavior, and families that experience long-term spells of poverty and/or welfare dependency." (William Julius Wilson, *The Truly Disadvantaged: The Inner City, the Underclass, and Public Policy*, 1987, p. 8.)

Voir également William Julius Wilson, *The Declining Significance of Race: Blacks and Changing American Institutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1978.

⁴ Contre 11,6 % de la population américaine totale. Le taux de pauvreté national n'a cessé de croître depuis 1980, passant en 1989 à 12,6%, puis à 15,1% en 1993. (Peter Dreier, "America's Urban Crisis", in J.C. Boger and J. W. Wegner (eds.), *Race, Poverty and American Cities*, London: University of North California Press, 1996, p. 80.)

population est la première victime du déclin des industries traditionnelles dans les années 1970. L'accession au pouvoir de Ronald Reagan en 1981 et avec elle le retour de l'Amérique aux valeurs traditionnelles ne font qu'aggraver sa situation. Si le « turbo-capitalisme » de Reagan (« *Reaganomics* »)⁵ entraîne une chute rapide du chômage et une croissance soutenue, la déchéance des droits sociaux ne fait que pousser un peu plus dans l'abîme cette main-d'œuvre sans qualification.⁶ L'expansion économique profite néanmoins à la classe moyenne et à une classe ouvrière qui finissent par désertier les quartiers appauvris, fuyant l'insécurité et les écoles médiocres, scindant un peu plus la communauté noire.⁷ Une autre dissension tout aussi spectaculaire apparaît entre les hommes et les femmes, puisqu'actuellement plus de 50% des familles noires sont monoparentales.⁸

C'est sur ce « *terreau de décomposition sociale* »⁹ que naît le mouvement hip hop. Le chômage, la violence urbaine, la drogue, l'éclatement du noyau familial, la ségrégation spatiale, la dépendance à l'égard de l'aide sociale sont matière à inspiration pour de jeunes rappers qui commentent la fatalité du ghetto. Nous aborderons dans un premier temps le message initial du « *conscious rap* ». Nous verrons que le rap dit « conscient » s'enracine dans le ghetto noir et qu'il constitue le témoignage direct des conséquences socio-économiques qui ont mis à mal les quartiers des *inner cities*. L'étude des textes de rap à message « social » nous permettra d'approcher le double, voire le triple combat auquel se livrent les Afro-

Aujourd'hui le taux d'enfants afro-américains vivant en dessous du seuil de pauvreté est de 45%. (Henry Louis Gates Jr, "Are We Better Off?", in *The Two Nations of Black America*, publié sur le site www.pbs.org/wgbh/pages/frontline.) En 1982, 30% de la population noire vivait en dessous du seuil de pauvreté contre 24 % en 1997. A titre de comparaison, le taux de pauvreté des Blancs est d'environ 10% et celui des hispaniques légèrement inférieur à celui des Noirs. (*US Bureau of the Census*, February 1999, www.census.gov.)

⁵ Mary Ellison, *Lyrical Protest: Black Music's Struggle against Discrimination*, New York: Praeger, 1989, p. 31.

⁶ Comme le rappelle William Julius Wilson dans *Les oubliés de l'Amérique*, le taux de chômage chez les Noirs est le double de celui des Blancs depuis 1954 et ce rapport n'a pratiquement pas évolué puisqu'il atteint 12% en 1990 chez les Noirs dont 40% chez les jeunes adultes. Sur ce fond de chômage endémique, la situation s'est aggravée très sérieusement dans les années 1960 en raison, tout d'abord, du facteur démographique : la population aurait augmenté entre 1960 et 1969 de 75% dans les *inner cities*. Cette explosion démographique a eu lieu au moment où l'économie industrielle laissait place au tertiaire. (William Julius Wilson, *Les oubliés de l'Amérique*, Paris : Declée de Bouwer, 1994, p. 25.)

⁷ *Ibid.*, pp. 32-33.

Comme le rappelle Henry Louis Gates Jr en 1998, l'*underclass* et la classe moyenne représentent les deux plus grandes proportions de la population noire. La scission entre communautés noires n'a jamais été aussi importante. (Henry Louis Gates Jr, "Are We Better Off?", in *The Two Nations of Black America*, publié sur le site www.pbs.org.)

⁸ 46% des mères noires - mariées ou non - élèvent seules leurs enfants contre 18% en 1950. (Données diffusées par le *US Census Bureau* en février 1999, diffusées sur www.census.gov.)

⁹ Hugues Bazin, *La culture hip hop*, Paris : Declée de Bouwer, 1995, p. 24.

Américains. Nous verrons que ces derniers doivent, d'une part, lutter contre la discrimination raciale et, d'autre part, se battre pour survivre socio-économiquement, tout en résistant au sein même de leur propre communauté.

Nous nous intéresserons dans un second temps à la nouvelle vague de rappers radicaux (« *political rap* ») qui produit dès 1987 des œuvres plus amères et plus revendicatrices. Face à l'abandon définitif des ghettos, l'inertie des politiques noirs et la trop lente ascension socio-économique de la communauté afro-américaine, le rap accède à la maturité et se politise. Le réquisitoire des rappers reprend la rhétorique des années de lutte noire, stigmatisant la suprématie blanche et ce qu'elle implique : répression policière, inégalités sociales, capitalisme et manipulation des médias. En remettant en cause le système américain et en condamnant ses représentants, les chantres du hip hop participent désormais au débat public et leur rôle devient éminemment politique. Cette fonction se voit confirmée par l'activisme et le militantisme des rappers sur la scène politique et sociale.

Chapitre 1. Le rappeur, chroniqueur social

Comme nous avons pu le voir dans notre première partie, on peut établir une filiation entre le rappeur et le griot africain, ce chanteur professionnel qui, en plus d'être musicien, tient lieu aujourd'hui, comme dans les siècles passés, de livre d'histoire, de journal vivant, de chroniqueur, mais aussi de gardien de la mémoire et de la sagesse populaire. Et c'est précisément à cette tradition que se rattache Chuck D, le maître à penser de Public Enemy, quand il définit le rap comme l'homologue de CNN (« *black CNN* »)¹⁰, un réseau d'information alternatif noir à destination des Noirs. En 1992, Jefferson Morley notait en préface de son essai à propos du discours rap :

La musique rap, c'est de l'histoire au sens littéral : un récit, une construction linguistique qui nous dit ce qui s'est passé et comment cela s'est passé, un mélange d'information et d'interprétation qui résume, rend sensible et compréhensible ce que les Afro-Américains ont accompli depuis le début des années 1970 jusqu'au début des années 1990.¹¹

¹⁰ Fernando, S.H. Jr, *The New Beats: Exploring the Music Culture and Attitudes of Hip-Hop*, Edinburgh: Payback press, 1994, p. 254.

¹¹ Ulf Poschardt, *DJ Culture*, Paris : Editions Kargo, 2002, p. 158.

Le rap « social » est essentiellement l'apanage de la *new school*¹² à partir de 1984. Sous la forme de chronique urbaine, il rend compte de la discrimination socio-économique et raciale des ghettos, ainsi que des problèmes intrinsèques à la communauté afro-américaine qui en découlent. Nous verrons que le rappeur s'adresse en premier lieu à la communauté noire et que le discours sur la prise de conscience prime sur celui de la rébellion.

1.1. Le message social, expression d'une communauté en crise

1.1.1. Dénonciation de la situation socio-économique des ghettos

Bien qu'issus de l'ancienne école rap « *old school* » (1979-1983), Grandmaster Flash and The Furious Five inaugurent en 1982 le rap à message avec le bien-nommé « The Message »¹³. Les *lyrics* festifs des succès de cette première école ont laissé progressivement place à des textes plus mûrs et font entrer le rap dans l'âge adulte. Sans perdre de son humour, le rappeur va devenir le porte-voix des plus démunis de la communauté noire. « The Message » est à lui seul une anthologie du quotidien des *inner cities*. Ed Fletcher, professeur d'histoire et auteur de ce rap¹⁴, y dépeint en plusieurs tableaux la vie urbaine et résume la condition sociale de l'*underclass* et du prolétariat sous l'ère républicaine. Il décrit de manière saisissante le spectacle de la rue et les affections inhérentes au ghetto : précarité, désillusion, criminalité, aliénation...

Les années 1980 ont été en effet marquées par de grands bouleversements dans la société afro-américaine. Si la petite bourgeoisie profite de la politique de discrimination positive, le chômage, quant à lui, s'installe durablement au sein des classes les moins favorisées. A cela s'ajoutent d'autres facteurs de paupérisation : la maladie, la toxicomanie, la destruction de la cellule familiale et la délinquance. Dans le même temps, l'appareil et le boom économique ont presque complètement conquis les mentalités et les valeurs morales, via notamment le médium télévisuel.

¹² Voir définition première partie, pp. 96-98.

¹³ Grandmaster Flash and The Furious Five, "The Message", *Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel* (Sugarhill, 1982).

¹⁴ Entretien avec Scorpio.

Les MCs de Grandmaster Flash and The Furious Five font dans « The Message » l'état des lieux des *inner cities* qu'ils décrivent comme un paysage lunaire où se côtoient maisons abandonnées, magasins éventrés et terrains vagues; une zone déshéritée par la politique d'abandon considéré comme planifié¹⁵ instaurée à New York dès 1976. Ce rap débute sur une représentation apocalyptique de ce ghetto et de la pauvreté qui condamne inéluctablement ses habitants :

Broken glass everywhere
People pissing on the stairs
You know they just don't care
I can't take the smell, can't stand the noise
Got no money to move out, I guess I got no choice¹⁶

L'abandon socio-économique des ghettos dans les années 1980 a vu apparaître un nombre croissant de sans-abri¹⁷. La drogue et la petite délinquance apparaissent comme les seuls palliatifs possibles¹⁸, la télévision offre une évasion factice et l'apathie menace la santé morale d'infirmité, voire d'aliénation :

My brother's doing bad, stole my mother's TV
Says she watches too much, it's just not so healthy
'All my children' in the daytime, 'Dallas' at night
Can't even see the game or the Sugar Ray fight...
Standing on the front stoop, hanging out the window
Watching all the cars go by, roaring as the breezes blow
Crazy lady, livin' in a bag
Eating outta garbage pails, used to be a fad hag
Says she danced the tango, skip the light fandango
Was zircon princess seemed to lost her sense

C'est la loi de la jungle qui règne dans les ghettos qui ne sont plus soumis à aucune autorité morale ou institutionnelle :

I can't walk after dark 'cause it's crazy after dark
Keep my hand on my gun
'Cause they got me on the run
I feel like an outlaw...
Livin' on a seesaw

¹⁵ "planned shrinkage". (Loïc J.D. Wacquant, "Pour en finir avec le mythe des cités-ghettos", *Annales de la Recherche Urbaine*, n°54, mars 1992.)

¹⁶ Cette citation et les citations suivantes se réfèrent au morceau "The Message" de Grandmaster Flash and the Furious Five. Grandmaster Flash and The Furious Five, "The Message", *Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel* (Sugarhill, 1982).

¹⁷ Peter Dreier, *op. cit.*, p. 81.

¹⁸ Cheryl L. Keyes, "At the Crossroads. Rap Music and its African Nexus", *Ethnomusicology*, Los Angeles: University of California, vol. 40, No 2, Spring-Summer 1996, p. 234.

Le destin des enfants du ghetto est scellé. L'éducation publique n'offrant par ailleurs qu'un enseignement médiocre et cher, l'école de la rue s'avère plus rentable¹⁹. La rue est l'épicentre de la vie sociale et économique au quotidien. Elle devient une source alternative de revenus et un moyen d'insertion sociale :

My son said, 'Daddy, I don't want to go to school
'Cause the teacher's a jerk, he must think I'm a fool
And all the kids smoke reefer, I think it'd be cheaper
If I just got a job, learned to be a street sweeper'
Cause it's all about money, ain't a damn thing funny
You got to have a con in this land of milk and honey

Dès leur plus jeune âge, les habitants des ghettos sont abrutis par la société de consommation qu'ils convoitent tant, mais le ghetto leur laisse peu d'alternatives d'ascension sociale :

A child is born with no state of mind
Blind to the ways of mankind
Got a smile on you with these burning tooth
Cause only god knows what you go through
[...]
The places you play and where you stay
Looks like one great big alley way

Ils finissent par se socialiser autrement, se contentant d'une économie marginale et délictueuse. Ils rêvent de devenir délinquants, proxénètes, de rouler en grosse voiture, « thème fondamental du rêve américain »²⁰ :

You'll admire all the numberbook takers
Thugs, pimps, and pushers and the big money makers
Driving big cars, spending twenties and tens
And you wanna grow up to be just like them, huh
Smugglers, scramblers, burglars, gamblers
Pickpockets, peddlers, even panpeddlers
You say, 'I'm cool, huh, I'm no fool'
But then you wind up dropping out of high school

L'homme noir des ghettos est prisonnier de ce cercle vicieux. La malédiction le poursuit même en prison. Il continue à subir des violences physiques et morales. La mort s'avère être la seule échappatoire :

Got sent up for a eight-year bid
Now your manhood is took and you're a Maytag
Spend the next two years as a undercover fag

Being used and abused to serve like hell
'Til one day you was found hung dead in the cell

¹⁹ Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *Le Rap ou la fureur de dire*, Paris : Editions Lori Talmart, 1996, p. 38.

²⁰ *Ibid.*

Dans « The Message », la vie dans le ghetto est réduite à sa plus austère expression, régie par le mutisme et le défaitisme. Les habitants du ghetto sont bien des citoyens de seconde zone, une « sous-classe » misérable, incapable de se révolter :

You grow in the ghetto, living second rate
And your eyes will sing a song of deep hate

Un fatalisme certain émane de la description de Grandmaster Flash and The Furious Five. Mais sans tomber dans le pathos, les MCs new-yorkais laissent transparaître une impossibilité d'organiser de façon cohérente et constructive toute lutte de type social et politique. Ils mettent implicitement en accusation le sentiment de dépréciation éprouvé par les habitants du ghetto, sentiment qui freine toute possibilité de progression sociale, et développeront pour la première fois dans l'histoire du rap le thème de l'aliénation sociale.

Malgré la lucidité des protagonistes de ce rap historique, un refrain revient sans cesse rappeler l'inextricable engrenage dans lequel les Noirs sont enfermés et résume ainsi la situation²¹ :

Don't push me 'cause I'm close to the edge
I'm trying not to lose my head

It's like a jungle sometimes, it makes me wonder
How I keep from going under

« The Message » sera célébré a posteriori comme la pierre angulaire du rap « conscient ». La plupart des raps engagés reprendront par la suite les thématiques développées dans ce portrait sans complaisance du ghetto et mettront en scène le prototype de l'anti-héros défini par Grandmaster Flash & The Furious Five.

1.1.2. Dénonciation de la discrimination raciale

La discrimination traditionnelle et inhérente au système américain est, pour la plupart des rappeurs, responsable de tous les maux dont souffre la communauté noire en général. Si le racisme n'apparaît que rarement comme un thème rap en soi, il est en revanche au cœur de l'ensemble de son discours. La ségrégation, abolie officiellement depuis 1965, a en effet laissé place à diverses formes de discrimination: les inégalités

²¹ Lorenzo Thomas, "Rap and the Legacy of the Black Arts Movement", in W. Karrer & I. Kerkhoff (eds.), *Rap*, Berlin & Hamburg: Argument-Verlag, 1996, p. 70.

socio-économiques condamnant une frange de la population noire, les injustices sociales, mais aussi la répression institutionnelle²². Cette dernière, forme discriminatoire très courante, est devenue l'un des thèmes récurrents de la critique sociale du rap.

Le sentiment d'injustice lié à la discrimination raciale atteint son paroxysme dans les rapports avec la police, l'opresseur absolu et symbole tout-puissant de la domination blanche. Dans l'ensemble, les hommes de couleur font l'objet d'un harcèlement pressant de la part des forces de l'ordre depuis que les administrations républicaines ont lancé une véritable guerre contre le trafic de drogue (« *War on drugs* ») au début des années 1980²³. Police et brutalité sont devenues deux termes synonymes aux yeux des Noirs, qu'ils soient issus des quartiers pauvres ou nantis. Les MCs relatent dans leurs témoignages bon nombre d'incidents issus d'arrestations abusives et de bavures policières, insistant sur le fait que la violence qui en découle n'est pas que physique²⁴.

Dans « *Illegal Search* », LL Cool J met en scène les agissements illicites de la police. Le rappeur new-yorkais débute son rap par une phrase qu'adresse le protagoniste à son amie en prévision d'une arrestation abusive : « Put your seat belt on. I got my paperwork, don't worry. It's cool ». Puis il relate cette arrestation attendue pour délit de faciès et interpelle fictivement la police dans un rapport de forces à peine caricatural :²⁵

What the hell are you lookin' for?
Can't a young man make money anymore?
Wear my jewels and like freakin' on the floor
Or is it your job to make sure I'm poor?
Can't my car look better than yours...

Get that flashlight out of my face
I'm not a dog so damn it put away the mace
I got cash and real attorneys on the case...
I don't smoke cigarettes so why you lookin' for base?
You might plant a gun, and hope I run a race
Eating in the mess hall sayin' my grace
You tried to frame me, it won't work.²⁶

²² A cela s'ajoute dans les années 1980 à une nouvelle recrudescence de faits racistes et au retour d'une vague conservatrice, notamment dans le Sud des États-Unis. (Lawrence H. Fuchs, *The American Kaleidoscope: Race, Ethnicity and the Civic Culture*, Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1995 (1990), pp. 375-376.)

²³ Peter Dreier, *op. cit.*, p. 85.

²⁴ Tricia Rose, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, London: Wesleyan University Press, 1994, pp. 110-111.

²⁵ Exemple cité dans Tricia Rose, *op. cit.*, pp. 112-114.

²⁶ LL Cool J, « *Illegal Search* », *Mama Said Knock You Out* (Def Jam, 1991).

James Todd Smith, alias LL Cool J, rend compte de l'humiliation à laquelle font face en permanence les jeunes gens noirs, toutes couches sociales confondues, qui n'ont d'autres solutions que de s'y préparer et de la subir. Ils l'essuient non seulement en tant que personnes, mais également en tant qu'hommes atteints dans leur virilité.²⁷

La diatribe des rappeurs repose sur la contradiction du fonctionnement des forces de police et, à travers elles, du système américain dans son ensemble. Ils rappellent que la police a pour fonction de maintenir l'ordre et non de provoquer le désordre. Dans les faits, force est de constater que les réprimandes et les moyens de coercition exercés ne font qu'augmenter la tension dans les rapports qui opposent les Noirs à la police et, par extension, dans les rapports interraciaux en général.

La police étant le bras armé de l'État, le rappeur pose ainsi la question de la légitimité du système. La violence institutionnelle n'est-elle pas aussi répréhensible que la violence illicite ?

You were put here to protect us, but who protects us from you?
Every time you say, 'it's illegal', does it mean that it's true?
Your authority's never questioned, no one questions you [...]
Looking through my history book, I've watched you as you grew
Killing blacks, and calling it the law, and worshipping Jesus, too...²⁸

Dans ce rap intitulé « Who Protects Us From You », Boogie Down Productions s'en prend à l'abus de pouvoir de la police, tout en rappelant la longue histoire d'oppression-répression subie par le peuple noir. Non sans humour, il remet en cause l'équation pouvoir/vérité et s'interroge sur le gouffre existant entre codes moraux et légaux²⁹ :

It seems that when you walk through the ghetto
You walk with your own point of view
You judge a man by the car he drives or if his hat matches his shoe
But back in the days of Sherlock Holmes, a man was judged by a clue
Now he's judged by if he's Spanish, Black, Italian or Jew
So do not kick my door down and tie me up
While my wife cooks the stew³⁰

²⁷ Tricia Rose, *op. cit.*, pp. 110-114.

²⁸ Boogie Down Productions, "Who Protects From You", *Ghetto Music: The Blueprint Of Hip Hop* (Jive, 1989).

²⁹ Tricia Rose, *op. cit.*, p. 107.

³⁰ Boogie Down Productions, "Who Protects From You", *Ghetto Music: The Blueprint Of Hip Hop* (Jive, 1989).

Le groupe Public Enemy se plaît quant à lui à ironiser cyniquement sur une justice à deux vitesses en affirmant : « The only good niga iz a dead niga »³¹. Si ce titre dénonce cet état de fait, Public Enemy pousse la provocation dans un autre titre emblématique « 911 Is A Joke ». Appeler le numéro des urgences lorsque l'on est noir reste inutile, ce qui permet au chanteur d'ironiser dans une farce tragique et cruelle :

I call 'em body snatchers quick they come to fetch ya?
With an autopsy ambulance just to dissect ya ...
I call a cab 'cause a cab will come quicker
[...]
They be laughin' at ya while you're crawlin' on your knees³²

Le constat est amer, la vie d'un homme noir n'a que peu de valeur. Le morceau ne manque pas non plus de cynisme. Ainsi, un rire diabolique clôture le morceau soulignant le machiavélisme du système américain.

Dans « Burn Hollywood Burn », Public Enemy propose de combattre les préjugés raciaux en démontrant que le rêve américain incarné par Hollywood n'est pas à la portée de tous les citoyens. Chuck D, leader du groupe, plonge alors les auditeurs au cœur de l'imaginaire mythique des USA, en dénonçant le vide et le mensonge de cette fabrique à rêves qui ne laisse également que peu de place aux citoyens de couleur. Ces derniers sont cantonnés dans des rôles de « *jigaboo* » pour la simple et bonne raison que cette mainmise sur l'image des Noirs étaye un ordre social établi et rôdé depuis des siècles :

As I walk the streets of Hollywood Boulevard
Thinkin' how hard it was to those that starred
In the movies portrayin' the roles
Of butlers and maids slaves and hoes
Many intelligent Black men seemed to look uncivilized
When on the screen
Like a guess I figure you to play some jigaboo
On the plantation, what else can a nigger do
And Black women in this profession
As for playin' a lawyer, out of the question
For what they play Aunt Jemima is the perfect term
Even if now she got a perm³³

Le rap se veut souvenir du passé, comme si cette connaissance de l'histoire ouvrait les portes de l'avenir. Public Enemy appelle alors la communauté noire à la reconquête de sa propre image en clôturant :

So let's make our own movies like Spike Lee

³¹ Public Enemy, "So Watcha Gone Do Now ?", *Muse Sick-N-Hour Mess Age* (Def Jam, 1994).

³² Public Enemy, "911 Is A Joke," *Fear of a Black Planet* (Def Jam, 1990).

³³ Public Enemy, "Burn Hollywood Burn," *Fear of a Black Planet* (Def Jam, 1990).

Cause the roles being offered don't strike me
There's nothing that the Black man could use to earn
Burn Hollywood burn³⁴

Public Enemy détruit de la sorte l'image dépréciative et discriminatoire que les Noirs ont intériorisée au cours des siècles. Le groupe tente de combattre les préjugés raciaux par la reconquête d'une dignité en créant une image « contre-hégémonique »³⁵. Le message implicite de ce brûlot anti-hollywoodien est par extension celui de l'intégration de la communauté noire dans la société américaine.

1.2. L'expression sociale d'une crise intracommunautaire

1.2.1. Appel au réveil afro-américain

With vice I hold the mike device
With force I keep away of course
And I'm keepin' you from sleepin'
And on the stage I rage
And I'm rollin'
To the poor, I pour it on in metaphors...
Brothers and sisters thats beautiful
Follow the path of positivity...
Public Enemy³⁶

Les MCs ont également conscience du fait que les forces externes ne sont pas seules responsables de la décadence de leur communauté et, parallèlement à la dialectique binaire Noirs/Blancs, les rappeurs débattent également de problèmes internes liés à la communauté afro-américaine. Ils mènent ainsi un combat vigoureux contre l'auto-dépréciation (« *self-hate* »)³⁷ et le défaitisme propres à la communauté afro-américaine et issus d'une longue histoire d'oppression et de misère :

But are we free
In actuality
Let's talk reality
Can't you see
The slave mentality

³⁴ Public Enemy, "Burn Hollywood Burn," *Fear of a Black Planet* (Def Jam, 1990).

³⁵ Dans "Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics", bell hooks insiste sur le fait que seule l'image peut modifier l'image et qu'il est indispensable de créer une image contre-hégémonique ("*counter-images*") pour combattre les stéréotypes raciaux. (bell hooks, *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*, Boston: South End Press, 1990.)

³⁶ Public Enemy, "Prophets of Rage", *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* (Def Jam, 1988).

³⁷ Voir à ce propos pp. 201-205.

It's a sickness
That eats you up like cancer³⁸

L'esclavage a laissé des traces profondes dans l'âme des Afro-Américains et il est indirectement responsable des maux actuels. Ice Cube débute le morceau « Fuck 'Em » en insérant un extrait d'une interview dans laquelle il déclare : « The things they done to us in the past are still affecting us now, mentally. »³⁹ Les rappeurs, comme tous les artistes et intellectuels afro-américains, reviennent continuellement - consciemment ou non - sur l'histoire de leur exploitation, une mémoire psychique qui forme l'arrière-fond de l'expérience noire.⁴⁰ Ils constatent avec fatalisme cette auto-dépréciation, responsable du processus inéluctable de déchéance des hommes :

You should have gone to school, you could've learned a trade
But you laid in the bed where the bums have laid
Now all the time you're crying that you're underpaid
It's like that and that's the way it is...⁴¹

Les rappeurs exhortent également les Afro-Américains à transcender ce sentiment d'abandon :

And money's not the answer
Won't advance ya
Don't take a chance ya
Lame
Selling drugs for fame
That's the weak man's game
It's a shame
You got the chains on your brain
You're givin'
Drugs to kids and livin'
Half your life in prison
God's for givin'
But you got to work with him
Pump your fist [3x]⁴²

Les MCs posent un regard sévère sur leur communauté qui contribue à sa propre destruction. Lucides, ils évoquent dès 1989 dans un single collectif (« Self Destruction ») l'incohérence de la criminalité endogène, le « *black-on-black crime* »⁴³ :

³⁸ Kool Moe Dee, "Pump Your Fist", *Knowledge is King* (Jive, 1989).

³⁹ Ice Cube, "Fuck 'Em", *The Predator* (Priority, 1992).

⁴⁰ Houston Baker, *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*, Chicago: University of Chicago Press, 1984, pp. 34-63.

⁴¹ Run DMC, "It's Like That", *Raising Hell* (Profile, 1984).

⁴² Kool Moe Dee, "Pump Your Fist", *Knowledge is King* (Jive, 1989).

⁴³ Tricia Rose, *op. cit.*, p. 141.

Back in the sixties our brothers
 And sisters were hanged
 How could you gang bang?
 I never ever ran from the Ku Klux Klan
 And I shouldn't have
 To run from a black man
 Cause that's [self-destruction]...⁴⁴

En 1969, les Last Poets mettaient en musique leur poème « Wake up Niggers », rap précurseur dans lequel ils constataient le défaitisme et le pessimisme dans lequel s'enfermaient déjà à l'époque les habitants des ghettos. Les rappeurs reprennent ce discours et engagent à leur manière l'homme noir à relever la tête et à résister, en restituant la métaphore du mouvement Black Power : « Wake up! You know what time it is? It's time to wake up! »⁴⁵, telle que la reprennent avec insistance les membres de Public Enemy sur scène.

Flavor Flav, le « bouffon » du groupe, exhibe par ailleurs autour du cou un immense réveil arrêté, signifiant que le compte à rebours est stoppé et qu'une nouvelle ère doit s'amorcer.⁴⁶ L'omniprésence thématique du temps est très significative et le « tic tac » de la montre est une figure de style très appréciée pour symboliser notamment la fonction temporelle du rap : « Tick Tock goes the hands of time/Time put meanin' to my rhyme »⁴⁷. La notion du temps de la renaissance est également masquée par une stylisation humoristique⁴⁸, ainsi Kool Moe Dee parodie ce concept dans « Do You Know What Time It Is? » en rappant :

Do you know what time it is? (Tell me do you know?) [x3]
 Check the clock!
 Put your Gucci watch on
 [...]
 Do you know what time it is? (Tell me do you know?) [x4]
 It's time to get money, time to get paid
 It's time to have fun, it's time to get laid⁴⁹

Le temps devient également apocalyptique au sens strict du terme. C'est un temps qui s'achève en même temps qu'il est porteur d'espoir, annonçant l'avènement

En 1993, 94 % des meurtres d'hommes noirs ont été commis par des Noirs, *FBI Uniform Crime Reports*, 1994, données recueillies sur le site gouvernemental www.census.gov.

Voir à ce sujet le chapitre « *Black-on-black violence : l'autovictimisation des Afro-Américains* », pp. 201-212.

⁴⁴ Stop The Violence Movement, « Self Destruction » (Jive, 1988).

⁴⁵ Nathan D. Abrams, « Antonio's B-Boys: Rap, Rappers, and Gramsci Intellectuals », *Popular Music and Society*, Bowling Green State University: Department of Sociology, 19: 4, 1995, p. 4.

⁴⁶ Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁷ Jungle Brothers, « Done by the Forces of Nature », *Done by the Forces of Nature* (Warner, 1989), exemple cité dans Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁸ *Ibid.*

d'une résurrection.⁵⁰ Le moment est venu pour les hommes noirs de se redresser et de s'élever. Pour ce faire, les rappeurs amènent la population noire à prendre conscience de leur existence en tant que groupe homogène.

1.2.2. Recherche d'une unité et d'une solidarité

Le rapport de dominant/dominé a pendant longtemps freiné l'épanouissement de l'identité afro-américaine et enraciné des problèmes relationnels intracommunautaires. Les Afro-Américains ont dû au cours des siècles apprendre à lutter avec eux-mêmes. Ils sont devenus de ce fait l'une des communautés les plus désunies et les plus divisées. Sous l'apparence d'une fraternité fusionnelle, une profonde scission de nature socio-économique, politique et surtout sexuelle a engendré au sein du groupe un manque de cohésion sociale.

Les thèmes de solidarité et d'unité sont pour cette raison des notions très fortes dans la culture et le discours hip hop. Il convient de rappeler que le message originel du mouvement était celui de paix et d'unité.⁵¹ Cette dimension collective et sociale est une utopie à laquelle les rappeurs et par extension la communauté afro-américaine tentent encore de nos jours de s'accrocher. En régénérant des valeurs culturelles communautaires et fraternelles, les MCs tentent de la sorte de pallier l'aliénation :

Yes we urge to merge we live for the love
Of our people the hope that they get along
(Yeah, so we did a song)
Getting the point to our brothers and sisters
Who don't know the time (boyyee, so we wrote a rhyme)
It's dead in your head, you know,
I'll drive to build and collect
Ourselves with intellect,
Come on to revolve to evolve to self respect
Cause we got to keep ourselves in check
Or else it's...

Self Destruction, ya headed for Self Destruction [bis]⁵²

Fidèles à l'idéologie originelle de la *Zulu Nation*, ils tentent également de stimuler un sentiment de fraternité et de solidarité au-delà de l'appartenance ethnique :

⁴⁹ Kool Moe Dee, "Do You Know What Time It Is?", *I'm Kool Moe Dee (Jive, 1987)*.

⁵⁰ Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *op. cit.*, p. 82.

⁵¹ Voir à ce sujet le chapitre consacré à la *Zulu Nation*, pp. 24-29.

Black, White, or Indian, we're all equal
So all ya racist codes l'il decode, explode
And eat you like an apple pie a la mode⁵³

La communauté noire souffre d'une autre division interne qui menace la pérennité de la communauté : la dissension entre hommes et femmes, qui a pour principale conséquence un éclatement de la famille. Du fait de son passé lié à l'esclavage, la famille noire américaine a toujours été un modèle menacé. La cellule familiale reste encore de nos jours précaire par rapport à celle de la communauté blanche et les Afro-Américains luttent afin de maintenir un semblant de tissu social.⁵⁴

C'est dans cette optique que les notions de « famille » et de « nation » sont très importantes dans le lexique afro-américain et hip hop. La communauté s'apparente à une « famille », une « nation », dont les membres sont des « frères », des « sœurs », des « oncles » ou des « tantes ».⁵⁵ Comme la plupart des leaders noirs, les MCs exploitent cette équivoque famille/nation afin de reconstituer un sentiment d'appartenance communautaire et de fraternité.⁵⁶

Les rapports entre hommes et femmes sont également investis de sentiments conflictuels auxquels les rappers et les rappeuses se réfèrent en abondance. Cette scission est en partie due à l'évolution du statut de la femme noire. Le combat de la femme afro-américaine est en effet double. Elle lutte, d'une part, contre la domination blanche, privilégiant ainsi son identité raciale, et lutte, d'autre part, contre le chauvinisme masculin et privilégie dans ce cas son identité sexuelle.⁵⁷

A l'image des femmes noires, les rappeuses souffrent de ce double handicap et rendent compte avant tout du sexisme et de la misogynie dont les femmes font l'objet au sein de leur communauté. Sur le modèle d'appel-réponse, et à travers leurs rimes drôles et incisives, les rappeuses retournent par raps interposés les reproches que les femmes essuient habituellement. Les principaux griefs énoncés contre les hommes sont ceux de l'irresponsabilité et de l'irrespect :

⁵² Stop The Violence Movement, *Self Destruction* (Jive, 1988).

⁵³ Boogie Down Productions, "House Nigga", *Edutainment* (Jive, 1990).

⁵⁴ Christian Béthune, *Le rap : Une esthétique hors la loi*, Paris : Autrement, 1999, pp. 150-153.

⁵⁵ Nous noterons par ailleurs que "la grande majorité des Afro-Américains vivent en familles organisées, unies par les liens du sang ou de l'adoption." Il n'est pas rare que les enfants soient élevés conjointement par leurs mères et leurs grand-parents ou bien placés chez des membres de la famille. (Nicole Bacharan, *op. cit.*, p. 272.)

⁵⁶ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 155.

⁵⁷ Taoufik Djebali, "Les femmes afro-américaines et le mouvement des droits civiques : La quête d'une identité", in Thierry Dubost et Alice Mills (dir.), *La femme noire américaine*, p. 14.

Tell me why is it when I walk past the guys
 I always hear, yo, baby?
 I mean like what's the big idea?
 I'm a queen, nuff respect
 Treat me like a lady
 And, no, my name ain't yo and I ain't got your baby
 I'm looking for a guy who's sincere
 One with class and savoir faire
 [...]
 I want a friend not just a lover
 Someone who is dedicated only to me
 Not to me and two or three others
 One who will not lie to me or think
 He can get my love by buying me⁵⁸

A cette pression de nature sexuelle qui pèse sur la femme, il faut ajouter la pression socio-économique. Dans « 360 Degrees of Power »⁵⁹, Sister Souljah rend compte du courage et de la résistance dont les femmes ont dû et su faire preuve au cours des siècles. La situation des femmes noires américaines est tout à fait singulière, tant dans l'histoire de l'Amérique qu'au sein de leur communauté. Dès son arrivée dans le Nouveau Monde, la femme noire américaine a dû redoubler d'efforts afin de lutter pour sa survie et a mis en place un système matriarcal qui prédomine encore de nos jours. « We are the mothers of this earth »⁶⁰ rappent Body & Soul. Les rappeuses aiment à véhiculer une image forte et sans concession de la femme noire, pilier de la cellule familiale :

Being both feminine and strong represents no conflict
 African women have always been powerful,
 Decisive and strong
 And in a state of war, we must be even stronger⁶¹

Malgré les nombreux reproches adressés aux hommes, le message des rappeuses va néanmoins dans le sens du dialogue entre les deux sexes en vue de servir la communauté. A l'image des « *womanists* »⁶² afro-américaines, qui défendaient le partenariat avec l'homme pour l'intérêt de la communauté et de la famille afro-

⁵⁸ Queen Latifah, "Elements I'm Among", *Sunset Park [Soundtrack]* (Elektra 1996).

⁵⁹ Sister Souljah, "360 Degrees of Power", *360 Degrees of Power* (Epic, 1992).

⁶⁰ The West Coast Rap All-Stars, "We're All in the Same Gang", *We're All in the Same Gang* (Warner, 1990).

⁶¹ Sister Souljah, "360 Degrees of Power", *360 Degrees of Power* (Epic, 1992).

⁶² Selon certaines féministes afro-américaines, le féminisme est une création blanche adaptée à la situation sociale des femmes blanches et discriminatoire à l'égard des hommes noirs. La plupart des rappeuses rejettent donc catégoriquement la désignation de féministe et lui préfèrent celle de "*womanist*". Ce terme fut formulé à l'origine par Alice Walker qui le définit comme un "féminisme noir" prenant en compte l'expérience de la femme noire. (Tricia Rose, *op. cit.*, p. 177 ; Alice Walker, *In Search of Our Mothers' Gardens*, New York: Harcourt, 1983.)

américaines⁶³, certaines rappeuses stigmatisent le féminisme primaire. Elles préfèrent transmettre un message de « respect » mutuel et peuvent parfois faire preuve d'une indulgence posée vis-à-vis des hommes de leur communauté :

You might leave too if...
You were beat in front of your woman and sons
Helpless as sins swung
From ungiving trees
Under the southern... sun
What would you do ?⁶⁴

Les rappeuses posent aussi, tout comme leurs confrères, un regard critique sur les femmes noires issues des milieux défavorisés. Elles ont conscience que les hommes ne sont pas les uniques responsables de la dégradation de la communauté, et réfutent la stigmatisation de la gent masculine qu'elles jugent en premier lieu victime du capitalisme et du racisme⁶⁵. Les facteurs économiques ont en effet aggravé les relations entre hommes et femmes. Si elles reprochent aux hommes de ne plus tenir leur rôle de chef de famille, les rappeuses n'en sont pas moins fermes à l'égard des femmes qu'elles incitent à se battre et à reprendre leur rôle de mère :

The children cannot raise themselves! [...]
Bringing life into the world should be considered a blessing!
But it isn't
When you haven't been taught the lessons
Of Motherhood.
Now, adoptions not an option. Not even abortion.
Won't make the baby pay for societies distortion.
We can't blame your mom. We know she did what she could
But girl, you've got to be twice as good⁶⁶

En dépit d'un machisme profondément ancré dans la culture afro-américaine, certains rappeurs condamnent également fermement la misogynie et invitent à une communion des deux sexes pour le bien de la communauté :

Women - very significant
Power is what she represents
Contrary to what many brothers believe
[...]
Man without a woman is incomplete
And vice versa she's obsolete⁶⁷

⁶³ Thierry Dubost et Alice Mills (dir.), *La femme noire. Aspects d'une crise d'identité*, Presses Universitaires de Caen, 1997, p. 17.

⁶⁴ Ursula Rucker, "Brown Boy", *Supa Sista* (K7 2001).

⁶⁵ Tricia Rose, *op. cit.*, pp. 178-182.

⁶⁶ Sister Souljah, "Umbilical Cord to the Future", *360 Degrees of Power* (Epic, 1992).

⁶⁷ Kool Moe Dee, "Funke Wisdom", *Funke, Funke Wisdom* (Jive, 1991).

Les rappers réhabilitent également la plastique de la femme noire (« *African Queen* ») et réduisent à néant l'idéal de beauté occidentale⁶⁸. L'image de la mère-courage du ghetto est aussi particulièrement magnifiée. Dans « *Mama's Always On Stage* », Speech, le MC de Arrested Development, compose une ode à la mère afro-américaine, n'hésitant pas à mettre les hommes au pilori :

Brothers talking revolution but leave their babies behind
Well sister, he's a sucker, just leave' em be
The revolution is now up to brothers like me
To step in cause your man stepped out⁶⁹

Dans sa célébration de la femme noire, le collectif place alors la question raciale au cœur de leur propos. En tant que génitrice, la femme prélude à la révolution noire :

Mama's always on stage [4x]
Can't be a revolution without women
Can't be a revolution without children⁷⁰

On observe également une autre scission entre hommes et femmes, mais qui serait davantage de nature rapologique. Contrairement aux hommes, force est de constater que les rappeuses ne cherchent pas généralement à ressasser le lamento misérabiliste du ghetto. Même si certaines de leurs chroniques de quartier sont parfois imbibées de désillusions, leurs appréciations de femmes, vouées à donner un jour la vie, les poussent à choisir un discours généralement plus positif et sensibilisateur, tout en conservant une verve tranchée. Il nous apparaît en outre que les rappeuses sont en général bien plus conscientes de la portée de leur discours et de la responsabilité qui leur incombe, et adoptent un discours plus didactique que leurs confrères.

⁶⁸ La naissance du hip hop correspond également à une période d'interrogation sur l'identité afro-américaine. En effet, l'apologie de la négritude des années 1960-1970 et le slogan "*Black is beautiful*" ont laissé place dans la décennie suivante à la réappropriation de l'idéal de beauté blanc parallèlement à la consolidation de la bourgeoisie. La génération hip hop célèbre quant à elle à nouveau la négrité. (Nelson George, *The Death of Rhythm & Blues*, New York: Dutton, 1989, p. xii.)

⁶⁹ Arrested Development, "*Mama's Always On Stage*", *3 Years, 5 Months And 2 Days In The Life Of...* (Capitol, 1992).

⁷⁰ *Ibid.*

1.2.3. Le rôle pédagogique de l'*edutainment*

I rhyme for the ghetto, I teach the ghetto
Boogie Down Productions

Il n'est pas inutile de rappeler que le mouvement hip hop est né à l'initiative d'Afrika Bambaataa dans le but de guider la jeunesse des ghettos.⁷¹ Le rap « conscient » va également dans ce sens. Il possède comme les fables, les *toasts*, le blues et autres chants traditionnels afro-américains une fonction informative, mais aussi didactique. Les MCs observent en effet la société et rapportent les fruits de leurs analyses sous forme de fables urbaines et réalistes à visée pédagogique. C'est ce que KRS-One⁷² qualifie de « *Edutainment* », un rap « idéologique »⁷³ (« *knowledge rap* », « *teaching rap* ») associant divertissement et enseignement. A l'instar du *bluesman* qui prodiguait ses conseils quant aux vicissitudes de la vie, le rappeur se veut aussi pédagogue et montre la voie à ses frères. Ainsi dans « Rightstarter (Message to a Black Man) », Chuck D revendique-t-il pleinement cette mission dont il se sent investi :

I'm on a mission to set you straight
Children, it's not too late
Explain to the world when it's plain to see
To be what the world doesn't want us to be⁷⁴

Les rappeurs savent que leur rôle d'artiste est indissociable de celui de témoin perspicace de la réalité. Ils veulent à travers leurs raps illustrer des vérités négligées par les médias ou l'histoire officielle. En s'autoproclamant « *black CNN* », le groupe Public Enemy affiche dans son écriture et ses déclarations une rhétorique au service d'une démarche avant tout informative.

« If you're afraid to tell the truth – you don't even deserve freedom »⁷⁵. En samplant l'un des discours mythiques de Malcolm X, Keith LeBlanc revient sur une notion récurrente du parler afro-américain, celle de « dire la vérité » (« *telling/speaking the truth* »)⁷⁶. La quête de la vérité est un thème essentiel dans le discours hip hop.

⁷¹ Voir pp. 24-29.

⁷² Acronyme de "Knowledge Reigns Supreme – Over Nearly Everything".

⁷³ Richard Shusterman, *L'art à l'état vif: la pensée pragmatique et l'esthétique populaire*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1991, p. 200.

⁷⁴ Public Enemy, "Rightstarter (Message to a Black Man)", *Yo! Bum Rush The Show* (Def Jam, 1987).

⁷⁵ Keith LeBlanc, "No Sell Out" (Tommy Boy, 1983).

⁷⁶ Mary Ellison, *op. cit.*, p. 20.

Les rappeurs veulent ainsi procéder à la déprogrammation d'un lavage de cerveau qui est à l'origine de l'auto-dépréciation.

Se voulant les garants de la vérité absolue, Chuck D et Professor Griff, alias « *Minister of Information* », invitent à la prudence et au discernement intellectuel face aux impostures des médias et à la désinformation dans un morceau intitulé « Don't Believe The Hype »⁷⁷. Kool Moe Dee érige, quant à lui, la vérité en pouvoir révolutionnaire dans « Pump Your Fist » :

Can you hear me
Hittin' home
Knowledge
Is the danger zone
Liars and bigots
And hypocrites start to panic
They get frantic
Power
Generated by the truth⁷⁸

Le médium même de l'information occidentale fausse cette information. Aussi Public Enemy réhabilite-t-il la tradition orale afro-américaine par opposition à l'histoire écrite par l'homme blanc en affirmant : « History shouldn't be a mystery/Our stories real history/not his story »⁷⁹.

Dans le second couplet de « Knowledge Reigns Supreme », KRS-One confirme cette volonté d'éclairer sa communauté :

I bring you out the cave and change how you behave
Everything you see is really particles and waves
Not to mention your visual extension
Is ruled by perception, guiding your every direction
If you really want money your mentality must switch
If you really wanna be rich you gotta act like you're rich
You can't act like a bitch if you wanna be a lady
You can't get the gravy if you're sittin around lazy
You can't be in the hustle if you ain't lookin for trouble⁸⁰

Avec son album *Edutainment*, Boogie Down Productions a inauguré en 1990 l'ère du « *teaching rap* » à travers, entre autres, un rap intitulé « Blackman's Back In Effect » dans lequel KRS-One, leader et MC du groupe, s'évertue à démontrer que le

⁷⁷ Voir également à ce sujet p. 158.

Public Enemy, "Don't Believe the Hype", *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* (Def Jam, 1988).

⁷⁸ Kool Moe Dee, "Pump Your Fist", *Knowledge is King* (Jive, 1989).

⁷⁹ Exemple cité dans Eric Gonzalez, "Intertextualité, paratextualité et sampling : morceaux choisis de Public Enemy", in Robert Springer (dir.), *Le texte dans la musique populaire afro-américaine*, Bern : Peter Lang, 2001, p. 182.

Public Enemy, "Brothers Gonna Work It Out", *Fear of a Black Planet* (Def Jam, 1990).

savoir est une arme et l'enseignement indissociable du progrès social : « Wake up! Take a pillow from your head and put a book in it. »⁸¹

Les rappers s'en prennent en effet d'une voix à la conception univoque de l'histoire blanche et du système éducatif suggérant des narrations historiques alternatives :

You must learn [...]
'Cause you don't know that you ain't just a janitor
No one told you about Benjamin Banneker
A brilliant Black man that invented the almanac
Can't you see where KRS is coming at
With Elie Whitney, Holly Selosy, Grand Bill Woods
made the walky-talky
Lewis Latterman improved on Edison
Charles Drew did a lot for medicine
Garrett Morgan made the traffic lights
Harriet Tubman freed the slaves at night
Madame CJ Walker made a straightin' comb
But you won't know this if you weren't shown⁸²

Dans cet album pamphlet, KRS-One fustige également le système éducatif américain qui néglige honteusement l'histoire afro-américaine et africaine. Il réproche son caractère ségrégatif, le contenu de ses programmes et l'insuffisance de moyens qui sont déployés dans les écoles du ghetto :

I believe that if you're teaching history
Deal with straight up facts no mystery [...]
The point I'm getting' at it might be harsh
Is we're just walkin' around brainwashed [...]
We need the 89 school system
One that caters to a Black fratern [...]⁸³

Si les rappers soulignent la faille du système scolaire, ils envisagent néanmoins l'école comme un facteur clé de réussite sociale. Pour sortir du processus d'aliénation, l'éducation est une étape essentielle dans la construction identitaire et sociale.

⁸⁰ KRS-One, "Knowledge Reigns Supreme", *Jive's Unreleased Masters* (Jive, 1997).

⁸¹ Dans un album précurseur *Knowledge is King*, Kool Moe Dee développera néanmoins dès 1989 une thématique autour de la "knowledge". Ce terme polysémique et récurrent dans le discours rap fait aussi bien référence au savoir, à la sagesse, à la connaissance et la conscience de la culture noire. "The force of knowledge", "Knowledge reigns supreme", "Life without knowledge is death" ou encore "Knowledge is power" sont quelques exemples de formules qui apparaissent dans les textes de rap. Kool Moe Dee, "Your Must Learn", *Knowledge is King* (Jive, 1989).

⁸² Boogie Down Productions, "You Must Learn", *Edutainment* (Jive, 1990).

⁸³ *Ibid.*

Dans le rap à message social, le discours sur la prise de conscience prime sur celui de la rébellion et si le rappeur n'incite pas à l'action immédiate, ses textes ont des visées résolument didactiques. En abordant les fléaux et les conflits que connaît la société afro-américaine, les MCs tentent également de développer la pensée analytique de leur auditoire. Pour ce faire, le rappeur délivre la plupart du temps des messages tirés d'une expérience partiellement vécue, à laquelle le public pourra s'identifier. Dans l'introduction « Ya Know The Rules », KRS-One n'hésite pas à décliner son identité civile afin de conférer une légitimité à la fable qui va suivre :

Yo, from off the sidewalk I grab the mic and talk
Born nineteen-sixty-five in the state of New York
My name is Kris Parker, KRS-One for short
I slap up crews and rock parties for sport
Lived on the streets about eight years straight
There I got my education and learned to debate
So when I pick up the microphone I know what I'm sayin⁸⁴

Le rappeur opte parfois pour un discours plus scolaire : « Well, today's topic is self-destruction »⁸⁵. KRS-One, le leader de Boogie Down Productions, se qualifie lui-même d'enseignant (« *teacher* »), d'universitaire (« *scholar* »)⁸⁶, de scientifique (« *doctor* »), voire de philosophe⁸⁷. Les MCs emploient d'ailleurs en abondance des termes savants (« *mathematics* », « *metrics* », « *metaphysical* ») comme pour mieux légitimer leurs propos et leur accorder un crédit scientifique.

Souvent romancées, les narrations rappées restent cependant en phase avec la réalité sociale. Le rappeur s'adresse à son auditoire dans un anglais vernaculaire (« *black slang* »)⁸⁸ créant ainsi un sentiment de proximité. Ce choix délibéré a pour but de mieux diffuser le message et de mobiliser la communauté. Le réalisme du propos est, de plus, renforcé par l'insertion de dialogues ou de bruitages urbains. Cette stratégie rhétorique favorise écoute et conscientisation et s'inscrit dans une volonté de convaincre et de faire agir.

La narration du rap « conscient » est d'autre part dominée par l'emploi d'un « I » qui demeure bel et bien l'expression d'un statut collectif. L'emploi de la

⁸⁴ Boogie Down Productions, "Ya Know The Rules", *Edutainment (Jive, 1990)*.

⁸⁵ Stop The Violence Movement, *Self Destruction (Jive, 1988)*.

⁸⁶ Boogie Down Productions, "Criminal Minded", *Criminal Minded (B.Boy 1987)*.

En raison du caractère violent de cet album novateur, de nombreux observateurs considèrent aujourd'hui Boogie Down Productions comme les pionniers du genre *gangsta rap*.

⁸⁷ Boogie Down Productions, "My Philosophy", *By All Means Necessary (Jive, 1988)*.

⁸⁸ Voir pp. 54-62.

première personne permet d'édulcorer les propos du rappeur tout en exprimant un sentiment de fraternité :

Now as a youth I used to get my bang on
And on the ave get my part-time slang on
Upon a time for me was no joke though
They knew I was crazy, so they labelled me Loco
Khakis creased, golf hat, feelin sporty
Low ridin and tossin up a forty
Thinkin in my mind that no one could handle us ...⁸⁹

La narration peut prendre aussi la forme d'une adresse directe à l'auditoire. Les rappeurs l'apostrophent alors d'un « *you* », puis exhortent à l'impératif avant de responsabiliser leur communauté en optant pour un « *we* » fraternel :

Don't you know we've got to put our heads together?
Stop the fighting
(Make the change)
Because we're all in the same gang⁹⁰

Dans « House Niggas »⁹¹, Boogie Down Productions déclare « I teach not preach ». Plus qu'un simple observateur et médiateur, le rappeur se veut aussi éducateur, quoiqu'il se défende de vouloir sermonner. Il endosse alors le rôle du grand frère assagi, adoptant un ton autoritaire :

One thing I know is that life is short
So listen up homeboy, give this a thought
The next time someone's teaching you why don't you get taught?⁹²

Les rappeurs ont conscience de la constitution de leur auditoire et de la portée de leur discours sur la jeunesse. Ils prennent en considération cette dimension, allant jusqu'à pratiquer une forme d'autocensure sans pour autant modérer leur discours⁹³. Leurs fables morales proposent des mises en garde sur les problèmes de société, tels que la drogue et la criminalité (« Stop The Violence »⁹⁴), prodiguent des conseils pratiques en amour, voire sur l'hygiène sexuelle (« Go See The Doctor »⁹⁵). Les rappeuses optent, quant à elles, pour une solidarité entre « *sistas* » ou suggèrent des

⁸⁹ The West Coast Rap All-Stars, "We're All in the Same Gang", *We're All in the Same Gang* (Wamer, 1990).

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Boogie Down Productions, "House Nigga", *Edutainment (Jive, 1990)*.

⁹² Run DMC, "It's Like That", *Raising Hell (Profile, 1984)*.

⁹³ Entretien avec Shurik'N.

⁹⁴ Boogie Down Productions, "Stop The Violence", *By all Means Necessary (Jive, 1988)*.

lignes de conduite aux jeunes femmes du ghetto (« Woman to Woman »⁹⁶).⁹⁷ TLC par exemple n'hésite pas non plus à aborder le sujet du sida et des rapports protégés aussi bien dans ses textes que dans sa performance sur scène, au cours de laquelle le groupe arbore des préservatifs en accessoires.

Le discours premier du rappeur éducateur est celui de l'arrêt de la violence dans les *inner cities*. Dans un album manifeste, *We're All in the Same Gang*, un collectif de rappeurs de la Côte ouest appelle à l'arrêt des combats entre gangs et préconise pour ce faire un mouvement social, puisque la police et la justice sont inaptes et corrompues :

Bein' the pimps that we are
We're here to speak on a situation that has gone too far
Here at home in the ghettos of LA
Where a young black brother's not promised to see the next day
Cause we used to clock on the streets before we made beats
But fools just lay and prey on the weak
It don't depend on the color of a rag
Cause if you got what they want you know they gonna take what you have
Cause violence don't only revolve from drugs and thugs
And gangs that bang
Most times it's a political thang
Yeah, a couple of spots'll get popped
And if the government wanted to freeze it it could all get stopped
But they don't because they want it like that
Because the system been set up to hold us back
Yeah, Above The Law means that we can do whatever
So why don't we stick together? (You got it)⁹⁸

Dans l'ensemble, les rappeurs tiennent également des propos résolument moralisateurs, implorant les Afro-Américains à ne pas suivre le chemin qui leur est tracé et qui les mène à leur perte. Ils formulent de véritables préceptes moraux quant à la responsabilité familiale (*One Million Strong, the all-star album*), prônant des valeurs communautaires d'entraide et de respect mutuel. Ils font en outre de l'éducation morale des enfants l'enjeu majeur. Ils cherchent de la sorte à éveiller l'attention de la jeunesse sur sa propre condition, en la guidant et l'incitant à réfléchir sur de nouvelles valeurs.

Les rappeurs consacrent beaucoup d'énergie à montrer les méfaits de la drogue⁹⁹. En plus d'être un élément de marginalisation sociale, le trafic de drogue est

⁹⁵ Kool Moe Dee, "Go See The Doctor", *I'm Kool Moe Dee* (Jive, 1987).

⁹⁶ Yo-Yo, "Woman to Woman", *Black Pearl* (Eastwest 1992).

⁹⁷ Malgorzata Glowania, Andrea Heil, "Das persönliche und das politische: Frauen im Rap", in W. Karrer & I. Kerkhoff (eds.), *Rap*, p. 102.

⁹⁸ The West Coast Rap All-Stars, "We're All in the Same Gang", *We're All in the Same Gang* (Warner, 1990).

devenu un mode de vie qui charme et leurre une jeunesse en quête d'intégration sociale. Si les rappeurs ne portent pas généralement de jugement moral vis-à-vis de tels actes criminels, ils condamnent en revanche avec fermeté les conséquences néfastes de ces actes sur leur communauté :

Here it is
BAMMM
And you say Goddamn
This is the dope jam
But lets define the term called dope
And you think it mean funky now no
Here is a true tale
Of the ones that deal
Are the ones that fail
Yeah
[...]
And those that sell to Black
Shame on a brother when he dealin'¹⁰⁰

L'argent, thème récurrent dans le hip hop, est apprécié de diverses façons suivant les écoles. Dans le discours engagé, il est néanmoins montré comme un objet pernicieux et illusoire parce que lié au trafic de drogue. Les MCs mettent alors en garde contre l'argent facile, à l'origine de la criminalité dans les *inner cities* :

Want to be a star
Drive a big car
Live bourgeois
And won't know who you are
Lost in the source
And praising the dollar
Whether your faith is
Christ or Allah
The knowledge of God
Will teach one thing
The dollar is moot
Knowledge is king

Time to educate the youth
The lust for money
Is out of control
Here's proof
Drugs
Always a tragic ending
And at the risk of spending
Time in jail

⁹⁹ Même si on peut supposer que les MC's sont de grands consommateurs de substances illicites, notamment de cannabis et de ses dérivés, le prosélytisme lié à la consommation de drogues douces n'est pas légion. Une exception, Cypress Hill qui a assis sa popularité en devenant le représentant et défenseur de la consommation de drogues douces, notamment avec les morceaux "Insane in The Brain", "Legalize It", "I Wanna Get High".

Cypress Hill, *Black Sunday* (Col, 1993).

¹⁰⁰ The West Coast Rap All-Stars, "We're All in the Same Gang", *We're All in the Same Gang* (Warner, 1990).

Caught on a bum sale
They persist
Knowin' death's a risk
Ignorance is bliss
Chump their face
Kill their race
They deserved to get dissed¹⁰¹

En s'érigeant en sages ayant d'ores et déjà fait l'expérience de la rue, ils font figures de « *role models* ». Ils soulignent les effets bénéfiques de leur vocation en insistant sur la voie qu'ils ont eux-mêmes empruntée avant d'entrer dans le monde du hip hop, évoquant une sorte de conversion du monde profane au monde sacré du hip hop¹⁰². Ils veulent ainsi démontrer que le travail et l'acharnement peuvent être des outils d'ascension sociale :

I used to sell dope, but in 1994
I'm makin Southernplayalisticadillacmuzik
But see these voices in my skull has got me reminiscin
About the days back when me mammy had to work in kitchens
She had me makin better grades to make a better life
But I never had no love or respect, cuz we gon be alright
I ran the streets and broke my curfew cuz I gave a shit
I carried guns and butcher knives cuz I was steadily in the mix, yeah
It was so hard to say goodbye, I'm a man now¹⁰³

L'engagement du rap s'inscrit dans une lutte pour l'intégration et l'ascension sociale. A défaut de l'utopique séparation politique que prônent les nationalistes, certains rappeurs font un plaidoyer en faveur d'une entité économique noire autonome et invitent la jeunesse à jouer un rôle dans cette nouvelle société au lieu de vivre à ses dépens. Les rappeurs cherchent à démontrer le pouvoir économique de leur communauté en appelant par exemple au boycott d'entreprises blanches ou en stimulant l'esprit de libre-entreprise. Boogie Down Productions revient ainsi sur la tradition américaine du capitalisme illicite et encourage la jeunesse noire à réinvestir l'argent sale pour le bien de la communauté :¹⁰⁴

Black drug dealer, you have to wise up
Organize your business so that you can rise up
If you're gonna sell crack then don't be a fool
Organize a business and open up a school
Drug dealer understand historical fact
Every race got ahead from sellin drugs except Black
We are under attack here comes another cold fact

¹⁰¹ Kool Moe Dee, "Pump Your Fist", *Knowledge is King* (Jive, 1989).

¹⁰² Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰³ Outkast, "Aint No Thang", *Southernplayalisticadillacmuzik* (Laface, 1994).

¹⁰⁴ S.H. Fernando Junior, *op. cit.*, p.141.

In the 30's and 40's a drug dealer wasn't black
 Hey were Jewish, Italian, Irish, Polish, etc. etc.
 Now in 90 their live's a lot better [...]
 Eighty percent of American business is created illegally
 This is a fact I don't ask you to believe in me
 If you're really in the drug game to win it
 Eventually you're gonna get shot, open a clinic
 Again, if you're really in the drug game to win it
 Invest in a prison, therefore you can be put in it¹⁰⁵

Nous savons que le hip hop aime s'autoréférencer et s'autocélébrer.¹⁰⁶
 Reprenant le discours de nombreux activistes et notamment celui de la *Nation of Islam*¹⁰⁷, les rappers conscients n'hésitent pas cependant à poser un regard critique sur leurs pairs *hardcore*, qui semblent glorifier un mode de vie décadent, et en appellent à la responsabilisation des tenants de l'industrie hip hop :

It's time to stand together in unity
 Cause if not then we're soon to be
 Self-destroyed, unemployed
 The rap race will be lost without a trace
 [...]
 The violence in rap
 Must cease and settle
 If we want to develop
 And grow to another level
 We can't be pigs for the devil¹⁰⁸

Les membres de De La Soul s'en prennent, quant à eux, à la faillite morale du rap *hardcore* dans une parodie grotesque du rap *gangsta* intitulé « Pease Porridge »¹⁰⁹. KRS-One fait de même en écorchant l'image stéréotypée des *gangstaz* : « eatin' chicken and watermelon/talk broken english and drug sellin'... »¹¹⁰.

La démarche de certains artistes se veut strictement pédagogique. On en veut pour preuve la somme d'informations paratextuelles et hypertextuelles, publiées notamment dans les livrets qui accompagnent les disques et permettent de compléter et d'éclairer leur message.¹¹¹ Les textes des chansons sont souvent retranscrits et des

¹⁰⁵ Boogie Down Productions, "Drug Dealer", *Edutainment (Jive, 1990)*.

¹⁰⁶ Voir p. 281.

¹⁰⁷ Voir définition note 398, p. 97.

¹⁰⁸ Stop The Violence Movement, *Self Destruction (Jive, 1988)*.

¹⁰⁹ De La Soul, "Pease Porridge", *De la Soul is Dead (Tommy Boy, 1991)*.

¹¹⁰ Boogie Down Productions, "My Philosophy", *By all Means Necessary (Jive, 1988)*.

¹¹¹ Voir à ce sujet Eric Gonzalez, *op. cit.*, pp. 177-188.

informations complémentaires viennent étayer les propos. Ainsi dans *Guerilla Funk*¹¹², Paris publie-t-il un véritable pamphlet débutant par la phrase « We Are At War! », puis donne les références de quelques ouvrages indispensables pour se connaître et s'élever. De l'autre côté, un triptyque avec une arme de poing, suivi d'une photo d'hommes noirs, victimes de brutalités policières, puis celle d'un policier assassiné. Dans l'album *Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black*¹¹³, Public Enemy publie, parallèlement aux dédicaces usuelles et à l'inventaire des produits de merchandising disponibles, une adresse aux jeunes écoliers, débutant par cette formule : « First of all finish school. ». Par ailleurs, certains artistes donnent dorénavant des conférences sur les campus universitaires ou publient pour certains des essais dans le même dessein.

En outre, le rap est devenu un support didactique reconnu par le système scolaire américain. L'écriture rap est utilisée aujourd'hui dans l'enseignement de l'écriture, la lecture et l'histoire noire dans les écoles du ghetto.¹¹⁴ On reconnaît entre autres la fonction exutoire du rap, comme l'atteste la profusion de projets culturels liés à la culture hip hop.

Comme nous venons de le voir, les raps « sociaux » prennent bien souvent la forme de fables moralisatrices ou à fonction pédagogique. Si elle n'est pas destinée à développer une conscience politique pour un élan révolutionnaire organisé, la parole de ses auteurs prend d'ores et déjà une dimension sociale et politique. En évoquant de façon pratique des récits de faits réels, le rap social favorise en effet une prise de conscience de ses auditeurs. Il exalte, d'une part, la solidarité et stimule une résistance, prélude au combat. D'autre part, il guide et mobilise la communauté noire, tout en mettant en garde le reste de la société. Cette première génération de rappers a jeté les fondations d'une écriture engagée et ouvert l'ère dès la fin des années 1980 d'une école plus politisée.

¹¹² Paris, *Guerilla Funk* (Superrappin, 1994).

¹¹³ Public Enemy, *Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black* (Def Jam, 1991).

¹¹⁴ Richard Shusterman, *op. cit.*, p. 202.

Chapitre 2. Le rap protestataire : vers un rap politique

If there is no struggle, there is no progress. Those who profess to favor freedom and yet deprecate agitation are men who want crops without plowing.....Power concedes nothing without a demand.

Frederic Douglass, *No Struggle No Progress* (1857)¹¹⁵

A partir de la critique sociale établie par les premiers rappeurs, une nouvelle génération de rappeurs « conscients » se radicalise dès la fin des années 1980 pour créer un genre inédit de rap *hardcore*¹¹⁶, le « *political rap* », plus virulent tant sur le fond que sur la forme. Les raps dits « sociaux », simples chroniques de la vie du ghetto, laissent la place à des auteurs plus contestataires et revendicatifs. En effet, face à la lenteur des progrès en matière sociale et économique, le rap, qui était un discours plutôt descriptif sur la société, devient de plus en plus un plaidoyer pour une autre société passant « d'une dimension explicative à une dimension plus active dans laquelle la violence se fait plus présente »¹¹⁷. Ces rappeurs engagés élargissent de la sorte la diffusion de leur message. Ils s'adressent dorénavant à deux groupes d'interlocuteurs, à leur communauté dont ils sont les porte-parole, et à leurs « ennemis », représentés par le pouvoir établi et le reste de la société, qui est ni plus ni moins synonyme de suprématie blanche.

Les rappeurs politiques ont en commun le désir que leur communauté conquière une pleine égalité des droits et poursuivent ainsi le combat inachevé des grands leaders du mouvement des droits civiques. Reprenant la rhétorique des années de lutte noire, leur réquisitoire se précise et invite à davantage de cohésion, mais aussi de révolte, appelant à une lutte symbolique. Leur message nationaliste s'inscrit à présent dans un rapport de forces avec le pouvoir dominant, l'*establishment*, toutes les formes de pouvoir qui, à leurs yeux, nuisent à leur communauté. Rien ne résiste aux rimes affûtées de cette nouvelle école : les forces de police, le capitalisme, la bourgeoisie, les médias, les politiques noirs. Les rappeurs posent également un regard critique sur leur communauté qui contribue à sa propre destruction. En mobilisant leur

¹¹⁵ Discours de Frederick Douglass prononcé en 1857 et intitulé "The Significance of Emancipation in the West Indies."

John W. Blassingame (ed.), *The Frederick Douglass Papers. Series One: Speeches, Debates, and Interviews. Volume 3: 1855-63*, New Haven, CT: Yale University Press, 1985.

¹¹⁶ Voir p. 92.

auditoire et en participant activement au débat public, nous verrons que les rappeurs confirment leur rôle d'agitateur, un rôle réaffirmé par un activisme social et politique.

2.1. La poursuite du combat idéologique des grands leaders

2.1.1. Afrocentrisme : Glorification du passé et de l'héritage africain

L'intérêt que porte la communauté noire américaine au continent africain est une tradition qui remonte, pour ainsi dire, au jour même où les premiers esclaves noirs ont mis le pied sur le sol américain. Cet intérêt s'est manifesté sous la forme du rattachement à une esthétique d'origine africaine, dans les domaines artistique, musical, chorégraphique ou littéraire.¹¹⁸ Les rappeurs vont ainsi revendiquer leur personnalité africaine en glorifiant le passé au nom d'un présent insupportable et en promouvant les valeurs afrocentristes.

Nous constaterons que l'ensemble du discours rap « conscient » est teinté d'un afrocentrisme¹¹⁹ plus ou moins modéré suivant les écoles et leurs auteurs. Cette approche n'est pas la seule réaction à l'ethnocentrisme blanc, le hip hop est également issu d'une crise identitaire.¹²⁰ En renouant avec leur passé, les MCs ont la volonté de redonner sa dignité à leur communauté, écrasée sous l'humiliation, et de revendiquer avec fierté leur identité afro-américaine dans une démarche politique. « Black is Black is Black is Black »¹²¹ insistent les Jungle Brothers comme une évidence inaliénable et

¹¹⁷ Maryse Souchard, "Rap : le cri (politique ?) des banlieues", in Maryse Souchard, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Les jeunes : pratiques culturelles et engagement collectif*, Montréal : Les Éditions Nota bene, 2000, p. 100.

¹¹⁸ Aïssatou Sy-Wonyu, "La spatialisation utopique de l'identité noire", *Arobase*, Université de Rouen vol.2, n° 2, 1998.

¹¹⁹ Voir définition, première partie, note de bas de page 24, p. 25.

¹²⁰ Il convient par ailleurs de préciser que le hip hop est apparu dans une décennie en pleine mutation qui a vu les "minorités" américaines affirmer de plus en plus leur identité individuelle. Les États-Unis ont connu depuis les 1960 un phénomène de "ethnic revival" - selon la formule d'Anthony Smith - qui a connu son apogée dans les années 1980. À défaut d'une pleine intégration citoyenne, les groupes minoritaires ont pris une conscience nouvelle de leurs origines ethniques. Cela s'est traduit par la généralisation du préfixe d'appartenance ethnique ("hyphenated identity") : *African-American*, *Native American*, *Jewish-American*, *Italian-American*, ... (Fred Constant, *Le multiculturalisme*, Paris : Flammarion, 2000, pp. 25-26 ; Anthony D. Smith, *Ethnic Revival*, Cambridge University Press, 1981.)

¹²¹ Jungle Brothers, "Black is Black", *Straight Out The Jungle* (Warlock, 1988).

immuable, tandis que Run-DMC répond à la formule de James Brown : « I'm Black and I'm proud, and I'll say it out loud. »¹²².

S'ils sont ethniquement hétérogènes¹²³, les *hip hoppers* manifestent un attachement commun à l'Afrique en adoptant pour certains un patronyme africain ou en portant les couleurs de ce continent. Les rappeurs parsèment également leurs textes de références à une mythique Afrique. Ils célèbrent et réhabilitent ainsi leurs racines tout en aspirant à une utopique unité panafricaine. Le continent noir apparaît souvent comme le lieu originel plus ou moins flou et idéalisé, le mythe stéréotypé de l'Afrique Terre-Mère, berceau de toutes les civilisations. Si les MCs portent délibérément un regard nostalgique et romancé sur cette Afrique, c'est, d'une part, dans le but d'opposer cette *Tellis Mater* idyllique à un monde occidental, sans repère et corrompu, symbolisé par la cité mythologique de « *Babylon* ». ¹²⁴ Cette référence à l'Afrique leur permet, d'autre part, de s'accréditer une sagesse et de lénifier leur discours.

De plus, en se rattachant à la culture africaine, les rappeurs répondent paradoxalement à l'endoctrinement blanc par un contre-lavage de cerveau, en proposant une version revisitée de l'histoire. En réponse à l'eurocentrisme, ils se tournent en effet vers un passé qu'ils remodèlent à souhait. A l'instar de Malcolm X, beaucoup reprennent par exemple les théories « égyptocentristes » qui attribuent toute la grandeur des civilisations occidentales au génie du continent noir – mais aussi asiatique¹²⁵. Cette construction mythifiée devient de la sorte un contre-poids à la manipulation du pouvoir dominant :

Let's take a trip way back in the days
To the first civilization on Earth, the Egyptians
Giving birth to science, mathematics and music [...]
So people that believe in Greek philosophy
Know your facts, Egypt was the monopoly
Greeks had learned from Egyptian masters [...]¹²⁶

¹²² Run DMC, "Proud To Be Black", *Raising Hell* (Profile, 1984).

¹²³ Comme nous le rappelons dans notre introduction générale, la communauté hip hop n'est pas en effet ethniquement homogène et conjugue plusieurs minorités ethniques. Si la majorité des rappeurs sont d'origine afro-américaine, d'autres sont originaires des diverses îles des Caraïbes et/ou d'Amérique latine, des communautés qui ont en commun d'avoir vécu une forte humiliation du colonisateur. Une filiation africaine commune crée, de plus, un fort sentiment collectif générateur de solidarité.

¹²⁴ Hugues Bazin, *op. cit.*, p. 244.

¹²⁵ L'Asie étant le continent de naissance de l'islam, l'islam afro-américain considère l'homme noir comme asiatique ("*Asiatic Black Man*"). Certains rappeurs se réfèrent à ce discours ésotérique. Ainsi Big Daddy Kane, adepte de la *Five Percent Nation*, se déclare "King Asiatic". Big Daddy Kane, "Mortal Combat", *It's a Big Daddy Thing* (Cold Chillin', 1989).

¹²⁶ Boogie Down Productions, "Blackman's Back in Effect", *Edutainment* (Jive, 1990).

Les MCs reprennent alors, nous l'avons vu, une fonction de griot, ce gardien de la mémoire collective :

My forefather was a king
He wore fat gold chains and fat ruby rings¹²⁷

En célébrant la civilisation africaine, les rappeurs ressuscitent ainsi un sentiment de fierté, tout comme Run-DMC qui aspire à réhabiliter les grands hommes de couleur qui ont fait l'histoire des États-Unis dans un morceau intitulé « Proud to be black » :

I gotta tell you somethin that you all should know
It's not a mystery it's history and here's how it go
Now Harriett Tubman, was born a slave
She was a tiny black woman, when she was raised
She was livin to be givin there's a lot that she gave [...]
There was a man - an inventor - who invented so well
He invented a fortune - for a man named Bell
George Washington Carver, made the peanut great
Showed any man with a mind, could create
You read about Malcolm X - in the history text
Jesse Owens broke records, Ali broke necks
What's wrong with ya man? How can you be so dumb?
Like Dr. King said, we shall overcome!¹²⁸

Dans « Africa's Inside Me », Arrested Development défendent la thèse que l'unique manière de combattre le sentiment pathologique de « haine de soi » est l'acceptation de son identité raciale :

We all ask why we can't be a sista's and brother's
But first we gotta to accept who is our mother
Rather embracer of the jungle.¹²⁹

« You don't know who you are/Look back into your past, brother/Look back into your past, sister »¹³⁰, rappe Paris. Pour l'ensemble des rappeurs, le salut du peuple afro-américain est indissociable de son passé. L'avenir des Noirs dépend surtout d'une meilleure compréhension et d'une acceptation de leur histoire :

Walk the roads my forefathers walked
Climb the trees my forefathers hung from
Ask those trees for all their wisdom [...]
Now I see the importance of history

¹²⁷ Jungle Brothers feat. Vinia Mojica, "Acknowledge Your Own History", *Done by the Forces of Nature* (Warner, 1989).

¹²⁸ Run DMC, "Proud To Be Black", *Raising Hell* (Profile, 1984).

¹²⁹ Arrested Development, "Africa's Inside Me", *Zingalamaduni* (Capitol, 1994).

¹³⁰ Paris, "What Would You Do?", *Sonic Jihad* (Superrappin, 2003).

Why people be in the mess that they be
Many journeys to freedom made in vain
By brothers on the corner playin ghetto games¹³¹

Les MCs n'hésitent pas à se pencher sur les plus sombres années de l'esclavage. Ainsi Ursula Rucker revient-elle sur la tragédie de la femme noire. On peut attribuer à ce retour à l'histoire une fonction cathartique qui réside dans un travail de deuil. Accepter l'inacceptable permet de mieux panser les plaies séculaires et de concevoir un avenir plus serein, comme en témoignent ces vers libres conclus par un monostique détonnant :

I rose and fell
As he called my name
I played his games
As...
He came and came
Then...
He changed my name
Called my blackness untame
He...
Put me in chains
Then...
He changed my name
Then...
He changed my names...

But now I will rewrite History¹³²

Les rappers rétablissent également quelques vérités occultées en rappelant, entre autres, le rôle des Africains dans la traite des esclaves et en rendant hommage au courage des quelques Blancs qui ont lutté en leur faveur :

I've been taught to respect my elders and behave
Even if when they were young they sold slaves
Truth and understandin' is what I crave
In the land of the thief, home of the slave...
But last but not least racial prejudice
Is the black man speakin' out of ignorance
Whitey this and Ching-Chow that
Is not how the intelligent man acts
You can't blame the whole white race
For slavery, cos, this ain't the case
A large sum of white people died with blacks
Trying hard to fight racial attacks...¹³³

¹³¹ Arrested Development, "Tennessee", *3 Years, 5 Months And 2 Days In The Life Of...* (Capitol, 1992).

¹³² Ursula Rucker, "Brown Boy", *Supa Sista* (K7, 2001).

¹³³ Boogie Down Productions, "The Racist", *Ghetto Music: The Blueprint Of Hip Hop* (Jive, 1989).

Pour KRS-One, le futur dépend par ailleurs d'une meilleure compréhension des communautés noire et blanche :

Just like I told you, you must learn [bis]
Teach the student what needs to be taught
Cause Black and White kids both take shorts
When one doesn't know about the other one's culture
Ignorance swoops down like a vulture[...] ¹³⁴

La référence à l'esclavage et à la ségrégation permet ainsi de mieux appréhender le présent et de déculpabiliser la communauté noire. Ce retour contraint du passé prélude également au combat :

We feel the wrath
From what happened in the past
Has made us walk a path
Made by slavery
Though bravery
We lost
Our unity our source
Of power and we lost
All race pride
In our Holocaust
Now it's my creed
I'm from a stronger breed
My ancestors indeed had to bleed
Hipped 'till they were freed
And now
I look back and say wow
How did we allow
Physical slavery
I just don't ever again
See it now I vow
Pump your fist [3x] ¹³⁵

Le hip hop participe par ailleurs à la recherche d'une histoire et d'une terre commune à tous les hommes. Il la trouve dans l'image de la terre maternelle, l'Afrique, et en fait la source d'une identité universelle ¹³⁶ :

African history is the world history
This is the missing link and mystery
Once we realise they all are African
White will sit down with black and laugh again ¹³⁷

Le continent africain sert ainsi d'espace d'élaboration de l'identité noire dans la construction d'une afro-américanité. La résurgence de l'afrocentrisme dans le

¹³⁴ Boogie Down Productions, "You Must Learn", *Edutainment (Jive, 1990)*.

¹³⁵ Kool Moe Dee, "Pump Your Fist", *Knowledge is King (Jive, 1989)*.

¹³⁶ Hugues Bazin, *op. cit.*, pp. 243-244.

mouvement hip hop témoigne avant tout d'un désir de reconnaissance et d'intégration sociale :

Cos believe it or not, America ain't your home
We've been taught to say our name, Afro-American all the same
Not fully American but gettin' there very slowly
Cos to fully be American, you know, you gotta take out the word 'Afro'...
So the black man is homeless even if he pays the rent.¹³⁸

A l'instar de W.E.B. Dubois, dont la doctrine impliquait l'acceptation par les Noirs de leur propre négrité¹³⁹, la grande majorité des rappeurs exaltent leur « noirceur »¹⁴⁰ (« *blackness* ») en employant notamment de manière récurrente le terme de « *nigger* ». Quelques artistes refusent en revanche cette dénomination jugée péjorative, voire usée et s'attachent rigoureusement à leur africanité. Parmi eux, le collectif « afro-bohémien »¹⁴¹ Arrested Development tente de redéfinir la négrité comme une attitude positive et rejette l'aspect quasi schizophrénique de l'identité duelle noire américaine (« *double consciousness* »¹⁴²), préférant le terme d'« *African* », voire de « *Nubian* »¹⁴³.

Ainsi pour Arrested Development, la reconquête de l'estime de soi commence-t-elle par la reconquête de son identité socioethnique. La récupération de ce mythe de l'Afrique, génitrice de l'humanité, permet aux rappeurs de célébrer leurs racines et d'instaurer de nouveaux repères culturels pour faire face à l'effondrement des valeurs morales. Cette prise de conscience afrocentriste agit en outre comme une force émancipatrice et apparaît indispensable à la formation d'une identité politique.

¹³⁷ Boogie Down Productions, "Blackman's Back in Effect", *Edutainment (Jive, 1990)*.

¹³⁸ Boogie Down Productions, "Homeless", *Edutainment (Jive, 1990)*.

¹³⁹ Voir définition note 17, p. 24.

¹⁴⁰ Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *op. cit.*, p. 52.

¹⁴¹ Voir définition note 404, p. 98.

¹⁴² "It is a peculiar sensation, this double consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his twoness,—an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder." (W.E.B. DuBois, *The Souls of Black Folk*, New York: Blue Heron Press, 1953 (1903), p. 38.)

¹⁴³ Todd Boyd, "Rap Music and Popular Culture", *Public Culture*, vol. 7, 1994, p. 300.

2.1.2. Intrication du religieux et du politique

When religion mixes with politics... it ALL GETS WACK

Boogie Down Productions¹⁴⁴

La communauté afro-américaine est traditionnellement très croyante. Arrivés sur le nouveau continent, les esclaves issus en grande majorité de tribus animistes s'étaient emparés du christianisme comme d'un exutoire à la misère, et la pratique religieuse était l'une des rares occasions de s'affranchir de la tutelle du maître et de s'affirmer en tant qu'individu. Ainsi leur religiosité s'est-elle naturellement exprimée dans toutes les instances de la vie culturelle, essentiellement à travers le chant. Au cours des siècles, les formes sacrées et profanes du chant se sont perpétuellement « contaminées »¹⁴⁵, comme l'attestent les genres de musique populaire que sont le blues, la soul ou encore le funk.

Le rap ne faillit pas à cette tradition. S'il se déclare insoumis aux lois, le rappeur, empreint de cette expérience séculaire, affirme fièrement son appartenance religieuse. Nous verrons qu'il poursuit en quelque sorte le rôle traditionnel du prédicateur dans le but de rassembler et de mobiliser sa communauté et que, riche en connotations et références spirituelles, son discours mystique devient également indissociable de son message politique.

Il convient en premier lieu de rappeler le rôle essentiel qu'a joué l'Église dans la formation d'une identité sociale et politique. La plupart des leaders politiques noirs étaient à l'origine prédicateurs. En outre, les musiciens afro-américains ont couramment fait leurs premiers pas dans des chorales et quelques-uns d'entre eux, tels les chanteurs Al Green et Little Richard¹⁴⁶, ont choisi de quitter le monde profane

¹⁴⁴ Boogie Down Productions, "The Real Holy Place", *Sex and Violence* (Jive, 1992).

¹⁴⁵ Geneva Smitherman, *Talkin and Testifyin: The Language of Black America*, Boston: Houghton Mifflin, 1977, p. 93.

¹⁴⁶ Autre exemple de lien entre le monde spirituel et la musique, le Révérend Sharpton fut un temps le manager de James Brown.

pour se consacrer à Dieu. Les rappers Mase ou encore Run¹⁴⁷ ont choisi quant à eux de délaissier leur carrière de MCs pour devenir ministres de culte.

C'est donc tout naturellement que les rappers introduisent dans leur poésie des éléments religieux et mystiques. A l'image des leaders afro-américains, leur discours politisé est empreint de spiritualité. Ainsi, les mots ou expressions tels que « *brotha* », « *sista* », « *tell the truth* », « *witness* », « *devil* », directement associés aux valeurs spirituelles afro-américaines, sont souvent mis en rapport par la rime avec le lexique de la militance « *power* », « *battle* », « *the man* », ...¹⁴⁸.

Certains rappers se veulent messagers de la parole de Dieu et détournent le lexique religieux pour mieux dévoiler les injustices terrestres. L'Afrique devient source d'authenticité, de pureté et s'oppose à l'image chaotique d'une « *Modern Day Babylon* »¹⁴⁹, lieu d'aliénation, orchestré par le diable (« *devil* », « *satan* »). Babylone est la cible de toutes les dénonciations, l'empire du Mal responsable de la désolation du ghetto. Certains MCs reprennent la métaphore, habituellement présente dans le discours reggae, de « *Babylone* », cette cité antique, symbole de la corruption morale de l'Occident et système oppresseur de l'Afrique et des minorités.

« *I give a speech like a reverend* », lance Big Daddy Kane dans « *Raw* »¹⁵⁰. En effet, le rap s'apparente souvent à une scansion oratoire proche de celle des prédicateurs qui adressent leurs messages à leurs fidèles. On reconnaît par ailleurs une proximité formelle entre le discours des rappers, ponctué quelquefois de « *Oh Lord* », et le prêche des prédicateurs, notamment l'emphase, la spontanéité, le caractère pédagogique, la répétition et les formules d'appel-réponse entre le MC et le public.

On perçoit dans le rap « cet effet de prêche qui permet d'impliquer directement l'auditeur dans la trame du discours et de le rendre partie prenante de ce qui s'énonce. »¹⁵¹ Cette formule, « visant à abolir la distance qui sépare le locuteur de l'auditeur »¹⁵², parvient ainsi à mobiliser et rassembler les individus. Au-delà des mots, l'acte même de rapper constitue une interpellation de l'auditoire. Ainsi en guise

¹⁴⁷ Voir à ce sujet Joseph 'Reverend Run' Simmons, Curtis L. Taylor, *It's Like That. A Spiritual Memoir*, New York: St. Martin's Press, 2000.

¹⁴⁸ Lapassade et Rousselot illustrent cet exemple avec le morceau "Pump Your Fist" de Kool Moe Dee. (Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *op. cit.*, p. 74.)
Kool Moe Dee, "Pump Your Fist", *Knowledge is King* (Jive, 1989).

¹⁴⁹ Coolio, "Bring Back Something For Da Hood", *It Takes a Thief* (Tommy Boy, 1994).

¹⁵⁰ Big Daddy Kane, "Raw", *Long Live The Kane* (Warner, 1988).

¹⁵¹ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 164.

¹⁵² *Ibid.*

d'introduction les MCs invitent-ils généralement leur auditoire à écouter l'argumentation du rappeur qui va suivre :

Now everybody listen to Flav
If you don't listen to me you will end up in your grave...¹⁵³

Comme le remarque Attali, la musique est aussi prophétie, elle « nous dit demain » en explorant la société.¹⁵⁴ Ainsi Lapassade et Rousselot comparent-ils volontiers le rappeur à un prophète « qui amène une révélation [...]. Porteur d'espoir et de dénonciation, le rappeur se présente régulièrement comme un messie, comme celui avec qui les temps prennent fin et commence le grand jugement. »¹⁵⁵ Le rappeur n'est pas qu'un simple héraut. Son message acquiert une dimension prophétique, voire apocalyptique. En observant et en analysant la situation sociale des Noirs, il va jusqu'à anticiper certains événements. Dans « Burn Hollywood Burn »¹⁵⁶, Public Enemy exprime en 1990 la saturation des habitants des *inners cities* : « Burn Hollywood burn, I smell a riot.../The joke is over, smell the smoke from all round ». Suite à l'assassinat d'une jeune noire par un commerçant coréen pour vol à l'étalage, Kam avait mis en garde dès 1989 « Just one more punk attack on a black and now the shit is on. ». Lorsque les émeutes de 1992 mettront Los Angeles à feu et à sang, ces morceaux résonneront tels une prophétie.¹⁵⁷

Les morceaux de rap peuvent parfois s'apparenter à une forme de prosélytisme, (« Following the path from Allah for now just/Build the brain and we'll soon make progress »¹⁵⁸/« Farrakhan's a prophet and I think you ought to listen to »¹⁵⁹), notamment à travers le « *christian hip hop* », un genre qui peut paraître oxymorique au vu du caractère païen du hip hop, mais qui nous rappelle l'omnipotence de l'Église au

¹⁵³ Public Enemy, "What What", *Muse Sick-N-Hour Mess Age* (Def Jam, 1994).

¹⁵⁴ Jacques Attali, *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris : Fayard, 2001 (1977), pp. 22-23.

¹⁵⁵ Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *op. cit.*, p. 81.

¹⁵⁶ Public Enemy, "Burn Hollywood Burn," *Fear of a Black Planet* (Def Jam, 1990).

¹⁵⁷ Houston Baker écrivait en 1992 à propos des émeutes :

"Rap has informed America for years that if [...] they come now to get 'get us' in the morning, they must expect the apocalypse." (Cité dans Nick De Genova, "Gangster Rap and Nihilism in Black America: Some Questions of Life and Death", *Social Text*, 1995: 43, p. 102.)

Autre exemple plus récent et anecdotique de prophétie hip hop. En septembre 2001, le groupe originaire d'Oakland, The Coup, a été contraint quelques jours avant la sortie de leur album, intitulé cyniquement *Party Music*, de changer la pochette qui représentait les tours du *World Trade Center* en feu.

The Coup, *Party Music* (Tommy Boy, 2001).

¹⁵⁸ Paris, "The Devil Made Me Do It", *The Devil Made Me Do It* (Tommy Boy, 1991).

¹⁵⁹ Public Enemy, "Bring The Noise", *Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black* (Def Jam, 1991).

sein de la communauté noire américaine. S'inspirant de l'évangile, ce genre se veut principalement moralisateur.

Tout en mettant l'accent sur la faillite du christianisme, certains rappeurs restent encore très attachés aux valeurs chrétiennes, tandis qu'une fraction importante des rappeurs nationalistes s'en est détournée pour adopter les préceptes de l'islam qu'elle juge ethniquement plus conforme à ses positions¹⁶⁰. La récupération de l'islam par ces nouveaux disciples de la *Nation of Islam*¹⁶¹, ou plus rarement de la *Five Percent Nation*¹⁶², traduit bien plus une prise de position politique nationaliste qu'une véritable conversion religieuse, ce que Christian Béthune désigne par « une *mystification* du politique par le religieux. »¹⁶³

L'islam est avant tout lié à l'identité culturelle. Adopter l'islam, c'est retrouver une identité perdue au cours de l'esclavage et de la sorte une manière de se détacher de la communauté américaine, voire de retrouver une autonomie économique et politique comme le souhaitait Malcolm X. Elle permet par ailleurs de dépasser les clivages ethniques puisqu'elle appelle à une solidarité interethnique entre minorités. L'islam revisité des *Black Muslims* devient alors une forme de contre-pouvoir culturel face au pouvoir eurocentrique dominant. Rejeter le christianisme, c'est aussi refuser la doctrine pacifiste et intégrationniste inhérente aux valeurs chrétiennes : « If your slavemaster wasn't a Christian you wouldn't be a Christian »¹⁶⁴.

En outre, si beaucoup sont attachés à Farrakhan, les rappeurs ne soutiennent pas à l'unisson le radicalisme de ses propos qui, dans une même vindicte, accusent les institutions blanches, la communauté juive, les commerçants coréens et prônent des valeurs conservatrices vis-à-vis de la drogue, des biens matériels, de

¹⁶⁰ Beaucoup ont adopté l'islam en découvrant qu'environ 10% des Africains qui avaient été réduits en esclavage sur le continent américain étaient de confession musulmane, signifiant ainsi leur appartenance à la communauté afro-musulmane.

L'islam est la religion la plus prospère aux États-Unis. Selon une récente étude, elle comprend environ six millions d'adeptes dont à peine un tiers sont d'origine afro-américaine. (Données recueillies sur le site gouvernemental <http://usinfo.state.gov>.)

¹⁶¹ Voir définition note 398, p. 97.

¹⁶² Groupe scissionniste de la *Nation of Islam*, créé en 1964. Ce mouvement islamique sectaire est basé sur un culte mystique et ésotérique. Les *Five Percenters* estiment que 85% de la masse noire sont ignorants, 10% possèdent le savoir, mais l'utilisent pour exploiter la masse, et que seuls 5% possèdent la véritable connaissance et la foi dans le but de guider la communauté.

De nombreux rappeurs (Eric B & Rakim, Poor Righteous Teachers, Brand Nubian, Nas, Common...) se disent disciples de ce mouvement, mais cette surreprésentation dans le monde hip hop n'est en aucun cas représentative de la communauté noire. (David Dufresne & Jacob Günther, *Rap Revolution*, Neustadt: Michael Schwinn, 1992, pp. 32-33.)

¹⁶³ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 157.

¹⁶⁴ Boogie Down Production, "The Real Holy Place", *Sex and Violence* (Jive, 1992).

l'émancipation de la femme et de la sexualité. L'homosexualité est notamment dénoncée comme un agent maléfique de l'hégémonie blanche.

Il est à noter que les raps sont en règle générale pétris de références religieuses diverses et que leurs auteurs citent pèle-mêle la Bible et le Coran. Il n'est pas rare que leurs albums soient systématiquement dédiés à Jésus et à Allah, voire à Jah ou encore Bouddha. Ce syncrétisme religieux empreint de mysticisme est cher à la culture noire. Dans le discours hip hop, le message sous-jacent de cette fusion est celui de la réunion des Noirs de toutes confessions dans une lutte commune et non dispersée. Dans un rap intitulé « Knowledge is King », Kool Moe Dee appelle la jeunesse à retrouver la foi quelle qu'elle soit :

Read the Holy Koran
Or the Bible
Because it's liable
To be a revival
For the weak who seek power it'll bring
Infallible power
Knowledge is King...¹⁶⁵

L'introduction d'éléments religieux et mystiques permet avant tout aux auteurs de tempérer leur discours et de l'auréoler de prétendue sagesse et de maturité. La religion devient alors un outil pour transmettre des valeurs saines à une jeunesse dépourvue de repères. A la recherche d'un cadre structurant, les artistes ont trouvé également dans la religion un instrument expiatoire et un moyen de canaliser la violence de leurs propos. On peut par ailleurs relever que les références au christianisme modèrent généralement le discours rappé tandis que les rappers d'obédience islamique diffusent des propos nettement plus politisés et nationalistes¹⁶⁶.

On peut également expliquer cette intrication du religieux et du politique par une religiosité toute américaine. Les États-Unis sont historiquement un pays éminemment religieux où l'agnosticisme est incompris. Est-il utile de rappeler que les premiers colons qui fondèrent ce qui allait devenir les États-Unis, étaient venus chercher sur l'autre rive la liberté de pratiquer leur religion ? La religion occupe donc une place particulière dans l'imaginaire américain et se fraye un chemin jusque dans l'espace politique à l'encontre de ce que prévoit le premier amendement de la Constitution¹⁶⁷. Le président des États-Unis prête serment sur la Bible lors de son investiture. De la

¹⁶⁵ Kool Moe Dee, "Pump Your Fist", *Knowledge is King* (Jive, 1989).

¹⁶⁶ Marian Liu, "Hip Hop's Islamic Influence", *San Jose Mercury News*, 22 April 2003, relevé sur www.guerillafunk.com.

¹⁶⁷ Le premier amendement de la Constitution établit la séparation de l'Église et de l'État

même façon, le slogan « In God we trust » apparaît sur la monnaie américaine. Le rap est de plus né dans un contexte de renaissance religieuse conservatrice et puritaine apparue dans les années 1980. Les musiciens de rap se rattachent donc naturellement à cette tradition américaine et se conçoivent à l'instar des pasteurs et des hommes politiques, comme des guides pour leur communauté. Leurs références religieuses sont également indissociables du discours idéologique qu'ils empruntent aux grands leaders noirs.

2.1.3. La récupération des grands leaders

Follow the leader

Eric B & Rakim¹⁶⁸

Si quelques rappers sont issus d'un environnement social politisé, par exemple Speech, Riley Boots¹⁶⁹ ou encore Chuck D dont les parents s'étaient engagés dans le combat pour les droits civiques¹⁷⁰, sans oublier Tupac Shakur, dont les parents étaient membres actifs des *Black Panthers*,¹⁷¹ rares sont en revanche ceux qui affichent de véritables couleurs politiques. Si beaucoup adhèrent aux préceptes de la *Nation Of Islam*, seuls quelques rappers, comme Paris et Riley Boots, se revendiquent ouvertement de groupes politiques, respectivement des Panthères Noires et de l'organisation marxiste-léniniste *Young Comrades*¹⁷². Certains rappers « conscients » se considèrent comme des « *raptivists* »¹⁷³, des activistes qui utilisent la culture hip hop pour promouvoir des idées politiques et mener à bien des actions

¹⁶⁸ Eric B & Rakim, "Follow the Leader", *Follow the Leader* (Uni, 1988).

¹⁶⁹ Membre de The Coup.

¹⁷⁰ Chuck D and Yusuf Jah, *Fight The Power*, Edinburgh: Payback Press, 1997, p. 27.

¹⁷¹ Afeni Shakur, la mère de Tupac fut incarcérée en 1970, accusée de vouloir préparer un attentat à New York. Enceinte au moment des faits, elle donnera naissance à son fils, Tupac, un mois après sa sortie de prison. Tupac grandira en partie au sein d'une communauté *Black Panthers*. (Armond White, *Rebel for the hell of it. The life of Tupac Shakur*, London: Quartet Books, pp. 2, 44-46.)

¹⁷² Entretien avec Boots publié par Davey D, "On Line With Boots From The Coup. Political Activism Within Hip Hop", diffusé sur www.daveyd.com.

¹⁷³ William E. Perkins, "The Rap Attack", in William E. Perkins (ed.), *Droppin' Science*, p. 34.

sociales. A l'heure d'un certain immobilisme des politiques afro-américains¹⁷⁴, nous verrons que l'engagement politique du rap marque partiellement un retour à la militance activiste des années 1960.

Le mouvement hip hop a en effet réveillé l'idéologie des grands leaders afro-américains dont profitent aujourd'hui leurs héritiers spirituels, Jesse Jackson et Louis Farrakhan. Les artistes se réfèrent constamment aux grandes figures charismatiques noires comme Martin Luther King, Elijah Mohammad, Malcolm X, Stokely Carmichael, Mumia Abu-Jamal, Marcus Garvey ou encore Nelson Mandela. Ils leur rendent hommage explicitement, ou même continuent à diffuser leurs messages en intégrant à leurs compositions des citations ou extraits d'allocutions.

La plupart des MCs adhèrent néanmoins à une doctrine politique aux contours nébuleux. Leur discours se veut avant tout référence et témoignage de respect aux grands leaders et prend souvent la forme d'un patchwork idéologique. Il est très courant qu'un seul et même artiste se revendique d'une part de la *Nation of Islam* sans renier son attachement aux *Black Panthers* et tout en dédiant son album à Jesse Jackson. Les rappeurs qui se disent nationalistes sont moins attachés aux grandes théories révolutionnaires de Marx ou de Bakounine, qui ont influencé au niveau théorique les luttes sociales de leurs aînés. Leur discours est plutôt une réaction spontanée et identitaire à la détresse des ghettos.

En effet, la génération des rappeurs se réfère à ses aînés, mais n'est pas confrontée à la même réalité sociale et économique, d'où son refus en règle générale d'être tributaire de quelque parti que ce soit. Lorsqu'ils réhabilitent les anciens héros de la conscience noire, même les plus controversés comme Marcus Garvey ou Malcolm X, les rappeurs rendent avant tout un hommage aux acteurs d'une lutte noble, et poursuivent symboliquement le combat du mouvement des droits civiques. A l'image de Martin Luther King et de Malcolm X, les rappeurs sont divisés par ailleurs en séparatistes et intégrationnistes : « Talk about Farrakhan, nigga you got to call Jesse Jackson/For some Affirmative Action »¹⁷⁵.

Les rappeurs se réfèrent aux hommes politiques en les évoquant nommément ou à travers la citation de leurs discours. En 1983, Keith LeBlanc publie « No Sell

¹⁷⁴ Si aucun grand leader n'est apparu au cours des années 1980, cette décennie a été marquée par un net progrès de la représentation politique des Noirs. Le nombre d'élus locaux a notamment crû considérablement. (Nicole Bacharan, *op. cit.*, p. 258.)

¹⁷⁵ LL Cool J, "The Ripper Strikes Back", *Survival Of The Illest* (Def Jam, 1998).

Out »¹⁷⁶, le premier hymne à la gloire de Malcolm X et tout premier sample du discours le plus populaire de Malcolm X : « If you're afraid to tell the truth, God – You don't deserve even freedom ». Depuis Public Enemy n'a pas hésité à emprunter les extraits les plus révolutionnaires du maître à penser du nationalisme afro-américain, en reprenant à titre d'exemple cet extrait de discours :

If the government will not protect us or defend us or mind those who have brutalized us and made us the victims for the past 400 years, then it is time for us to do whatever is necessary to defend ourselves.¹⁷⁷

Dans l'ensemble, les MCs vouent un culte à Malcolm X qui apparaît comme la seule référence politique. Il est bien sûr difficile d'évaluer leur véritable degré d'adhésion aux théories utopistes du séparatisme. Si tous ne prônent pas la rupture totale entre communautés noire et blanche, cette prise de position radicale confirme le rôle d'agitateurs politiques que veulent endosser les rappeurs. Ainsi lorsque Chuck D se proclame lui-même « Follower of Farrakhan »¹⁷⁸, sa démarche va plus dans le sens d'une conscientisation que dans le sens d'une véritable révolution.

Reprenant la pensée de Malcolm X selon laquelle les Noirs étaient plus « égaux » avant l'abolition de l'esclavage, Sister Souljah¹⁷⁹, disciple de la *Nation of Islam*, pousse la provocation jusqu'à réclamer la ré-institution de l'esclavage dans un rap cynique intitulé « The Final Solution : Slavery's Back In Effect »¹⁸⁰. La plupart des rappeurs se démarquent alors de la politique pacifiste (« Black Folk can't be non-violent now »¹⁸¹) et intégrationniste de Martin Luther King :

And no more song and dance
Like we shall overcome, and ain't got no chance
Ya'll stuck on 'I have a dream'
Need to put your picket sign down and get on the team
Stand up and do something
Stop beggin for a meal, cause everything is real
Nigga look at yourself, you in hell
Claimin welfare, or should I say fare well¹⁸²

¹⁷⁶ Keith LeBlanc, "No Sell Out" (Tommy Boy, 1983).
Cité dans Mary Ellison, *op. cit.*, pp. 20, 73.

¹⁷⁷ Exemple cité dans Todd F. Tietchen, "Dissing Baudrillard: Public Enemy and Foucault's 'Masked Other', *Studies in Popular Music*, XXII: 3., 1999.

¹⁷⁸ Public Enemy, "Don't Believe the Hype", *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* (Def Jam, 1988).

¹⁷⁹ "Souljah" signifie par ailleurs en *ebonics* "soldier".

¹⁸⁰ Sister Souljah, "The Final Solution: Slavery's Back in Effect", *360 Degrees Power* (Epic, 1991).

¹⁸¹ Paris, "Coffee, Donuts and Death", *Sleeping With The Enemy* (Scarface, 1992).

Les allusions à Martin Luther King, même si elles demeurent révérencieuses (« By The Time I Get To Arizona »¹⁸³), n'en sont pas moins critiques. Le reproche qu'on lui fait, et à travers lui, à une partie de la génération des activistes du mouvement des droits civiques, est celui d'avoir cédé à la propagande blanche et d'avoir miné le combat des Afro-Américains¹⁸⁴ : « Every January 16th, it's 'The Dreamer, The Dreamer'.../And what did he dream? It stuck him right there »¹⁸⁵.

De nombreux rappeurs soutiennent également les leaders de l'actualité politique. Ainsi Melle Mel a-t-il enregistré en 1984 « Jesse »¹⁸⁶, un rap de soutien à la campagne de Jesse Jackson. KRS-One est aussi l'un des nombreux rappeurs à soutenir la libération du prisonnier politique Mumia Abu-Jamal dans « Free Mumia »¹⁸⁷.

En dépit des divisions du monde politique noir, certains rappeurs engagés mais modérés, ne veulent pas répéter l'erreur d'une trop grande rivalité politique à l'intérieur de la communauté et appellent les différents partis à former une force monolithique : « United we stand, yes divided we fall/Together we can stand tall »¹⁸⁸.

Une minorité de rappeurs puise toutefois son inspiration dans le discours ultra-nationaliste, notamment celui des *Black Panthers*.¹⁸⁹ Ces derniers trouvaient dans les écrits de Frantz Fanon la matière de leur discours idéologique et avançaient que seule la dynamique révolutionnaire du *lumpenproletariat* pouvait renverser par la violence le dispositif « colonial ». Tout en étant membre de la *Nation of Islam*, Paris, originaire de Oakland, fief du mouvement des *Black Panthers*, adopte le militantisme du mouvement¹⁹⁰. Il met en musique la politique des *Panthères Noires* prônant la révolution violente, dans l'espoir de lui trouver une plus large diffusion¹⁹¹. D'autres

¹⁸² Kam, "Neva Again", *Neva Again* (Atlantic 1993).

¹⁸³ "By The Time I Get To Arizona" est aussi un jeu de mots sur la polémique autour du refus du gouverneur Meacham à accorder un jour de célébration à la mémoire de MLK Jr. (Michael Eric Dyson, *Between God and Gangsta Rap: Wearing Witness to Black Culture*, New York: Oxford University Press, p. 167.)

Public Enemy, "By The Time I Get To Arizona", *Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black* (Def Jam, 1991).

¹⁸⁴ Ce reproche est à l'origine celui des militants radicaux du *Black Power*. (Nicole Bacharan, *Histoire des Noirs américains au 20ème siècle*, Bruxelles : Editions Complexe, 1994, p. 191.)

¹⁸⁵ Ice Cube, "Enemy", *Lethal Injection* (Priority, 1993).

¹⁸⁶ Grandmaster Melle Mel, "Jesse" (Sugar Hill Records, 1984).

¹⁸⁷ KRS-One, "Free Mumia", *KRS-One* (Jive, 1995).

¹⁸⁸ Public Enemy, "Brothers Gonna Work It Out", *Fear of a Black Planet* (Def Jam, 1990).

¹⁸⁹ Voir note 370, p. 89.

¹⁹⁰ Olivier Cachin, "Sous les bombes Paris", *L'Affiche*, Hors-Série N°2, 1997, pp. 26-27.

¹⁹¹ Public Enemy, "Brothers Gonna Work It Out", *Fear of a Black Planet* (Def Jam, 1990).

artistes plus confidentiels revendiquent une idéologie marxiste-léniniste, comme par exemple le groupe The Coup.

Les rappers nationalistes expriment dans l'ensemble les deux exigences de la communauté afro-américaine « à déterminer [son] propre destin d'un point de vue à la fois économique et politique »¹⁹². Leur discours se réfère ainsi au programme du *Black Panther Party* qui invoquait en 1966 : « WE WANT Freedom. We want power to determine the destiny of our Black Community. We believe that black people will not be free until we are able to determine our destiny » :¹⁹³

'Cause we rumble
From our lower level [...]
'Cause the brothers in the streets are willing to work it out [...]
3 Stones from the sun
We need a piece of this rock [...]
We gonna work it out one day
Till we all get paid
The right way in full, no bull¹⁹⁴

Les membres de Public Enemy, surnommés aussi « *The Black Panthers of Rap* »¹⁹⁵ se limitent quant à eux à mettre en scène l'esthétique des Panthères Noires, s'exhibant sur scène dans des attributs vestimentaires paramilitaires et s'organisant selon un modèle hiérarchique militaire. Ainsi Professor Griff a-t-il été désigné « *Minister of Information* », Chuck D est « *Messenger of Prophecy* » ou « *Lyrical Terrorist* », S1W est « *Security of the First World* », Terminator X est « *The Track Attacker* » et Flavor Flav, « *The Joker* ». ¹⁹⁶

Si le discours politique des rappers est syncrétique et parfois confus, leur propos reste néanmoins tranché et va dans le sens de la prise de conscience politique. Les rappers aspirent ainsi à mobiliser leur auditoire, voire à remobiliser une nouvelle génération de leaders afro-américains.

¹⁹² Eric Gonzalez, *op. cit.*, p. 180.

¹⁹³ Extrait et exemple suivant cité dans Eric Gonzalez, *op. cit.*, p. 180.

¹⁹⁴ Public Enemy, "Brothers Gonna Work It Out", *Fear of a Black Planet* (Def Jam, 1990).

¹⁹⁵ Julian L. D. Shabazz, *The United States Vs. Hip hop: The Historical & Political Significance of Rap Music*, Hampton: United Brothers Communications Systems, 1992, p. 10.

¹⁹⁶ www.publicenemy.com.

2.2. Nouvel activisme politique

The artist and the political activist are one. They are both shapers of the future reality.

Larry Neal¹⁹⁷

2.2.1. Discours anti-hégémonique

Black history - white lie
Black athletes - white agents
Black preacher - white Jesus
Black drug dealer - white government
Black entertainers - white lawyers
Black monday - white Christmas
Black success story - white wife
Black police - white judge
Black business - white accountants
Black record co - white distribution
Black comedians - white media
Black politicians - white president
Black genocide - white world order
So whatcha sayin
White man's heaven is black man's hell.

Public Enemy, « White Heaven/Black Hell »¹⁹⁸

Dans cette très sobre litanie intitulée « White Heaven, Black Hell », Public Enemy insiste sur la division raciale, économique et sociale qui perdure dans les faits aux Etats-Unis en dépit d'une égalité de droit. Cette vision bipolaire de la société américaine constitue une constante du discours rappé. A travers leurs rimes ciselées, les rappers contestataires attaquent ainsi tout ce qui touche de près ou de loin à l'hégémonie blanche. Le groupe met ainsi à mal l'image des États-Unis en s'en prenant avec cynisme aux symboles impérialistes américains dans « Ain'tnuttin Buttersong ». En citant musicalement la version triturée qu'en fit Jimmy Hendrix en 1969, ils parodient avec irrévérence le « Star-Spangled Banner » et le serment d'allégeance :

¹⁹⁷ Larry Neal and Michael Schwartz (eds.), *op. cit.*, pp. 22-23.

¹⁹⁸ Public Enemy, "White Heaven/Black Hell", *Muse Sick-N-Hour Mess Age* (Def Jam, 1994).

Land of the free
Home of the brave [...]

The red is for blood shed
The blue is for the sad ass songs
We be singin in church while white man's heaven is
Black mans hell
The stars what we way when we
Got our ass beat
Stripes whip marks in our backs
White is for the obvious
Ain't no black in that flag¹⁹⁹

Dans la lignée de l'idéologie *Black Power*²⁰⁰, les rappeurs amènent leur communauté à renouer avec leurs racines et leur culture, dans le but d'y trouver une nouvelle identité politique. Celle-ci nécessite le refus d'adhérer aux symboles dominants de la culture hégémonique. En affirmant leur différence, ils refusent de se laisser soumettre culturellement et par extension, politiquement. Public Enemy diabolise ainsi dans « Fight the Power » la culture blanche :

Elvis was a hero to most
But he never meant shit to me, you see [...]
I'm Black and I'm proud
I'm hyped and I'm amped
Most of my heroes don't appear on no stamps²⁰¹

Bien que les mass media aient joué un rôle décisif dans le développement spectaculaire qu'a connu l'industrie du hip hop²⁰², les rappeurs les intègrent dans la catégorie des instruments de domination. La télévision, qui règne en maître dans les foyers américains, est la principale cible. Disposable Heroes of Hyphoprisy mettent en garde contre l'effet anesthésiant de la télévision, cette dernière nourrissant une vacuité intellectuelle :

Television, the drug of the Nation
Breeding ignorance and feeding radiation[bis]
[...]
TV, it
Satellite links
Our United States of Unconsciousness
[...]
TV is the reason why less than 10 per cent of our
Nation reads books daily

¹⁹⁹ Public Enemy, "Ain'tnuttin Buttersong", *Muse Sick-N-Hour Mess Age* (Def Jam, 1994).

²⁰⁰ Voir définition note 307, p. 79.

²⁰¹ Public Enemy, "Fight the Power," *Fear of a Black Planet* (Def Jam, 1990).

²⁰² L'essor du rap est redevable surtout à la diffusion de vidéo-clips sur les chaînes musicales comme MTV ou les chaînes spécialisées de musique afro-américaine (BET, Vibe Network), mais aussi le radios.

Why most people think Central America
 Means Kansas
 Socialism means unamerican
 And Apartheid is a new headache remedy
 [...]

TV is mechanized politics
 Remote control over masses
 [...]

TV is it the reflector or the director?
 Does it imitate us?
 Or do we imitate it ?...²⁰³

Les médias suscitent la suspicion. En leur reprochant de pacifier et de contrôler les masses, les rappeurs recherchent l'effet psychologique produit par les termes de l'humiliation. Le traitement médiatique ou politique des phénomènes sociaux est ainsi comparé à un « esclavage mental » (« slave mentality »), une « colonisation de l'esprit » (« mind control ») dont il faut se détourner. Les MCs déplorent de plus l'abrutissement des programmes de télévision (« She Watch Channel Zero »²⁰⁴).

C'est ce que dénonce également l'interpellation de Public Enemy « Don't Believe The Hype »²⁰⁵, « ne te laisse pas intoxiquer »²⁰⁶ par les médias et, par extension, les Blancs. Le groupe condamne les moyens mis en œuvre pour véhiculer une image dépréciative des Noirs. Les médias sont des moyens de communication contrôlés par les Blancs. Dans un martèlement de mots, Carlton D. Ridenhour, alias Chuck D, cherche à démontrer l'existence de manipulations et pointe du doigt l'influence que ce traitement médiatique peut avoir sur les préjugés raciaux :

The minute they see me, fear me
 I'm the epitome - a public enemy
 Used, abused, without clues
 I refuse to blow a fuse
 They even had it in the news²⁰⁷

En donnant une image faussement monolithique du tissu social des *inner cities*, les médias portent en effet une lourde responsabilité dans l'emballement de la spirale de la stigmatisation qui tend à faire des jeunes Afro-Américains des criminels :

²⁰³ Disposable Heroes Of Hyphoprisy, "Television, The Drug Of The Nation", *Hypocrisy Is The Greatest Luxury* (Fourth & Broadway, 1992).

²⁰⁴ Public Enemy, "She Watch Channel Zero", *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* (Def Jam, 1988).

²⁰⁵ Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *op. cit.*, p. 50.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Public Enemy, "Don't Believe the Hype", *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* (Def Jam, 1988).

Get me the hell away from this TV
All this news and views ate beneath me
Cause all I hear about is shots ringin' out
About gangs puttin' each other's heads out²⁰⁸

Les radios noires subissent également des critiques acerbes de la part des artistes rap, puisque beaucoup refusent de diffuser des raps engagés ou explicites, voire les censurent :

Radio stations I question their blackness
They call themselves black but we'll see if they play this
Turn it up! Bring tha noize!²⁰⁹

Les rappers s'attaquent également aux représentants des ligues de vertu, entre autres Lynne Cheney et Dolores Tucker,²¹⁰ qui remettent en cause la liberté d'expression garantie par le premier amendement de la Constitution américaine. Ice T interpelle quant à lui les gardiens de la liberté d'expression dans « Freedom of Speech »²¹¹. En réponse à la condamnation dont fut l'objet 2 Live Crew en 1989²¹², Luke Campbell et ses acolytes règlent leurs comptes avec le Congrès américain dans un album intitulé *Banned In The USA*²¹³ :

The first amendment gave us freedom of speech
So what you sayin'? it didn't include me?
[...]
Wisen up, 'cause on election day,
We'll see who's banned in the USA!²¹⁴

Par extension, les rappers « politiques » répudient avec véhémence la bourgeoisie noire à la « *Cosby Show* »²¹⁵ qualifiée de « *sell-out* » puisqu'elle aurait tourné le dos à sa communauté et qu'elle renierait sa négritude. Grâce aux progrès socio-économiques qu'a connus la communauté afro-américaine ces quarante dernières années, est apparue en effet une classe moyenne solide et bien installée

²⁰⁸ Public Enemy, "Burn Hollywood Burn," *Fear of a Black Planet* (Def Jam, 1990).

²⁰⁹ Public Enemy, "Bring The Noise", *Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black* (Def Jam, 1991).

²¹⁰ Voir également à propos du *PMCR*, p. 408, p. 99.

²¹¹ Ice T, "Freedom of Speech", *The Iceberg/Freedom of Speech* (Sire, 1989).

²¹² Voir à propos de 2 Live Crew, première partie pp. 99-100.

²¹³ La pochette de l'album rappelle également le droit fondamental à la liberté d'expression en reprenant le premier amendement de la Constitution américaine.

²¹⁴ 2 Live Crew, "Banned in The USA", *Banned In The USA* (Atlantic, 1990).

²¹⁵ W.C. and the Maad Circle, "Fuck My Daddy", *Ain't A Damn Thing Changed* (Priority, 1991).

dans la société américaine²¹⁶, mais qui, pour ce faire, a fini par s'éloigner des classes inférieures. Si bien que l'on parle aujourd'hui couramment de « deux Amériques noires »²¹⁷. Dans un rap intitulé « Ya' Strugglin' »²¹⁸, KRS-One intègre un extrait du discours de l'activiste Kwame Touré²¹⁹ : « Africans in America try to identify totally to their masters in every respect... They will go to all extremes to do it... », puis enchaîne les rimes suivantes :

Are you ashamed of original black?
If not, why does your hair look like that?
Why is your nose straighter, from surgery?
I think you're really in a state of emergency.
You're not sane...

Ces « Noirs malgré eux »²²⁰, comme les définissait Eldridge Cleaver²²¹, sont accusés eux aussi d'être responsables de l'aggravation de la situation des ghettos, notamment la petite bourgeoisie qui les a fuis au profit de banlieues mieux fréquentées, privant ainsi les classes inférieures de leur influence positive et entraînant la mort économique et sociale des ghettos. Pour les rappeurs, c'est un leurre de croire que les Noirs issus des classes supérieures puissent jamais être considérés d'égal à égal par les Blancs :

Moving out your neighborhood [...]
You wanna be white and corny
Living way out
'Nigger go home', spray-painted on your house [...]
Stop being an Uncle Tom, you little sell-out [...]
Black man can't be no yuppie
You put on your suit and tie and your big clothes
You don't associate with the Negroes
You wanna be just like Jack
But Jack is calling you a nigga behind your back
So back off genius
I don't need you to correct my broken English [...]²²²

²¹⁶ La *middle class* noire américaine représente à l'heure actuelle près d'un tiers de la population noire contre 13% en 1960. Ses revenus demeurent néanmoins inférieurs aux ménages des Blancs. (Nicole Bacharan, *op. cit.*, pp. 263, 265.)

²¹⁷ Voir à ce sujet Serge Halimi, "Deux Amériques noires séparées par les injustices de l'économie", *Le Monde diplomatique*, octobre 1992.

²¹⁸ Boogie Down Productions, "Ya Strugglin'", *Edutainment (Jive, 1990)*.

²¹⁹ Alias Stokely Carmichael. Voir note 307, p. 79.

²²⁰ "reluctant black".

Eldridge Cleaver, *Soul on Ice*, New York: Dell Publishing, 1968, p. 99.

²²¹ Eldridge Cleaver était le Ministre de l'Information des *Black Panthers* et l'un des orateurs les plus talentueux de sa génération.

²²² Ice Cube, "True to the Game", *Death Certificate* (Priority, 1991).

Ice Cube²²³ se contente ici de reprendre la croyance populaire lancée en 1957 par le sociologue E. Franklin Frazier dans son étude sur la *middle class* noire américaine, à savoir que la bourgeoisie afro-américaine accepte sans condition les valeurs de la bourgeoisie blanche car elle ne s'identifie pas réellement aux « nègres ».²²⁴

Le racisme anti-blanc, même s'il n'est pas un sujet rap en lui-même, est implicite dans l'ensemble de leur réquisitoire. Quelques rappers extrémistes se réservent même le droit d'être racistes et choisissent la carte de la provocation subversive, en affichant à l'égard des « *whiteys* » un racisme outrageant mais symbolique, qui n'a rien à envier aux auteurs *gangsta* : « And if my survival means your total destruction, then so be it/You built this wicked system... »²²⁵. D'autres encore mettent en scène avec sarcasme le racisme blanc afin de mieux le dénoncer. Dans un morceau très subversif « Hate »²²⁶, Organized Konfusion rappent le point de vue d'un jeune néo-nazi. Il est ici important d'insister sur l'aspect symbolique des prises de position racistes, contre-pied à la tradition américaine anti-noirs :

Kneel to your master nigga, invoke the strongest emotion
Known to mankind hate!

You are sadly mistaken if you think my aryan race
Can be taken out by the likes of you Apes, Kikes²²⁷

En dépit d'une forte revendication de leur personnalité africaine, bon nombre d'artistes combattent l'inertie afro-américaine, en appelant également les minorités ethniques à former une coalition afin de renverser l'ordre hégémonique. On peut en effet lire sur le livret d'un album de Ice T en guise de dédicace :

This album is dedicated to all the people of color throughout the entire world: Asian, Latino, Native American, Persian, Indian, African, Aboriginal and

²²³ Ice Cube qui était membre du groupe *gangsta* NWA, est plus connu pour être un artiste de *gangsta rap*, son discours est néanmoins largement politisé.

²²⁴ Les généralisations initiées par Frazier ne sont pourtant plus d'actualité. S'il est vrai que cette bourgeoisie a une responsabilité certaine dans l'appauvrissement général des classes ouvrières, on ne peut affirmer que la *middle class* continue à se différencier du reste de sa communauté. Des études ont prouvé que les entrepreneurs et la bourgeoisie afro-américains s'engageaient socialement et avaient des activités philanthropiques. Ils redistribuent leurs richesses à travers des œuvres de charité ou en employant par exemple de manière disproportionnée des Afro-Américains. (Susan Anderson, "African American Wealth", www.afgen.com ; E. Franklin Frazier, *Black Bourgeoisie: The Rise of a New Middle Class*, Carmichael, CA: Touchstone Books, 1957.)

²²⁵ Sister Souljah, "The Hate That Hate Produced", *360 Degrees of Power* (Epic, 1992).

²²⁶ Organized Konfusion, "Hate", *Equinox* (Priority, 1997).

²²⁷ *Ibid.*

other nationalities that white supremacists would love to see born dead. We are minorities! We are the majority! Unity between oppressed people is the true fear of the enemy. Divide and conquer is their tactic. Unity is ours.²²⁸

Fait nouveau, apparu ces dernières années, les rappers politiques réagissent désormais à l'actualité politique internationale et condamnent la politique hégémonique étasunienne. Depuis le début de l'engagement des États-Unis en Irak, de nombreux artistes ont composé des morceaux en faveur de la paix. Public Enemy a notamment sorti, en plein conflit irakien, un single intitulé « Son of a Bush »²²⁹, dans lequel le groupe met en doute la crédibilité du président et la politique d'ingérence du pays. A plusieurs reprises, des artistes se sont rendus en Palestine et ils sont nombreux à manifester en faveur de la création d'un état palestinien.

Paris, rappeur nationaliste et de confession musulmane, a sorti en 2003 un album intitulé *Sonic Jihad*²³⁰, dans lequel il condamne le discours belliqueux et fabulateur de la « guerre contre le terrorisme » que le gouvernement diffuse, relayé par les médias. Avec un goût prononcé pour la provocation - la pochette de l'album représente un avion en train de s'écraser sur la Maison Blanche -, il évoque dans cette oeuvre pamphlétaire le « Nouvel Ordre Mondial », condamnant le rôle de gendarme du monde que s'octroient les États-Unis et leur propagande militaire. Sur le morceau « AWOL »²³¹, Paris met en scène un soldat enrôlé dans l'armée américaine qui, après s'être laissé emporter par la fibre patriotique, s'interroge sur le bien-fondé de cette guerre. Il n'hésite pas non plus à soulever des thèses polémistes, mais partiellement pertinentes, quant à la responsabilité directe de l'administration Bush dans les attentats du 11 septembre 2001. Dans « What Would You Do? », le MC reste plus que jamais en phase avec l'actualité politique, rappant d'un ton péremptoire :²³²

I see a message from the government, like every day
I watch it, and listen, and call 'em all suckas
They warnin' me about Osama or whatever
Picture me buyin' this scam I said 'never' [...]
It's all a part of fightin' devil state mind control
And all about the battle for your body mind and soul
And now I'm hopin' you don't close ya mind - so they shape ya
Don't forget they made us slaves, gave us AIDS and raped us

²²⁸ Body Count, "KKK Bitch", *Body Count* (Warner, 1992).

²²⁹ Public Enemy, "Son of a Bush" (Koch records, 2003).

²³⁰ Paris, *Sonic Jihad* (Superrappin, 2003).

²³¹ Paris, "AWOL", *Sonic Jihad* (Superrappin, 2003).

²³² Afin d'éviter toute polémique et d'étayer au mieux ses thèses, Paris a accompagné la sortie de son album *Sonic Jihad* d'une somme d'information diffusée sur son site officiel quant à ses prises de position. Voir www.guerillafunk.com

Another Bush season mean another war for profit
 All in secret so the public never think to stop it
 The Illuminati triple 6 all connected
 Stolen votes they control the race and take elections
 It's the Skull and Bones Freemason kill committee
 See the Dragon gettin' shittier in every city[...]
 Now even niggas wavin' flags like they lost they mind
 Everybody got opinions but don't know the time
 'Cause Amerikkka's been took - it's plain to see
 The oldest trick in the book is make an enemy
 A phony evil so the government can do its dirt
 And take away ya freedom lock and load, beat and search
 Ain't nothin' changed but more colored people locked in prison
 These pigs still beat us but it seem we forgettin'.²³³

En condamnant de vive voix les autorités, les médias, la bourgeoisie et tout ce qui est synonyme d'hégémonie blanche aux yeux de la communauté noire, les rappeurs ont en premier lieu la volonté d'éclairer leur communauté. Ils espèrent alors transformer la résignation et le pacifisme traditionnel en une révolte constructive.

2.2.2. Critique du gouvernement et de son système génocidaire

Le message des rappeurs *hardcore* et nationalistes s'inscrit dans un rapport conflictuel avec le pouvoir dominant, l'*establishment*, toutes les formes de pouvoir qui entravent la liberté et l'ascension sociale des Afro-Américains. Ils poussent dorénavant la colère à un échelon supérieur en incriminant les responsables de la décadence des Afro-Américains : le gouvernement, ses institutions et le processus répressif et génocidaire qui en découle.

Leur rage s'exprime essentiellement à l'encontre de la forme la plus visible de l'autorité : la police et la justice qui constituent ses principaux agents et auxquels ils sont confrontés au quotidien. A travers cette aversion, ils dénoncent de manière plus générale toutes les injustices, l'attitude répressive et inégalitaire des institutions vis-à-vis de la communauté.

Les rappeurs entreprennent avant tout de démythifier le rêve américain, en rappelant la longue histoire de génocide qui fut à l'origine de la création des États-Unis d'Amérique. Public Enemy interroge l'Amérique sur le bien-fondé de sa « découverte » dans un morceau provocateur intitulé « Hitler Day » :

500 years ago one man claimed
 To have discovered a new world
 Five centuries later we the people

²³³ Paris, "What Would You Do?", *Sonic Jihad* (Superrappin, 2003).

Are forced to celebrate a black holocaust

How can you call a takeover
A discovery²³⁴

Les MCs protestent de la sorte contre la manière dont la société capitaliste continue à exploiter les Noirs, en augmentant leur dépendance vis-à-vis de biens de consommation superflus. En effet, si le hip hop a vu le jour au sein d'une société de consommation de masse, ses auteurs tiennent des propos véhéments contre cette même société. Pour les MCs, l'idéal publicitaire invite à la surenchère de signes extérieurs de richesse et aliène une jeunesse frustrée²³⁵ : « Want to be a star/Drive a big car/Live bourgeois... ».

Le rôle médiateur des rappeurs les incite à interpeller en premier lieu les responsables politiques. Leurs principaux points de mire sont les administrations républicaines dont ils rappellent les responsabilités dans l'histoire de l'exploitation du peuple noir :

It's not the fault of the black race that we are misplaced
We're robbin' and killin', your own medicine you taste
You built up a race on the concept of violence
Now in '90 you want silence²³⁶

Les rappeurs épargnent également peu l'administration Clinton et ses nouvelles compressions budgétaires concernant les aides sociales :

Bill Clinton, you gon feel me
Takin' welfare from ghetto children
That's why every hood infected and lookin blurry
I mean every homie I know in the dope game
We sell it, but who makes the cocaine?²³⁷

Dans un rap intitulé « The Evil that Men Do », Queen Latifah pose quant à elle son regard de femme sur la situation des ghettos et critique la politique du gouvernement :

A woman strives for a better life
But who the hell cares
Because she's livin' on welfare
The government can't come up with a descent housin' plan
So she's in a no man's land²³⁸

²³⁴ Public Enemy, "Hitler Day", *Muse Sick-N-Hour Mess Age* (Def Jam, 1994).

²³⁵ Richard Shusterman, *op. cit.*, p. 198.

²³⁶ Boogie Down Productions, "Blackman's In Effect", *Edutainment (Jive, 1990)*.

²³⁷ Mr. Serv-On, "Heaven Is So Close", *Life Insurance* (Priority, 1997).

²³⁸ Queen Latifah, "Ladies First", *All Hail The Queen* (Tommy Boy, 1989).

Les rappeurs qui accusent le gouvernement de ne pas mener une meilleure politique sociale, dénoncent paradoxalement le processus qui contribue à faire des Noirs des assistés, leur ôtant ainsi tout amour-propre : « nigger, please, foodstamps and free cheese/can't be a cure for a sick disease »²³⁹.

Les rappeurs ne ménagent pas non plus le couple justice-police à travers des rimes qui ne font que refléter la réalité des vexations quotidiennes. Ils condamnent ainsi le cercle vicieux de « soumission-répression », dans lequel les institutions enferment les plus démunis. La violence répressive des forces de police est comparée à une guerre ethnocide : « ... the government sold us drugs and charges to clean us up »²⁴⁰, rappe avec rancœur Mystical.

Ils imputent directement au gouvernement l'intensification du trafic de drogue faisant rimer « Crack House » avec « White House »²⁴¹. Les administrations républicaines ayant échoué dans leur tentative d'enrayer le trafic de cocaïne au cours de la très médiatisée, mais peu efficace « War on Drugs »²⁴², les rappeurs proposent, eux, des mesures concrètes. Ils tentent de démontrer que l'« épidémie du crack » (« *crack epidemics* »)²⁴³ qu'a connue la communauté noire entre 1985 et 1991 fut un piège tendu par les Blancs : « Crack, cocaine are genocide on black folks »²⁴⁴. Les rappeurs démontrent avec insistance les méfaits des substances illicites et dénoncent le cercle infernal dans lequel elles enferment la jeunesse. Rejeter la drogue, c'est également ne pas céder symboliquement à « l'intoxication blanche ».

L'alcool subit le même traitement, les rappeurs affirment qu'il a été introduit dans le ghetto dans le but de pacifier et de contrôler les Noirs. Public Enemy en veut pour preuve que les boissons vendues dans les ghettos sont meilleur marché, plus alcoolisées, voire frelatées, comme le groupe tente de le démontrer dans « 1 Million Bottle Bags » :

Yo black spend 288 million
Sittin' there waitin' for the fizz
And don't know what the fuck it is [...]

²³⁹ Paris, "The Devil Made Me Do It", *The Devil Made Me Do It* (Tommy Boy, 1991).

²⁴⁰ Mystical, "Ghetto child", *Unpredictable* (Jive, 1997).

²⁴¹ Public Enemy, "Night of the living Baseheads", *Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black* (Def Jam, 1991).

²⁴² Clifford A. Schaffer, "Basic Facts About the War on Drugs", publié sur www.daveyd.com.

²⁴³ Philippe Bourgois, "Résistance et autodestruction dans l'apartheid américain", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales. Violences*, Paris : Le Seuil, décembre 1997, p. 61.

²⁴⁴ Paris, "The Devil Made Me Do It", *The Devil Made Me Do It* (Tommy Boy, 1991).

Beside what's inside ain't on the label
They drink it thinkin' it's good
But they don't sell that shit in the white neighborhood²⁴⁵

S'ils disculpent les dealers, eux-mêmes victimes d'un système machiavélique (« The hood got me trapped, I'm a victim of this ghetto »²⁴⁶), les rappeurs les accusent toutefois de participer directement à la décadence de leur propre communauté au même titre que les Blancs : « Like the caucasians did »²⁴⁷.

Les MCs expriment avec obstination une méfiance invariable à l'égard de l'hégémonie blanche quelle qu'elle soit. Le caractère paranoïaque parfois fabulateur du discours est un phénomène endémique de la mythologie urbaine afro-américaine. Les rappeurs, tout comme une partie de la communauté noire américaine, ont tendance à imputer systématiquement le « génocide » afro-américain à l'Amérique blanche, ses représentants ou ses alliés.²⁴⁸

Lorsqu'ils ne parviennent pas à structurer une argumentation, les rappeurs, inspirés alors par la *Nation of Islam* et son « goût sectaire pour l'hermétisme »²⁴⁹ énoncent l'idée d'un complot abstrait et d'une main-mise insaisissable (« The devil plays mad tricks on your mind »²⁵⁰, « our foe is well disguised »²⁵¹, « now the KKK wear 3-piece suit »²⁵²), qu'il faut combattre, n'hésitant pas à invoquer les forces occultes telles que la franc-maçonnerie ou autres sociétés secrètes (*Skull and Bones, Illuminati, Triple 6, ...*).²⁵³ La croyance en un pouvoir politique global et mystique leur sert à expliquer certains faits sociaux et politiques.²⁵⁴

²⁴⁵ Public Enemy, "1 Million Bottle Bags", *Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black* (Def Jam, 1991).

²⁴⁶ Mr. Serv-On, "Heaven Is So Close", *Life Insurance* (Priority, 1997).

²⁴⁷ Ice Cube, "A Bird In The Hand", *Death Certificate* (Priority, 1991).

²⁴⁸ D'après une étude faite en 1990, un tiers des Afro-Américains pensaient qu'il était plausible que le sida ait été délibérément introduit dans la communauté afro-américaine, cette dernière étant bien plus touchée que les Blancs. (Steven Best and Douglas Kellner, "Rap, Black Rage, and Racial Difference", *Enculturation*, vol. 2, No. 2, Spring 1999, publié sur <http://enculturation.gmu.edu>.)

²⁴⁹ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 176.

²⁵⁰ Sunz of Man, "Wicked Ways", *One Million Strong* (Solar, 1995).

²⁵¹ Jungle Brothers, "Black is Black", *Straight Out The Jungle* (Warlock, 1988).

²⁵² Public Enemy, "Rebirth", *Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black* (Def Jam, 1991).

²⁵³ Voir le morceau de Paris "What Would You Do", p. 127

²⁵⁴ L'hermétisme et les sociétés secrètes exercent une réelle fascination sur certains rappeurs comme ce fut le cas dans d'autres mouvements musicaux qui l'ont précédé, comme le funk ou le jazz afro-futuriste.

2.2.3. Activisme hip hop et action politique

Si le rap est devenu « discours sur l'action et action par le discours »²⁵⁵, ses critiques se sont souvent interrogés sur le caractère velléitaire de son message, reprochant à ses auteurs dits « engagés » d'avoir un discours certes radical, mais plus révolté que révolutionnaire.²⁵⁶ Les rappers expriment en effet une volonté d'agir, mais rien n'indique qu'ils aient la compétence, l'influence ou le désir d'accompagner leur discours de réelles solutions politiques autres que celles de combattre « le système ».²⁵⁷ Nous verrons que les revendications explicites des rappers et leur volonté ne sont pourtant pas si abstraites, si l'on admet la dimension activiste et l'action politique du hip hop.

Comme le note le grand pontife de l'industrie hip hop, Russel Simmons, le hip hop est devenu « le mouvement culturel américain le plus puissant qui ait jamais existé »²⁵⁸, puissant en terme de popularité, mais aussi en termes économiques, puisque son industrie génère un chiffre d'affaires de deux milliards de dollars par an, rien qu'aux États-Unis²⁵⁹. Cette position de l'industrie hip hop permet à ses acteurs d'exercer un poids estimable dans la vie économique américaine, en créant des sociétés et des emplois, notamment dans leur communauté.

Avec le développement quasi industriel qu'a connu le hip hop ces dernières années, se sont multipliées les actions sociales et politiques d'envergure liées au mouvement. Ces nombreux projets sont d'ailleurs souvent réalisés à l'instigation des représentants du mouvement hip hop, que ce soient les ténors de l'industrie tels que Russel Simmons, P. Diddy ou encore Master P²⁶⁰ ou les rappers de notoriété plus modeste. Cet aspect permet de mesurer l'importance de la culture et de l'industrie hip hop à l'heure actuelle sur la société (afro-)américaine et la scène politique des États-Unis.

Le discours rap exerce en premier lieu une influence directe sur la communauté afro-américaine, la diaspora noire et les minorités ethniques dans leur ensemble.

²⁵⁵ Maryse Souchard, *op. cit.*, p. 258.

²⁵⁶ Entretiens avec Robin Kelley et Yvonne Bynoe.

²⁵⁷ Maryse Souchard, *op. cit.*, pp. 102, 105.

²⁵⁸ "Conclusions of hip hop summit 2001" (www.hsan.org). Et de 5 milliards de dollars dans le monde entier selon la *Recording Industry Association of America* (www.riaa.com.)

²⁵⁹ "Conclusions of hip hop summit 2001" (www.hsan.org.)

²⁶⁰ Voir aussi p. 233.

Comme nous l'avons vu, les rappeurs se veulent porte-parole, mais aussi guides pour leur communauté. A l'instar des grands athlètes noirs américains, ils sont des modèles de réussite sociale et s'apparentent à de véritables instruments de socialisation des masses populaires. Ils deviennent alors des leaders écoutés et respectés. Ce rôle les oblige par ailleurs à prendre en considération cette dimension et donc à modérer non seulement leur discours, mais aussi leurs faits et gestes. La réussite de certains rappeurs leur a en effet beaucoup de jeunes qui ont l'illusion que le rap peut être une échappatoire facile.

Les acteurs de l'industrie hip hop ne se cantonnent pas dans un discours communautaire, ils s'adressent parallèlement au reste de la société, c'est-à-dire à la communauté blanche qu'ils souhaitent éclairer. Ils sont conscients de l'influence que leur rap peut exercer sur le jeune public blanc et l'utilisent à bon escient. Ils savent qu'ils sont susceptibles d'influer sur les valeurs morales et les sensibilités politiques de cette « génération hip hop »²⁶¹ qui, en outre, formera les leaders politiques de demain²⁶².

Confronté au phénomène d'« afro-américanisation »²⁶³ culturelle de la jeunesse blanche, la société américaine ne peut plus ignorer la portée du message rap dans son ensemble. De par leur présence et leur pouvoir médiatique, ils sont devenus aux yeux du gouvernement et d'une Amérique conservatrice une « menace pour la société »²⁶⁴ pour paraphraser le titre de *Above The Law*. Preuve de la puissance du phénomène, le rap est depuis sa création l'objet de tous les débats et de nombreuses attaques, notamment de la part d'institutions gouvernementales et d'organisations de défense de la famille (*Parent's Music Resource Center, The American Family Association, Focus*

²⁶¹ Bakari Kitwana a consacré un ouvrage consacré à la génération hip hop. (*The Hip Hop Generation. Young Blacks and the Crisis in African-American Culture*, New York: Basic Civitas Books, 2002.)

²⁶² Cedric Muhammad, "Understanding Russell Simmons' Political Positioning", 3 January 2003, www.blackelectorate.com.

Si l'on parle communément de "génération hip hop", il convient de préciser qu'il est de plus en plus difficile de parler d'une seule génération de rappeurs. La génération des pionniers du rap sont aujourd'hui 40 ans en moyenne et ont un héritage culturel et social différent des générations qui l'ont suivie.

²⁶³ Cornel West a mis au jour ce phénomène dans *Race Matters*. Si l'auteur reconnaît que la musique est à l'origine d'un rapprochement entre les deux communautés, il observe néanmoins l'ironie du phénomène :

"This process results in white youth – male and female – imitating and emulating black male styles of walking, talking, dressing and gesticulating in relations to others, [...] The irony in our present moment is that just as young black men are murdered, maimed and imprisoned in record numbers, their styles have become disproportionately influential in shaping popular culture." (Cornel West, *Race Matters*, Boston: Beacon Press, 2001 (1993), pp. 84, 88.)

²⁶⁴ Above The Law, "Menace To Society", *Livin' Like Hustlers* (Sony, 1990).

On Family)²⁶⁵. Ces dernières remettent en question le caractère violent et explicite de certains raps. Les disques de rap jugés « obscènes » et donc inconvenants pour la jeunesse - essentiellement blanche - sont étiquetés²⁶⁶, voire censurés sur l'initiative de ces associations.

Il a été révélé en outre que certains artistes sont sous la constante surveillance des autorités américaines, notamment du FBI et de la CIA. À la sortie de l'album *Straight Outta Compton*, les membres de NWA se verront inquiétés en 1988 par le FBI en raison de leur morceau « Fuck Tha Police »²⁶⁷. En septembre 1990, le magazine *The Source* publie, documents à l'appui, une liste noire de rappeurs qui seraient soumis à une surveillance assidue du FBI, notamment Ice T, NWA, Public Enemy, Paris et 2 Live Crew²⁶⁸. Si l'authenticité de ces documents n'a pu être vérifiée, il n'en demeure pas moins que de nombreux rappeurs sont l'objet d'attaques directes de la part des représentants de l'autorité gouvernementale et que leurs œuvres font l'objet de débats parlementaires²⁶⁹.

Le rap est devenu matière à polémique et, de plus, les hommes politiques n'ont pas hésité à condamner officiellement les propos de certains rappeurs. Ainsi, durant sa campagne présidentielle, Bill Clinton attaqua Sister Souljah après que la rappeuse eut suggéré, lors d'une interview accordée au *Washington Post*²⁷⁰ et en réponse aux émeutes de Los Angeles : « If black people kill black people every day, why not have a week and kill white people. »²⁷¹ Détachés de leur contexte initial, ces propos seront à l'origine d'un débat virulent à l'échelle nationale que le candidat démocrate exploitera à des fins personnelles.²⁷² Dan Quayle, alors vice-président républicain, condamnera officiellement en 1991 pour insanités le premier album de Tupac intitulé *2Pacalypse*

²⁶⁵ Tricia Rose, *op. cit.*, p. 129.

Voir à propos du *PMCR*, note 408, p 99.

²⁶⁶ Ingrid Kerkhoff, "Teaching Rap", in W. Karrer & I. Kerkhoff (eds.), *Rap*, p. 199.

²⁶⁷ NWA, "Fuck Tha Police", *Straight Outta Compton* (Tommy Boy, 1990).

²⁶⁸ Julian L. D. Shabazz, *op. cit.*, p. 21.

²⁶⁹ Delores Tucker, présidente du *National Political Congress of Black Women* et fervente détractrice du rap a obtenu une audience auprès du Congrès américain en 1994. Russell Simmons s'est quant à lui invité en 2001 à une séance du *Senate Governmental Affairs Committee*. (Bakari Kitwana, "Senate Hearing Fails To Explore The Root Causes of Violence", August 9 2001, publié sur www.progressive.org ; Cedric Muhammad, "Understanding Russell Simmons' Political Positioning", 3 January 2003, www.blackelectorate.com ; Geneva Smitherman, *Talkin That Talk*, p. 217.)

²⁷⁰ Interview publiée le 13 mai 1992 dans le *Washington Post*, cité dans William E. Perkins, "The Rap Attack", pp. 34-35.

²⁷¹ Nelson George, *Hip Hop America*, New York: Penguin, 1998, p. 171.

²⁷² Armond White, *Rebel for the Hell of It. The Life of Tupac Shakur*, London: Quartet Books, p. 77.

Now²⁷³, dans lequel le *gangsta rapper* narre, entre autres, l'histoire d'une jeune adolescente de douze ans qui jette par désespoir à la poubelle l'enfant qu'elle vient de mettre au monde. Un exemple parmi d'autres : Ice T devra auto-censurer le morceau « Cop Killer »²⁷⁴ à la sortie de son album *Body Count*.

L'un des changements les plus patents de ces dernières années concerne le tout nouveau soutien que la communauté hip hop apporte désormais aux hommes politiques. A l'origine, le mouvement hip hop ne se voulait en aucun cas partisan et beaucoup de rappers ont pendant longtemps rejeté les partis politiques établis, ne soutenant que partiellement les leaders noirs qui reprenaient eux-mêmes le discours des grands leaders charismatiques.

Dorénavant, les rappers soutiennent les campagnes électorales des hommes politiques, notamment ceux issus de la « génération hip hop »²⁷⁵ comme Kwame M. Kilpatrick, Ras Baraka²⁷⁶, Harold Ford Jr, Jesse Jackson Jr²⁷⁷, mais aussi d'autres leaders plus confirmés. Ainsi Hillary Clinton a-t-elle été entre autres soutenue dans sa campagne pour l'accession au poste de sénateur de l'État de New York par le *Hip Hop Summit Action Network*²⁷⁸ de Russel Simmons, et à travers lui par une partie de la communauté hip hop. Dans un tout autre registre, Paris, fidèle à l'idéologie des Panthères Noires, soutient à sa manière le mouvement révolutionnaire, en rendant une visite officielle à Fidel Castro et à Assata Shakur²⁷⁹, ex-membre des *Black Panthers* exilée à Cuba.

Par ailleurs, il est permis de penser qu'à l'image de la communauté noire américaine et par tradition, les acteurs du mouvement hip hop ont dans une large mesure une sensibilité politique démocrate et adhèrent dans une moindre mesure au parti républicain²⁸⁰. Tout comme les membres de leur communauté, les rappers

²⁷³ Tupac, *2Pacalypse Now* (Jive, 1991).

²⁷⁴ Body Count, "Cop Killer", *Body Count* (Warner, 1992).

²⁷⁵ Il convient de préciser que le terme de "génération hip hop" ne signifie en rien que ses membres adhèrent à cette culture et ses valeurs. Si Harold Ford Jr et Jesse Jackson Jr reconnaissent l'importance de cette culture, ils ne s'identifient aucun cas au mouvement hip hop. Certains des nouveaux hommes politiques afro-américains auront même tendance à se distancier pour des raisons stratégiques de cette étiquette "hip hop" parfois dévalorisante. (Entretien avec Yvonne Bynoe.)

²⁷⁶ Ras Baraka, fils du poète activiste Amiri Baraka, est maire-adjoint de Newark depuis 2002.

²⁷⁷ Fils du leader Jesse Jackson et député de l'Illinois.

²⁷⁸ Voir plus bas, pp. 173-176.

²⁷⁹ Et "tante" du rapper Tupac Shakur. (Armond White, *op. cit.*, p. 136)

²⁸⁰ LL Cool J est l'un des rares rappers à soutenir le parti républicain, il a notamment lors de la campagne du gouverneur républicain George Pataki en 2002. (Reynard N. Blake Jr, "Beyond the Bling: A

semblent avoir mûri leur réflexion politique et ne soutiennent plus systématiquement des candidats de couleur ou hispaniques, de surcroît démocrates²⁸¹. Dans un article du New York Times, John Colapinto évoque d'ores et déjà la génération des « Hipublicans »²⁸².

Les leaders politiques afro-américains ont en outre reconnu les talents d'orateur et l'influence médiatique des rappers. Après les avoir fustigés, Louis Farrakhan, Al Sharpton²⁸³ et Jesse Jackson ont rallié à leurs causes ces artistes. Les politiques noirs reconnaissent la fonction régulatrice de l'expression rap et ont trouvé des alliés précieux en la personne des rappers dont les voix ont plus de portée que la leur sur la jeunesse noire²⁸⁴. A l'issue de la victoire de Kilpatrick aux élections municipales de Détroit en 2001, la députée démocrate Maxine Water reconnaissait :

Much of hip hop culture is born out of rap about conditions of the cities, the problems, the police abuse and all of that. The rappers have helped to describe what's wrong in our society and the need to address it. That's a natural lead to politics and public policy. Now with people like the mayor becoming part of the political process, it should all come together, to converge.²⁸⁵

Ce soutien est réciproque, lorsque les rappers sont mis à mal par la justice ou la censure, les leaders et certains intellectuels noirs montent à la charge. Lorsque Time Warner et Ice T durent retirer de la vente « Cop Killer »²⁸⁶ sous la pression des syndicats de police, Louis Farrakhan publia un réquisitoire dans « Final Call », l'organe de presse de la *Nation of Islam*.²⁸⁷ Al Sharpton quant à lui rendit visite à Tupac en

Look at Hip-Hop, African-American Leadership & The Black Church: Implications to African-American Youth Development", *Journal of Urban Youth Culture*, February 2003.)

²⁸¹ Des sondages révèlent clairement que la jeunesse afro-américaine adhère de moins en moins aux idéaux des partis traditionnels. Une étude ordonnée en 2000 par le *Joint Center for Political and Economic Studies* montre que 62% des 18-35 ans se considèrent démocrates contre 80% pour la classe d'âge supérieure et 6% républicains. Ce sondage fait ressortir que de plus en plus de jeunes Afro-Américains se sentent proches des mouvances politiques alternatives et se considèrent comme "indépendants". (Yvonne Bynoe, "The New Breed of Black Politicians", 2002, publié sur www.urbanthinktank.org.)

²⁸² John Colapinto, "The Young Hipublicans", *New York Times*, 26 May 2003.

Dans cet article, John Colapinto évoque entre autres la création d'un groupe étudiant de l'Université de Howard, baptisé les "Hip-Hop Republicans."

²⁸³ Lui-même ancien manager de James Brown.

²⁸⁴ Lors du premier Sommet Hip Hop qui s'est tenu le 13 juin 2001 à New York, Farrakhan a tenu un discours dont le mot d'ordre était "Accept the responsibility of leadership" qui s'adressait au parterre d'artistes et acteurs de la scène hip hop présents. Farrakhan reconnaissait le rôle de leaders des rappers et les implorait d'accepter cette responsabilité vis-à-vis de leur communauté en modérant leur discours.

²⁸⁵ Geoff Boucher, "A Politician Who Runs on Hip Hop", *Los Angeles Times*, 12 Mai 2003, publié sur www.daveyd.com.

²⁸⁶ Body Count, "Cop Killer", *Body Count* (Warner, 1992).

²⁸⁷ Exemple cité dans Manuel Boucher, *Rap : Expression des lascars*, Paris : L'Harmattan, 1998, p. 181.

prison²⁸⁸. Inversement, lorsque Al Sharpton purgea une peine de prison²⁸⁹, les rappers ont réagi de concert à cette décision de justice. Cette alliance avec les hommes politiques est également un formidable moyen pour les rappers de théoriser et de créditer leurs revendications.²⁹⁰

S'il est vrai que le discours politique est parfois flou, évoquant pêle-mêle afrocentrisme, islam, nationalisme noir, lutte révolutionnaire, voire rastafarisme, et que les revendications ne sont pas toujours clairement argumentées, beaucoup de raps sont essentiellement dédiés à l'éveil politique du public. Pour baliser et compléter leur propos, ils proposent notamment tout un appareil paratextuel et hypertextuel que ce soit sur les livrets qui accompagnent les disques, lors de leurs interviews ou encore sur leurs sites internet. Les plus grands noms du rap donnent également des conférences ou publient pour certains des ouvrages ou articles dans le but de mieux diffuser le message hip hop.

Les rappers et les rappeuses interviennent également directement dans le fonctionnement de la société, notamment lorsqu'ils s'engagent personnellement en finançant divers programmes sociaux. Ces initiatives caritatives sont légion et portent aussi bien sur le financement de matériel scolaire et de camps de vacances (*Daddy's House Summer Camp*) que sur des projets d'insertion sociale (*Lisa's African Youth Survival Camp*, *Intelligent Black Women's Coalition*), des actions contre la violence domestique (*Break The Cycle*), des campagnes de mobilisation (*Stop The Violence Movement*, *HEAL*, *League of Hip Hop Voters*, ...) ou encore le mécénat et autres activités philanthropiques²⁹¹ conformément au parcours et à la sensibilité des artistes.²⁹²

²⁸⁸ Tupac sera emprisonné à plusieurs reprises au cours de sa carrière, notamment pour tentative d'assassinat sur policiers et harcèlement sexuel, puis sera acquitté. Après avoir été une première fois blessé par balle, Jesse Jackson lui rendra également officiellement visite sur son lit d'hôpital.

²⁸⁹ Al Sharpton fut condamné en 2001 à 40 jours d'emprisonnement pour avoir manifesté contre la présence militaire américaine sur l'île portoricaine de Vieques.

²⁹⁰ Manuel Boucher, *op. cit.*, p. 181.

²⁹¹ Nous noterons par ailleurs que la bourgeoisie noire a depuis son apparition une longue tradition philanthropique.

²⁹² La *Recording Industry Association of America* publie sur son site internet la liste des associations et fondations créés par les artistes hip hop.
www.riaa.com

Ainsi KRS-One et Nelson George²⁹³ sont-ils à l'origine du projet collectif *Stop the Violence*²⁹⁴ qui accompagnera une campagne de sensibilisation du même nom. L'opus qui appelait à l'arrêt de la violence criminelle, liée essentiellement au trafic de drogue, permit de sensibiliser la jeunesse des ghettos et de financer notamment des projets sociaux²⁹⁵. Les rappeurs de la côte Ouest répondront par ailleurs à cette campagne avec l'album *We're All in the Same Gang*²⁹⁶ l'année suivante.

Ces projets sociaux vont bien dans le sens de la philosophie et l'idéologie hip hop comme une démarche naturelle. La notion de « *giving back (to the community)* » est en effet inhérente au discours hip hop. Les rappeurs qui trouvent dans le ghetto leur toute première source d'inspiration, tiennent à partager avec lui les richesses qu'ils lui doivent.

Autre phénomène nouveau, les rappeurs s'engagent de plus en plus souvent dans des actions politiques concrètes. Ainsi ces dernières années, de nombreuses marches et manifestations organisées à l'instigation des leaders afro-américains ont été largement soutenues par les rappeurs. En 1995, ils ont été nombreux à défiler à l'invitation de Louis Farrakhan pour soutenir sa *Million Man March*²⁹⁷. Ils dédieront d'ailleurs un album à l'événement : *One Million Strong, The All-Star Album*²⁹⁸ invitant toutes les vedettes du rap, tous genres confondus, à méditer sur l'avenir de l'homme noir, son rôle et ses responsabilités au sein de la famille noire.²⁹⁹

Cet engagement dans la vie politique américaine s'est concrétisé en 2001, avec une autre initiative d'envergure lancée par Russell Simmons, le *Hip Hop Summit Action Network*. Cette organisation, qui rassemble des personnalités importantes du monde de l'industrie du disque, de la politique et de la culture ainsi que des activistes et des

²⁹³ Nelson George est journaliste, réalisateur, historien de la culture hip hop et auteur entre autres de *The Death of Rhythm & Blues*, *Hip Hop America* et *Buppies, B-Boys, Baps, and Bohos: Notes on Post-Soul Black Culture*. Voir bibliographie.

²⁹⁴ Stop The Violence Movement, "Self Destruction" (Jive, 1988).

²⁹⁵ Les fruits de la vente du disque *Stop The Violence* ont été versés à la *National Urban League*, une organisation qui lutte contre l'analphabétisme et la criminalité urbaine. (David Dufresne & Jacob Günther, *op. cit.*, pp. 129-131.)

²⁹⁶ The West Coast Rap All-Stars, *We're All in the Same Gang* (Wamer, 1990).

²⁹⁷ Louis Farrakhan poursuit ainsi l'action de Malcolm X en tentant de lancer une "nouvelle révolution noire".

²⁹⁸ Various Artists, *One Million Strong: the All-Star Album* (Solar, 1995).

²⁹⁹ Exemple donné dans Christian Béthune, *op. cit.*, p. 157.

universitaires³⁰⁰, tente de jeter un pont entre le hip hop et la politique. Le *HSAN*³⁰¹, se veut être un forum public de discussion dont l'objectif est de réfléchir aux problèmes liés au ghetto et au développement communautaire. Ce réseau travaille sur deux axes principaux, la réhabilitation de la jeunesse des ghettos et l'inscription de ces jeunes sur les listes électorales.³⁰²

Le *HSAN* oeuvre en étroite collaboration avec, entre autres, le NAACP, l'institut de recherche des études afro-américaines de l'Université de Columbia, mais aussi la *Nation of Islam* et le projet *Rap the Vote*³⁰³. Le réseau est à l'origine de projets en tous genres (conférences, manifestations, campagnes de mobilisation, ...). A titre d'exemple, le *HSAN*, en coopération avec *The Alliance for Quality Education*, a mobilisé en juin 2002 dans les rues de New York 100 000 étudiants pour protester contre une réduction budgétaire de 300 millions de dollars à l'encontre des écoles publiques proposée par le nouveau maire de New York, Mark Bloomberg.³⁰⁴

Sous l'égide du *HSAN*, les rappers se sont aussi rassemblés afin de demander l'amendement des lois antidrogues extrêmement punitives, dites « lois

³⁰⁰ Les membres du directoire comptent aussi bien les stars comme Sean 'P. Diddy' Combs, Damon Dash, des activistes comme Kwest Mfume (*NAACP*) que des intellectuels (Manning Marable). Le *HSAN* travaille avec de nombreux intervenants, notamment Louis Farrakhan et le professeur Cornel West.

³⁰¹ "Founded in 2001, the Hip Hop Summit Action Network (HSAN) is dedicated to harnessing the cultural relevance of Hip Hop music to serve as a catalyst for education advocacy and other societal concerns fundamental to the well-being of at-risk youth throughout the United States. HSAN is a non-profit, non-partisan national coalition of Hip Hop artists, entertainment industry leaders, education advocates, civil rights proponents, and youth leaders united in the belief that Hip Hop is an enormously influential agent for social change which must be responsibly and proactively utilized to fight the war on poverty and injustice.[...] HSAN seeks to foster initiatives aimed at engaging the Hip Hop generation in community development issues related to equal access to high quality public education and literacy, freedom of speech, voter education, economic advancement, and youth leadership development." (www.hsan.org.)

³⁰² L'autre enjeu de cet organisme est le développement et la défense de la culture hip hop, notamment auprès des membres du congrès américain et des institutions fédérales.

Le comité envisage de mettre prochainement en place un forum de réflexion sur la place et le rôle de la culture hip hop dans la communauté noire américaine, *Hip Hop Think Tank*, en collaboration avec des intellectuels de renom à l'instar du Manning Marable, directeur de l'Institut des Recherches en Etudes Afro-américaines de l'Université de Columbia, du Cornel West et du Michael Eric Dyson. (www.hsan.org.)

³⁰³ *Rap The Vote* fut lancé à l'origine en 1992 avant d'être repris par Russell Simmons.

³⁰⁴ "The Hip-Hop Summit Action Network Declares Victory On Education Issue - Utilizing Hip-Hop Stars To Create Political And Social Reform", article publié le 24 juin 2002. (www.blackelectorate.com.) Autre exemple d'activisme politique direct. Au lendemain de l'élection du nouveau maire d'Oakland Jerry Brown en 2002, des acteurs de l'industrie hip hop originaires ont rendu une visite surprise au maire rentrant, accompagnés d'une centaine de manifestants afin de contrarier le projet de Jerry Brown visant à renforcer le budget sécuritaire de la ville à hauteur de 70 millions de dollars. Les *hip hoppers* ont encouragé une fois de plus les autorités à diriger cette somme vers des projets sociaux. (Davey D, "Boots Heats Up On Oakland Mayor Jerry Brown", 25.01.00, www.daveyd.com.)

Rockefeller » (« *Rockefeller drug laws* »)³⁰⁵, ainsi que le rétablissement des droits civiques pour les anciens détenus. Coupant court à certaines polémiques, le *HSAN* organise également des rencontres avec les représentants religieux et politiques de la communauté juive avec pour objectif une meilleure entente inter-communautaire.³⁰⁶

En 2000, Russel Simmons a également relancé en coopération avec le *NAACP* une campagne de mobilisation, *Rap The Vote*, visant à encourager la jeunesse afro-américaine et celle issue des minorités ethniques à s'inscrire sur les listes électorales. Pour les acteurs de l'industrie hip hop, la génération dite « hip hop », devrait jouer à l'avenir un rôle essentiel dans la vie politique américaine. Les moins de 30 ans représentent en effet plus de 50% de la population afro-américaine actuelle, soit le plus important segment votant afro-américain³⁰⁷. *Rap The Vote* envisage ainsi de faire inscrire pas moins de quatre millions d'électeurs d'ici 2008.³⁰⁸

Et c'est également dans ce sens que Sean 'P. Diddy' Combs a fait l'acquisition en 2003 d'une société de sondage qui s'intéresse uniquement aux communautés de l'Amérique urbaine.³⁰⁹ D'autres rappers, comme Chuck D, Kam et Paris soutiennent quant à eux ouvertement le *Reparation Movement*, le mouvement pour la réparation financière des préjudices subis par la diaspora noire pendant toute la durée de l'esclavage.³¹⁰ Les *hip-hoppers* jouissent plus modestement d'un autre pouvoir économique, lorsqu'ils appellent par exemple au boycott de grandes entreprises comme Pepsi Co. pour des faits de racisme ou Kentucky Fried Chicken pour défendre la protection des animaux.³¹¹

La croisade des rappers ne se limite en effet pas aux problèmes intrinsèques au ghetto ou à la communauté noire. Ainsi KRS-One a-t-il lancé au début des années 1990 avec Michael Stipe³¹² *HEAL (Human Education Against Lies)*, un organisme à but

³⁰⁵ Les lois dites "Rockefeller", instaurées en 1973 et 1974, imposent des peines minimum qui peuvent aller jusqu'à quinze ans, sur possession d'une quantité infime de drogue. (Bryan Virasami, "Rappers, Celebs & Activis Protest Drug Laws", *Newsday*, 8 May 2003, article relevé sur www.daveyd.com.)

³⁰⁶ www.hsna.org

³⁰⁷ Geoff Boucher, *op. cit.*

³⁰⁸ En 1998, Russel Simmons et le rabbin Marc Schneier ont créé dans ce dessein la *Foundation for Ethnic Understanding*. (www.blackelectorate.com.)

³⁰⁹ www.daveyd.com.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ "Russel Simmons calls for Boycott for KFC", August 21, 2003, www.allhiphop.com. "Hip-hop group calls off Pepsi boycott", February 13, 2003, www.cnn.com.

³¹² Leader blanc du groupe de rock REM.

pédagogique, et prolongé son action en publiant un disque « State of The World »³¹³. A l'heure de la globalisation culturelle, l'éventail des thèmes abordés dans le discours hip hop s'est également diversifié et étendu à la sphère de la politique internationale. En plus d'avoir soutenu la lutte contre l'apartheid en Afrique du Sud³¹⁴, de nombreux rappeurs se sont ralliés au mouvement pacifiste pour dire non à la guerre en Irak. Rassemblée autour de Russel Simmons et du *HSAN*³¹⁵, la communauté hip hop a même adressé le 10 mars 2003 une lettre ouverte³¹⁶ au président des États-Unis, avant d'annoncer une coalition de soutien à la paix en Irak « United to Win Without War »³¹⁷. Cette missive conclut sur l'énormité du budget alloué à ce conflit par rapport à la misère que connaissent les ghettos américains.³¹⁸

Ces dernières années, le paysage politique afro-américain a de même vu apparaître une nouvelle vague de leaders afro-américains appartenant à la génération hip hop, à l'instar notamment du jeune maire démocrate de la ville de Détroit, Kwame

³¹³ Cité dans David Dufresne & Jacob Günther, *op. cit.*, p. 123.

³¹⁴ De nombreux artistes ont publié des disques pour œuvrer contre la ségrégation sud-africaine. Citons "A.F.R.I.C.A" de Stetsasonic publié au profit de l'*Afrika Fund*, relais américain de l'ANC.(David Dufresne & Jacob Günther, *op. cit.*, pp. 130-131.)
Stetsasonic, "A.F.R.I.C.A" (Tommy Boy, 1993).

³¹⁵ Russell Simmons est un pionnier de l'industrie rap. Il est le créateur en 1986 du premier label 100% rap, Def Jam. Découvreur de talents, Russell Simmons est aujourd'hui l'entrepreneur le plus important de l'industrie hip hop, à la tête d'un véritable empire (industrie vestimentaire, production cinéma et télévision, théâtre, ...) et l'une des plus importantes fortunes afro-américaines. Voir aussi p. 233.

³¹⁶ "Dear Mr. President, As you approach your final decision on a war to disarm Iraq, we are writing urgently to recommend that you use your good office and stature as a world leader to win disarmament of Iraq without going to war. Thus far, without a full-scale war, you have been successful in marshalling the United Nations and the world community to affirm the importance of disarming Saddam Hussein of all weapons of mass destruction.

The United Nations' inspectors are making progress. The worldwide demand that Iraq complies completely with UN Resolution 1441 has produced results and important information that will enhance the effectiveness of the ongoing UN inspection process. Rather than establishing a deadline for war, you could strengthen the lifeline for peace and disarmament in Iraq: continued UN inspections.

Peace is not the absence of war, but it is the presence of justice. There is no justification for the massive killing of innocent people in an avoidable war on Iraq. The wrongness of this war will prevent a lasting peace in the Middle East and circumvent the progress that the UN is finally making in getting Saddam Hussein to comply.

Domestically, Mr. President, rampant poverty is on the rise and the hopes and aspirations of millions of youth are being triaged on the altar of national neglect. We in the hip-hop community know and feel the pain, misery and wretchedness of the social condition of our communities. Now with the prospect of a multi-trillion dollar federal budget deficit, an unnecessary war on Iraq is only going to increase the cold damp hands of social dereliction that have a deadly choke hold on too many Americans across the nation. Give peace a greater chance.

War on Iraq now is not the solution. We can win peace and disarmament without war. Sincerely,

Russell Simmons, Chairman

Benjamin F. Chavis, President" (www.hasn.org.)

³¹⁷ Cette association rassemble des musiciens américains tous genres musicaux confondus.

³¹⁸ Bien d'autres actions à but humanitaire, social ou politique ont été réalisées avec des répercussions moindres, mais qui attestent de la volonté des rappeurs d'accompagner leurs discours, engagé ou non, d'actions concrètes.

M. Kilpatrick, qui ne renie pas son affiliation à la culture hip hop, n'hésitant pas à reprendre une rhétorique hip hop, à citer Tupac Shakur dans ses discours ou encore à utiliser de la musique hip hop comme illustration sonore de sa campagne. Cette couleur lui a valu dans les médias le sobriquet de premier « maire hip hop »³¹⁹.

Tout comme les rappeurs, cette nouvelle vague de leaders est la première génération de politiques afro-américains qui vit dans une ère post-ségrégationniste et qui a récolté les fruits et les amertumes du mouvement des droits civiques.³²⁰ Comme certains rappeurs, ces nouveaux leaders reconnaissent l'héritage de leurs aînés sans le mythifier et ont choisi de recentrer le débat sur les problèmes économiques afin de dépasser la question raciale.³²¹ En raison du contexte socio-économique dans lequel elle a grandi, cette génération a développé un nouveau sens de l'urgence, en concentrant ses efforts sur les problèmes concrets liés à la jeunesse, tels que les violences policières, le délit de faciès, l'éducation et le chômage³²².

Cette nouvelle forme de l'activisme politique afro-américain³²³, même si elle est encore peu représentée, est susceptible à l'avenir de s'intensifier. Beaucoup misent aujourd'hui sur cette génération de jeunes leaders, la seule susceptible de mobiliser la jeunesse. Les élections municipales de Détroit de 2003 ont vu en effet une augmentation de 40% de participation dans la tranche d'âge des 18 à 40 ans.³²⁴

A l'heure où les politiques noirs perdaient de leur aura et où l'on assistait à la démobilisation politique de la communauté afro-américaine, le mouvement hip hop s'est affirmé au cours des deux dernières décennies peu à peu comme un contre-pouvoir culturel fédérateur, une plate-forme sociale en passe de devenir une véritable force politique essentiellement au niveau local³²⁵. Si les rappeurs ne peuvent pas encore prétendre à un réel rôle politique³²⁶, le hip hop a redonné à la musique un rôle

³¹⁹ Geoff Boucher, *op. cit.*

³²⁰ Bakari Kitwana, *The Hip Hop Generation*, p. 147.

³²¹ *Ibid.*

³²² *Ibid.*, p. 150.

³²³ Bakari Kitwana, *The Hip Hop Generation*, pp. 146-147.

³²⁴ Geoff Boucher, *op. cit.*

³²⁵ Entretien avec Yvonne Bynoe.

³²⁶ Sous la forme d'une semi-boutade, P. Diddy a néanmoins annoncé en 2002 vouloir se jeter lui aussi dans l'arène politique en voulant se présenter aux prochaines élections présidentielles américaines et devenir ainsi le premier président noir des Etats-Unis en 2004. Sean Combs aspire bien entendu plus à défier symboliquement l'*establishment* qu'à réellement briguer le plus haut poste gouvernemental, cette

qu'elle semblait avoir perdu, l'intervention à vif sur le social et le politique, renouant ainsi avec les mouvements de mobilisation de masse que l'Amérique a connus dans les années 1960, notamment avec le mouvement hippie. On reconnaît de nos jours le potentiel politique du hip hop, paradoxalement à l'heure où son genre le plus populaire, le *gangsta rap*, semble aussi nihiliste qu'apolitisé.

démarche trahit néanmoins le désir de certains acteurs de l'industrie hip hop de mettre un pied dans la vie politique américaine. (www.daveyd.com.)

TROISIEME PARTIE :

LE NIHILISME POLITIQUE « GANGSTA »

But why did Bigger revolt? No explanation based upon a hard and fast rule of conduct can be given. But there were always two factors psychologically dominant in his personality. First, through some quirk of circumstance, he had become estranged from the religion and the folk culture of his race. Second, he was trying to react to and answer the call of the dominant civilization whose glitter came to him through the newspapers, magazines, radios, movies, and the mere imposing sight and sound of daily American life. In many respects his emergence as a distinct type was inevitable.

Richard Wright, *How 'Bigger' was born*¹

La douceur climatique de l'État de Californie a vu naître à la fin des années 1980 l'expression la plus violente du rap : la *gangsta rap* ou « *West Coast rap* » avant qu'il n'essaime à travers les États-Unis. Le genre est né dans les ghettos de Los Angeles, à South Central dans le quartier de Compton mais aussi à Watts, l'un des districts des États-Unis les plus pauvres et les plus touchés par les violences urbaines. On associe aujourd'hui encore ces quartiers aux émeutes de 1965 et de 1992.²

Né sur la côte Ouest, le *gangsta rap* s'est développé dans le reste des États-Unis et particulièrement dans les États du Sud, en Louisiane, au Texas, en Floride, mais aussi sur la côte Est, notamment à New York (Wu Tang Clan, Notorious BIG, DMX...).³ Le *gangsta rap* et ses dérivés édulcorés sont le genre hip hop le plus populaire à l'heure actuelle, un sous-genre du rap dit *hardcore*. Le rap *hardcore*, comme son nom l'indique, est la version la plus virulente de la mouvance hip hop. Cette virulence apparaît tant dans sa forme que dans son fond. Les caractéristiques générales de ce genre « noir » du rap consistent généralement en une trame musicale très dense qui accompagne un texte âpre scandé avec hargne. Ice T et NWA en sont les représentants les plus populaires.

¹ "How 'Bigger' was born", in Richard Wright, *Native Son*, New York: HarperCollins, 1998 (1940), p. 439.

² Robin D. G. Kelley, "Kickin' Reality, Kickin' Ballistics", in William E. Perkins (ed.), *Droppin' Science*, Philadelphia: Temple University Press, 1996, p. 123.

³ Les États du Sud, en Louisiane dans le quartier de Calliope de la Nouvelle Orléans (Master P) et à Houston dans le ghetto de Fifth Ward (Too \$hort, Geto Boys), ou en Floride dans le quartier d'Overtown, ainsi qu'à Oakland dans les *projects* de East Bay et sur la côte Est, plus précisément à New York (Wu-Tang Clan, Notorious BIG, DMX...). (W. Karrer & I. Kerckhoff (eds.), *Rap*, Berlin & Hamburg: Argument-Verlag, 1996, p. 203.)

Le rap *gangsta* a lui-même engendré divers sous-genres, notamment le « *G-Funk* », un rap empruntant la sensualité des lignes mélodiques funk pour la mettre au service de rimes violentes et licencieuses. Le « *southern rap* » ou encore « *dirty south* », originaire du Sud des États-Unis, offre une variation régionale sur le même thème. L'intérêt de ces divers styles *gangsta* ne réside pas uniquement dans la forme provocatrice de leur discours, de leur message et du mode de vie qu'ils vantent : bon nombre de rappeurs explorent avec beaucoup de talent de nouveaux horizons musicaux, en expérimentant de nouveaux sons ou en développant de nouvelles façons de scander et en créant ainsi de nouveaux sous-sous-genres.

Le *gangsta rap* apparaît comme la continuité de l'engagement rap et ne fait qu'atteindre un degré supérieur de hargne qui n'est pas sans rappeler l'anarchisme punk dix ans plus tôt. Les sujets repris par le *gangsta rap* sont ceux des précédentes écoles. La critique va néanmoins s'intensifier sur le thème du ghetto et de la vie criminelle qui lui est inhérente dans un discours de plus en plus explicite. Il semblerait que l'intellectualisation du rap de la Côte Est soit à l'origine du succès foudroyant de ce nouveau style. En effet, le mythe du ghetto du Bronx s'effondrant en cette fin de décennie, les regards se portent à la fin des années 1980 vers la côte Ouest où le premier groupe de *gangsta rap*, Niggas With Attitude, se veut le représentant d'une véritable culture de ghetto à travers des vers plus proches de la réalité quotidienne.

En 1987, Ice T publie un album précurseur intitulé *Rhyme Pays*⁴ ; parallèlement, Boogie Down Productions, un groupe de la côte Est à étiquette politique, sort un album largement inspiré de l'esthétique délinquante, intitulé *Criminal Minded*⁵. L'année suivante, NWA - Niggaz With Attitude - devient le groupe phare du *gangsta rap* avec leur album *Straight Outta Compton*⁶ qui sera vendu à 3 millions d'exemplaires, en dépit d'une interdiction de diffusion radiophonique. Il faut attendre 1991 pour voir le premier album *gangsta* en tête des *charts* américains. Les deux années suivantes, l'album de Dr Dre *The Chronic*⁷ et celui de Snoop Doggy Dogg *Doggystyle*⁸, vendus respectivement à 3 et 5 millions d'exemplaires, consacreront le *gangsta rap* à travers le monde.

⁴ Ice T, *Rhyme Pays* (Sire, 1987).

⁵ Boogie Down Productions, *Criminal Minded* (B.Boy 1987).

⁶ NWA, *Straight Outta Compton* (Tommy Boy, 1990).

⁷ Dr. Dre, *The Chronic* (Death Row, 1992).

⁸ Snoop Doggy Dogg, *Doggystyle* (Priority, 1993).

Contrairement au rappeur qui se dit politique, le *gangsta rapper* ne s'évertue pas à argumenter. Il constate, énumère les faits, leurs causes et leurs conséquences. Bon nombre de rappeurs, comme Ice T, préfèrent d'ailleurs le terme de « *reality rap* »⁹ qui rend mieux compte de l'expérience réelle de la jeunesse noire : violence, drogue, criminalité, aliénation, désillusion et sexisme. Le terme de *gangsta rap* a été, par ailleurs, créé par les médias avant d'être récupéré par l'industrie du disque et les rappeurs eux-mêmes. L'histoire attribue l'expression *gangsta* à Just Ice¹⁰ qui, lors d'une interview, se définit en 1985 comme « *Hip Hop Gangsta* ». ¹¹ Certains rappeurs de la côte Est, parmi lesquels le Wu Tang Clan, choisissent de définir leur musique comme « *playa rap* », d'autres comme « *street music* », « *ghetto music* », voire « *nigger music* ». ¹²

Apologie de la violence pour les uns, exploitation commerciale de la misère pour les autres, le *gangsta rap* cultive un nihilisme qui alimente de nombreuses polémiques. Bon nombre de ses critiques n'entendent dans son anarchisme qu'une célébration gratuite de la violence et de la décadence de la communauté noire. Il est vrai que les rappeurs *gangsta* aiment à cultiver une hargne ambiguë et provocatrice, mêlant fiction et réalité et développant un langage grossier qui ponctue les imprécations. C'est en cultivant cette ambiguïté que le rap *hardcore* est devenu, dès le début des années 1990, le genre de rap le plus populaire, trouvant notamment un large écho auprès de la jeunesse blanche en quête d'anticonformisme ¹³.

Tout le succès de ce phénomène repose en effet sur la mise en scène du mode de vie *gangster*. Arborant un style tapageur, les rappeurs, parfois de véritables « OG » (« *original gangsters* »), mettent généralement en scène l'archétype du héros majeur de la *blaxploitation*¹⁴ : le « *hustler* »¹⁵ ou le « *pimp* »¹⁶, ce criminel sans scrupules qui est paradoxalement un modèle aux yeux de la communauté ghettoïsée et délaissée.¹⁷

⁹ Stavsky, L., Mozeson, I.E., Mozeson, D.R., *AZZ: The Book of Rap and Hip Hop Slang*, New York: Boulevard, 1995, p. 40.

¹⁰ Membre du groupe Boogie Down Productions.

¹¹ Alex Ogg, David Upshal, *The Hip Hop Years. A History of Rap*, London: Macmillan, 1999, p. 21.

¹² *Ibid.*

¹³ Si le rap est devenu le genre musical le plus populaire aux États-Unis après le rock, supplantant cette musique majeure qu'est la country, c'est que son succès est dû en partie à l'extrême popularité du *gangsta rap* et des dérivés rock auprès de la jeunesse blanche.

¹⁴ Le néologisme "*blaxploitation*" est une élision des mots "*black*" et "*exploitation*", il désigne le genre cinématographique apparu dans les années 1970, spécifiquement produit par des auteurs afro-américains et destiné au public afro-américain. Ces comédies en forme de polars furent les premiers films à célébrer l'héroïsme noir mettant en scène des anti-héros du ghetto. Parmi les films de ce genre les plus populaires, citons *Superfly*, *Shaft*, *The Mack*, *Coffy*, ...

Il semblerait que les médias aient joué un rôle primordial dans la diffusion de l'image et des attitudes *gangsta*. Cette surmédiation sera à l'origine d'un conflit fictif entre côtes Ouest et Est. Dans la plus pure tradition des joutes verbales, une surenchère de violence par raps interposés deviendra un temps la matière première des *gangsta rappers* qui finiront eux-mêmes par se prendre au piège. Les conséquences les plus dramatiques seront l'assassinat des deux rappers les plus prometteurs de la Côte Ouest (Tupac) et de la Côte Est (Notorious BIG) à six mois d'intervalle. Selon certains observateurs, leur mort sonnera symboliquement le glas du *gangsta rap* en 1997. Au-delà de cette date, on n'observe plus généralement qu'une survivance caricaturale du *gangsta rap*, dite *post-gangsta*, gauchie par son propre succès. Certains rappers se sont par ailleurs orientés vers un rap plus modéré, alors que sont apparus parallèlement de nouveaux genres *hardcore* repoussant toujours plus loin les limites du genre.

Si les *gangstaz* ne semblent adhérer à aucune idéologie politique ou religieuse particulière, nous verrons que leur violence discursive n'en demeure pas moins politisée. En transposant le mal-être des ghettos sous la forme d'hyperboles, ils expriment en effet la frustration socio-économique de la majorité des Afro-Américains tout en remettant en cause la suprématie blanche et le système capitaliste. L'apparente gratuité de la violence retranscrite dans un discours anti-hégémonique virulent, l'approche obscure de l'ultralibéralisme ou encore la misogynie outrancière ne doivent pas cependant occulter l'imagerie de la violence héritée de la poésie noire américaine. L'ambiguïté qu'alimentent sciemment les rappers et une méconnaissance de la culture rap et des codes *gangsta* rendent néanmoins ce discours inaudible. Nous tenterons donc dans cette troisième partie de démontrer que le nihilisme affiché par les *gangsta rappers* masque une conscience éminemment politique.

Gordon Parks Jr., *Superfly*, (1972)
Gordon Parks Jr., *Shaft*, (1971).
Michael Campus, *The Mack*, (1973).
Jack Hill, *Coffy*, (1973).

¹⁵ "Amaqueur".

¹⁶ "Maquereau".

¹⁷ Dans leur ouvrage, Lapassade et Rousselot définissent ainsi le "mack" :

"Sociologiquement, le [maquereau-dealer-vendeur d'armes] est le modèle positif pour une jeunesse qui constate qu'il est le seul à s'en sortir. Poétiquement, il représente le mauvais côté de la *blackness*. Sur lui se concentre la haine des rappers. Le déguisement carnavalesque avait cette fonction toute simple : se déguiser dans l'objet de détestation et démontrer que l'on pouvait s'en sortir sans jamais tuer personne . "

Chapitre 1. Le discours nihiliste *gangsta*

Lorsque nous aborderons le nihilisme *gangsta*, nous prendrons d'abord le terme dans son sens courant de désenchantement moral, disposition d'esprit caractéristique de la jeunesse des ghettos qui, marginalisée par la société, vit au jour le jour, sans maîtrise du temps. Dans son essai « Nihilism in Black America »¹⁸, Cornel West rappelle que ce sentiment négativiste n'est pas un phénomène récent. Dès leur arrivée dans le Nouveau Monde, les esclaves qui tentaient de résister à leur avilissement devaient lutter avant tout contre le nihilisme, une menace bien plus pernicieuse que l'exploitation et l'oppression. Le génie afro-américain a été celui de pouvoir transcender peu ou prou ce désespoir en édifiant une structure culturelle commune et solide qui ne suffit plus à l'Amérique post-moderne :

And a pervasive spiritual impoverishment grows. [There has been a] collapse of meaning in life - the eclipse of hope and absence of love of self and others, the breakdown of family and neighborhood bond -... We have created rootless, dangling people with little link to the supportive networks - family, friends, school - that sustain some sense of purpose in life. We have witnessed the collapse of the spiritual communities that in the past helped Americans face despair, disease, and death and that transmit through the generations dignity and decency, excellence and elegance.¹⁹

En constatant que la vie ne pouvait être que souffrance dans un environnement aussi hostile et absurde que le ghetto actuel, la jeunesse afro-américaine s'est réfugiée dans un fatalisme que l'universitaire définit comme un désespoir social, une dépression clinique relative à une perte des valeurs personnelles ; en un mot, une menace pour la survie de la communauté afro-américaine :

The liberal/conservative discussion conceals the most basic issue now facing black America: *the nihilistic threat to its very existence*. This threat is not simply a matter of relative economic deprivation and political powerlessness—though economic well-being and political clout are requisites for meaningful black progress. It is primarily a question of speaking to the profound sense of psychological depression, personal worthlessness, and social despair so widespread in black America.²⁰

(Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *Le Rap ou la fureur de dire*, Paris : Editions Lori Talmart, 1996, pp. 117-118.)

¹⁸ Cornel West, *Race Matters*, Boston: Beacon Press, 2001 (1993).

Le choix des extraits cités dans ce chapitre ont été guidés en partie par l'essai de Nick De Genova "Gangster Rap and Nihilism in Black America: Some Questions of Life and Death", *Social Text*, 1995: 43, pp. 89-132.

¹⁹ Cornel West, *op. cit.*, p. 5.

²⁰ *Ibid.*, pp. 12-13.

Cette dépréciation de la vie, accompagnée de la négation de toutes valeurs, apparaît plutôt comme une conséquence qu'un état inné, c'est le fruit d'une longue intériorisation du désespoir et du mépris de soi, une lassitude à laquelle on répond par une certaine indifférence et une prédisposition autodestructrice :

Nihilism is to be understood here not as a philosophic doctrine that there are no rational grounds for legitimate standards or authority; it is, far more, the lived experience of coping with a life of horrifying meaninglessness hopelessness, and (most important) lovelessness. The frightening result is a numbing detachment from others and a self-destructive disposition toward the world. Life without meaning, hope, and love breeds a coldhearted, mean-spirited outlook that destroys both the individual and others.²¹

Selon Cornel West, la culture post-moderne offre également beaucoup de réponses à ce nihilisme, notamment la quête affolée de compensations dans les plaisirs fugaces et illusoire ou l'exercice d'un pouvoir à travers la violence physique :

The result is lives of what we might call 'random nows' of fortuitous and fleeting moments preoccupied with 'getting over' - with acquiring pleasure, property, and power by any means necessary. Post-modern culture is more and more a market culture dominated by gangster mentalities and self-destructive wantonness. This culture engulfs all of us - yet its impact on the disadvantaged is devastating, resulting in extreme violence in everyday life. Sexual violence against women and homicidal assaults by young black men on one another are only the most obvious signs of this empty quest for pleasure, property and power.²²

Nous remarquerons par ailleurs que le *gangsta rap* n'est pas né dans un « vide culturel »²³, pour reprendre les termes de bell hooks. Les inégalités socio-économiques et l'oppression ont nourri une rage violente que les habitants des ghettos dirigent contre eux-mêmes. Les rappeurs retranscrivent dans leurs rimes cette criminalité endogène, tout en condamnant parallèlement les responsables de la décadence afro-américaine. Ce fatalisme est une pathologie inhérente à une « culture de ghetto », dont la cause peut être attribuée au mode de production capitaliste. Même s'ils condamnent le système responsable des meurtrissures des siècles passés, les MCs demandent paradoxalement l'intégration à la société de consommation. Nous verrons que la violence, les insatisfactions économiques, ainsi que le sexisme exprimés dans les rimes *gangsta* ne sont autres que la conséquence d'un passé lié à l'exploitation

²¹ Cornel West, *op. cit.*, p. 14.

²² *Ibid.*, p. 5

²³ bell hooks, "Sexism and Misogyny: Who Takes The Rap? Misogyny, Gangsta Rap and the Piano", *ZMagazine*, February 1994, p. 26, publié sur www.bilkent.edu.

esclavagiste et qu'ils traduisent le désir des Afro-Américains de trouver une place équitable dans la société américaine.

1.1. Une culture de la violence

Bigger rose and went to the window. His hands caught the cold steel bars in a hard grip. He knew as he stood there that he could never tell why he had killed. It was not that he did not really want to tell, but the telling of it would have involved an explanation of his entire life. The actual killing of Mary and Bessie was not what concerned him most; it was knowing and feeling that he could never make anybody know what had driven him to it. His crimes were known, but what he had felt before he committed them would never be known. He would have gladly admitted his guilt if he had thought that in doing so he could have also given in the same breath a sense of the deep, choking hate that had been his life, a hate that he had not wanted to have, but could not help having. How could he do that? The impulsion to try to tell was as deep as had been the urge to kill.

RICHARD WRIGHT, *Native Son*²⁴

Violence is American as a cherry pie.

RAP H. BROWN²⁵

Afin de cerner la poétique de la violence *gangsta*, si souvent mal interprétée, il convient avant tout de justifier cette violence verbale qui n'est autre que le reflet de la société américaine. Le deuxième amendement de la Constitution américaine reconnaît en effet le droit à tout citoyen adulte et sain d'esprit de posséder et de porter une arme au nom du principe édicté par la *National Rifle Association* : « If guns are outlawed, only outlaws will have guns » et qu'il ne saurait être porté atteinte au droit du peuple de détenir des armes. De l'invasion du Grand Ouest aux guerres de gangs²⁶ en passant par la guerre de Sécession (« just like cowboys and Indians »²⁷), la violence fait partie intégrante de l'histoire américaine et apparaît inhérente à un environnement de misère, d'oppression et de répression. De plus, la ségrégation et les inégalités héritées de l'émancipation ont été fermement maintenues jusqu'à aujourd'hui. Toute une jeunesse

²⁴ Richard Wright, *Native Son*, New York: Harper & Brother, 1940.

²⁵ Amoah Osei (ed.), *A Political Dictionary of Black Quotations: Reflecting the Black Man's Dreams, Hopes, Visions*, London: Oyokoanyinaase House, 1989, p. 112.

²⁶ Les gangs ne sont pas un phénomène nouveau dans l'histoire américaine. Depuis le début de l'immigration européenne, les gangs - italiens, juifs et irlandais - ont fait régner la terreur dans les métropoles américaines.

²⁷ NWA, "Dayz of Wayback", *Efil4zaggin* (Ruthless, 1991).

désemparée, même lorsqu'elle est issue des couches sociales plus aisées du quartier de South Central, sera par la force des choses imprégnée par cette culture de la violence et l'exprimera à travers le *gangsta rap*. Le discours *gangsta* révèle les conditions économiques et la constante répression qui ont nourri les frustrations au sein du ghetto. Les jeunes Afro-Américains compensent ces iniquités par des actes de violence qu'ils dirigent contre eux-mêmes et contre les symboles de l'hégémonie blanche.

1.1.1. Le ghetto : lieu d'expression de frustrations socio-économiques

Il n'est pas inutile de rappeler que le *gangsta rap* est né à Compton et à Watts, les quartiers de Los Angeles les plus sévèrement touchés par la crise économique post-industrielle à la fin des années 1980²⁸. Une jeunesse désemparée, « *The lost generation* »²⁹ comme la définit Shyheim, crée un style de rap « West Coast » qui narre les expériences et fantasmes des jeunes hommes des quartiers pauvres, noirs ou latino-américains. Cette génération est le fruit de changements économiques dévastateurs qui remontent à la fin des années 1960. Alors que la « cité des Anges » vit une croissance sans précédent, les communautés de Watts et de Compton doivent faire face à des changements structuraux, notamment la fermeture de nombreuses usines entre 1978 et 1981 qui vont plonger une partie de la classe ouvrière dans une pauvreté absolue.³⁰ Un rapport de la justice californienne révèle en 1982 que le chômage a doublé dans le quartier de South Central alors que le pouvoir d'achat a reculé d'un tiers. Dans ce district de Los Angeles, le taux de chômage des jeunes Noirs est de près de 50% et le salaire moyen de moitié inférieur à celui du reste de la communauté noire à la fin des années 1970³¹. L'appauvrissement de la classe ouvrière transforme de génération en génération une partie de ce prolétariat industriel en un

²⁸ Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, p. 122.

²⁹ Shyheim, "See What I see", *The Lost Generation* (Virgin, 1996).

³⁰ A cela s'ajoute la délocalisation de l'industrie vers les périphéries urbaines et la mondialisation de l'économie.

Mike Davis, *City of Quartz. Los Angeles, capitale du futur*, Paris : La Découverte, 2000, pp. 74, 273.

James H. Johnson Jr, Walter C. Farrell Jr, "The Fire This Time: The Genesis of The Los Angeles Rebellion of 1992", in J. C. Boger and J. W. Wegner (eds.), *Race, Poverty and American Cities*, London: University of North California Press, 1996, pp. 172-173.

³¹ Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, pp. 122-123.

*lumpenproletariat*³², une sous-classe marginalisée par une société qui a de moins en moins besoin de sa main-d'œuvre d'appoint.³³

La Californie connaît parallèlement depuis trois décennies une importante mutation socioethnique qui bouleverse l'équilibre social³⁴. L'arrivée en masse de populations hispaniques et asiatiques,³⁵ venues pour la plupart illégalement sur le territoire américain, sera notamment à l'origine de tensions interethniques. Il faut ici préciser que les *black angelenos*³⁶ étaient, quant à eux, originaires du Sud des États-Unis qu'ils avaient quitté en masse entre les deux guerres pour travailler dans les industries de la région. Du fait de leur origine raciale, ils avaient alors déjà fait l'objet d'une marginalisation et d'une ghettoïsation de fait. Les ghettos californiens abritent donc des générations de classes ouvrières paupérisées, d'individus marginalisés, englués aujourd'hui dans une misère difficile à maîtriser.

Dans les années 1970, en passant d'une société industrielle à une société de services, cette main-d'œuvre déjà confinée a été reléguée dans des habitats insalubres, puis éliminée économiquement et socialement de la cité.³⁷ Les jeunes générations ont fini par se socialiser autrement, c'est-à-dire sauvagement, en se contentant d'une économie marginale voire délictueuse et en s'intégrant souvent à un

³² La définition de *lumpenproletariat* dont parlait Karl Marx il y a 150 ans se prête parfaitement au noyau dur des ghettos. Marx avait ainsi clairement distingué cette sous-classe du prolétariat industriel, en le définissant comme un "prolétariat en haillons", "déshabitué du travail, incapable de conscience politique, toujours susceptible de vendre sa force, la violence ou de se laisser instrumentaliser" et donc capable d'actes héroïques. (Karl Marx & Friedrich Engels, *Le Manifeste du parti communiste*, Paris : Éditions Aubier-Montaigne, 1961 (1847)). Les *Black Panthers* avait reconnu sa force révolutionnaire en enrôlant leurs membres dans les bas-fonds du ghetto.

³³ La classe ouvrière noire avait alors des conditions de vie comparables à celle de la *middle-class*, mais la récession en a renvoyé certains dans le sous-prolétariat. (Nicole Bacharan, *Histoire des Noirs américains au 20ème siècle*, Bruxelles : Editions Complexe, 1994, p. 166.)

³⁴ En 1960, les deux tiers de la population de Los Angeles était blanche. En 1990, 58% de la population appartient au groupe "non-caucasien". (James H. Johnson Jr, Walter C. Farrell Jr, *op. cit.*, p. 169.)

³⁵ En 2000, les hispaniques représentent 46% de la population du district de Los Angeles (contre 38% en 1990), les Noirs à peine 10% (contre 11% en 1990).

En moyenne, le taux de la population noire est stable depuis 10 ans, environ 12,5% de la population totale. La population hispanique est en revanche passée de 9% à 13% de la population totale. Les Asiatiques représentent quant à eux 12% de la population losangelaise et 4% de la population totale. (Données publiées par le *U.S. Census Bureau*, www.census.gov.)

Le terme "hispanique" rassemble sous sa bannière toutes les communautés de langue espagnoles (Cubains, Mexicains, Portoricains...)

³⁶ Habitants noirs de Los Angeles.

³⁷ En 1978, William Julius Wilson établit que l'aggravation des problèmes de l'*underclass* n'est pas liée uniquement au racisme, car celui-ci était en régression, mais aux transformations structurelles qui ont affecté le marché du travail dans les années 1970, notamment la perte de millions d'emplois industriels et l'apparition de métiers du tertiaire exigeant des qualifications que l'*underclass* n'a pas. (William Julius Wilson, *The Declining Significance of Race: Black and Changing American Institutions*, University of Chicago Press, 1978.)

gang. De plus, les classes moyennes noires quittent les quartiers en voie de paupérisation pour des banlieues plus sûres. Une autre mutation importante est par ailleurs l'éclatement du noyau familial qui aura pour conséquence une féminisation exacerbée de la pauvreté.

A la fin des années 1960, alors que les Panthères Noires bien implantées dans les ghettos californiens font l'objet d'une répression acharnée de la part de l'État, apparaît dans les grandes villes américaines une recrudescence du phénomène des gangs qui vont être rapidement absorbés dans le trafic de stupéfiants.³⁸ L'argent facile, la drogue et les armes à feu vont nourrir plusieurs générations de jeunes criminels sans scrupules. Les douze années de présidence républicaine qui freinent la politique de discrimination positive (« *affirmative action* ») bloquent alors tout espoir d'ascension sociale pour les minorités³⁹. Les mesures de réduction budgétaire des aides sociales et du système de sécurité sociale prises par le Gouverneur de Californie, Ronald Reagan, au cours de ses deux mandats de 1966 à 1974, ainsi qu'un système éducatif inadapté, vont creuser un peu plus le fossé entre communautés noire et blanche.

« The reason you get into crime is the lack of hope »⁴⁰, c'est ainsi que nous éclaire Ice Cube sur le désespoir qui anime les jeunes des ghettos et les projette malgré eux dans la criminalité. Ces propos font écho aux observations de Cornel West quant au nihilisme noir, ainsi qu'au rap de Jay-Z « Can I Live » qui débute sur une explication défaitiste du sens de la criminalité qui enferme la jeunesse des ghettos dans un cercle vicieux :

Well we hustle out of a sense of, hopelessness
Sort of a desperation
Through that desperation, we 'come addicted

³⁸ Selon Mike Davis, la recrudescence des gangs correspond à la chute du règne des Panthères Noires dans les ghettos, préparée par les autorités. Après leur neutralisation, les *Black Panthers*, qui étaient devenues l'expression organique du prolétariat noir, voient les gangs prendre leur relève. Les gangs deviennent donc l'expression d'un désir de réorganisation politique. Le nom même de *Crip* est l'acronyme de "*Constant Revolution in Progress*". Apparu comme un substitut des *Black Panthers* décimés, les gangs prennent la forme d'une sous-culture juvénile de type "proto-mafieux" à mesure que les conditions socio-économiques des ghettos se dégradent. Dans les années 1970, ils interviennent directement dans la vie sociale des *inner cities*, en assistant la communauté noire ou en intervenant dans la crise ségrégation scolaire. Bien qu'aujourd'hui vidés de tout contenu idéologique, les gangs qui ont hérité de l'aura des *Black Panthers* et sont encore aujourd'hui paré d'un charisme. (Mike Davis, *op. cit.*, pp. 239, 268-270, 285.)

³⁹ Malgré l'arrivée au pouvoir de Bill Clinton en 1992, des lois locales démantèlent en 1994 et 1996 les programmes d'*affirmative action* dans l'État de Californie. En 1996, le Congrès - à majorité républicaine - a par ailleurs voté un profond remaniement du système d'attribution des aides publiques aux plus démunis, qui, une fois de plus, affecte très durement les Noirs, en particulier les femmes élevant seules leurs enfants. (Kwame Anthony Appiah and Henry-Louis Gates Jr (eds.), *Africana: The Encyclopedia of the African and African American Experience*, New York: Basic Civitas Books, 1999, pp. 19-20.)

⁴⁰ Ice Cube cité par S.H. Fernando Jr, *The New Beats: Exploring the Music Culture and Attitudes of Hip-Hop*, Edinburgh: Payback Press, p. 142.

Sorta like the fiends we accustomed to servin
But we feel we have nothin to lose
So we offer you, well, we offer our lives, right.⁴¹

Cette culture de la violence apparaît à la fois comme une réaction adaptée des plus démunis face à leur position marginale dans une société capitaliste fortement individualiste. Désespérant de pouvoir jamais réussir, les habitants créent leur propre culture, orientée vers un présent immédiat, sans perspective d'avenir. W.C. and the MAAD Circle établissent ce lien patent entre pauvreté et criminalité :

Subject for survival, got to stay alive
I gotta eat so I do or die
Not a full-time crook but I was born right
So if I want to eat, sometimes I got to jack
So jack I will and go get some presidents
A foot in the ground and the other on an oil slick
Money ain't everything but neither is brokenness
Give me a knife cause I can't live off happiness [...]
But a hustle is a hustle and a meal is a meal
That's why I'm real and I ain't afraid to steal
Straight from the street, backed up by a funky beat
If you don't work, OG, then you don't eat.⁴²

Autre phénomène aggravant, l'arrivée du crack - la « cocaïne du pauvre »⁴³ - au milieu des années 1980 marque un tournant dans l'exacerbation de la violence, notamment en Californie. Un conflit ouvert éclate entre gangs rivaux - parmi les plus notoires : les *Bloods* et les *Crips*⁴⁴ - qui veulent contrôler le marché du crack et précipitent les quartiers dans une véritable guerre civile jusqu'en 1982, date à laquelle une trêve est signée. Cette escalade de la violence, qui débute en 1984, est imputée directement aux changements structurels du trafic de cocaïne dont l'importation passait dorénavant par la Californie.⁴⁵ NWA et son leader Ice Cube relatent en 1989 la période pré-crack⁴⁶ :

⁴¹ Jay-Z, "Can I Live", *Unreasonable Doubt* (Priority, 1996).

⁴² W.C. and the MAAD (Minority Alliance if Anti-Discrimination) Circle, *If You Dont' Work, U Don't Eat, Aint a Damned Thing Changed* (Priority, 1991).

⁴³ Mike Davis, *op. cit.*, p. 284.

⁴⁴ Les services judiciaires évaluent le nombre de *gangbangers* entre 10 000 et 50 000 et les médias les estiment à 80 000, voire 100 000. (*Ibid.*, p. 240.)

⁴⁵ La région californienne supplante alors Miami dans son rôle de plaque tournante de la drogue. (*Ibid.*, pp. 237-238, 281.)

⁴⁶ Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, p. 123.

It was once a time in the Dayz of Wayback [...]

Now let me tell you a little something about Compton

When I was a kid and puttin' my bid in.

Yo, Compton was like still water - just strictly calm.

Now it's like muthafuckin' Vietnam.

Everybody killin', tryin' to make a killin',

Niggas stealin', muthafuckas willin' to dealin'.⁴⁷

L'épidémie du crack aura pour autre conséquence une intensification de la répression policière en particulier envers les jeunes Noirs dans les quartiers de Watts, Compton, Carson, South Central, Northwest Pasadena et North Long Beach pour la région de Los Angeles⁴⁸. En 1985, l'échec de la politique fédérale de contrôle du marché de la drogue aidant, les producteurs colombiens inonderont les rues des ghettos de cocaïne et de ses dérivés. En contraste avec la très noble « *War on Poverty* » du président Johnson, la très médiatisée « *War on Drugs* » des présidences républicaines transforme le quartier ouvrier de South Central en véritable zone de conflit⁴⁹. Les chars, la surveillance électronique, voire les hélicoptères font partie désormais du paysage urbain militarisé.⁵⁰ Soutenu par un bruit d'hélices qui battent l'air au-dessus du ghetto, Ice Cube y retrace la fuite d'un homme (« run like Harriett Tubman ») poursuivi par un hélicoptère de la police, cet « oiseau du ghetto » (« Ghetto bird ») :

Why, oh why must you swoop through the hood

Like everybody from the hood is up to no good.

You think all the girls around here are trickin'

Up there lookin' like Superchicken

At night I see your light through my bedroom window

But I ain't got shit but the pad and pencil

I can't wait till I hear you say

'I'm going down, mayday, mayday.' I'm gonna clown

Cause everytime that the pigs have got me

Y'all rub it in with the flying Nazi

Military force, but we don't want ya

Standin' on my roof with the rocket launcher

'So fly like an eagle.'

But don't follow us wherever we go

The shit that I'm sayin', make it's heard

Motherfuck you and your punk-ass ghetto bird

⁴⁷ NWA, "Dayz of Wayback", *Efil4zaggin* (Ruthless, 1991).

⁴⁸ Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁹ S.H. Fernando Jr, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁰ On peut ajouter à ce dispositif anti-gang, l'instauration d'un couvre-feu et l'installation de barrières pour contrôler la liberté de circulation. (Mike Davis, *op. cit.*, p. 233.)

'Run, run, run, from the ghetto bird' [2x]⁵¹

Dans une société coupable d'injustice où les fondements de l'autorité ont volé en éclats, le ghetto est devenu une zone de non-droit qui s'apparente à un champ de bataille (« killing fields », « battleground ») sur lequel ses habitants (« soldats », « lieutenants ») se livrent à une guérilla urbaine (« urban war »)⁵² comme l'atteste l'occurrence des termes appartenant au champ sémantique de la guerre dans l'ensemble du discours *gangsta*. Long Beach est surnommé « Lebanon »⁵³ et la Californie comparée à la Bosnie-Herzégovine⁵⁴. Dans « Message to the Soldier »⁵⁵, Ice T donne des conseils de stratégie guerrière : « Speak in code/Cuz you're never alone ». En 1987, Ice T compose un morceau d'anthologie de *gangsta rap* : « 6'N the Mornin' »⁵⁶. Sur fond de ce qui fait le quotidien du ghetto, trafic de drogue, règlements de compte et prostitution, il relate l'épisode des raids que la LAPD donna dans les années 1980, raflant sur son passage des milliers de jeunes gens, aidée par des « batter rams », ces véhicules militaires.

Dans « Escape from the Killing Fields »⁵⁷, Ice T décrit ce paysage apocalyptique et applique également la métaphore du conflit vietnamien à la situation du ghetto⁵⁸. Une image d'autant plus forte que, dans l'imaginaire afro-américain, le pourcentage de Noirs impliqués dans la guerre du Viêt-nam était proportionnellement plus élevé que celui des Blancs⁵⁹ :

⁵¹ Ice Cube, "Ghetto Bird", *Lethal Injection* (Priority, 1993).

⁵² Ice T, "Message To The Soldier", *Home Invasion* (Priority, 1993).

⁵³ Wu-Tang Clan, "Bells of War", *Wu-Tang Forever* (RCA, 1997).

⁵⁴ Ice Cube, "Enemy", *Lethal Injection* (Priority, 1993).

⁵⁵ Ice T, "Message To The Soldier", *Home Invasion* (Priority, 1993).

⁵⁶ Ice T, "6'N the Mornin'", *Rhyme Pays* (Sire, 1987).

⁵⁷ Exemple cité dans Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, p. 123-124.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 124.

Mike Davis évoque la "vietnamisation" de la répression policière. (Mike Davis, *op. cit.*, pp. 238-241.)

⁵⁹ Alors que les Noirs formaient à peine 10% des effectifs armée, ils ont été enrôlés de manière disproportionnée dans les combats en ligne de front, représentant 20% des pertes humaines au Viêt-nam entre 1961 et 1965. Ces chiffres sont néanmoins contestés et il existe une polémique sur le pourcentage de vétérans noirs du Viêt-nam. Les Afro-Américains affirment que les Noirs représentaient 16% de la population militaire, alors que des statistiques officielles attestent d'un taux de 10,6%, un pourcentage donc inférieur à celui de la population noire américaine. (John Sibley Butler, "African Americans in the Vietnam War", in John Whiteclay Chambers II (ed.), *The Oxford Companion to American Military History*, New York: Oxford University Press, 1999, publié sur www.english.uiuc.edu ; Kwame Anthony Appiah and Henry-Louis Gates Jr (eds.), *op. cit.*, pp. 1309-1310.)

Here we go
 I'm movin' off death row
 Ya gotta keep up hops
 Ya can't be slow
 'Cause their towers are high
 They got the hype gaats
 Check the perimeters good
 Read the maps
 It's night
 They might not see us
 Cos if they catch us out there
 They'll bleed us
 Shoot us, kill us
 Dump us in a dark ditch
 Clean it up, call it a gang hit
 I gotta make my move
 Cause I'm a renegade...⁶⁰

L'acuité du problème des ghettos va être brutalement illustrée par les émeutes de 1992, lorsque l'amertume des Noirs va éclater au grand jour suite à l'incident Rodney King, automobiliste noir passé à tabac par quatre policiers blancs.⁶¹ Cet incident qui a plongé Los Angeles dans des émeutes encore plus sanglantes que celles des années 1960 n'a fait que raviver une rage contenue depuis des années. La communauté noire est alors la victime de constantes répressions policières et de fréquentes bavures. Cet incident apparaît comme la preuve irrévocable et médiatisée d'un comportement raciste et l'occasion pour les habitants du ghetto de laisser éclater leur colère à la face du monde.

L'attention portée par les médias aux brutalités policières a permis de mettre en exergue les flagrantes injustices que subissaient les Noirs. L'affaire Rodney King fut largement reprise dans l'ensemble du discours rap et la victime est devenue à l'échelle internationale le symbole de l'injustice du système policier américain. En réaction à la surmédiatisation de cet événement, Ice Cube répondit de manière cynique dans un morceau burlesque intitulé « Who Got the Camera » dans le refrain duquel il implore un policier de le brutaliser de plus belle afin de faire filmer la scène par la foule qui observe l'incident, puis de conclure sur l'absurdité du phénomène médiatique⁶² :

⁶⁰ Ice T, "Escape from the Killing Fields", *O.G. Original Gangster* (Sire, 1991).

⁶¹ Voir à ce sujet, "The Fire This Time: The Genesis of The Los Angeles Rebellion of 1992", in J. C. Boger and J. W. Wegner (eds.), *Race, Poverty and American Cities*, London: University of North California Press, 1996.

⁶² Dans "Fuck tha Police", NWA vont plus loin en invitant Rodney King à faire une apparition dans leur clip-vidéo. (Nick De Genova, *op. cit.*, p. 119.)
 NWA, "Fuck Tha Police", *Straight Outta Compton* (Tommy Boy, 1990).

No lights, no camera, no action
 And the pigs wouldn't believe my slave name is Jackson
 He said, 'Don't lie to me I'm lookin' for John, Matty or Spike Lee'
 The motherfuckers called for backup
 I guess they planned to beat the mack up
 Called me a silly-ass thug and pulled out his billy-ass-club'
 [...]
 Oh please, oh please, oh please, just gimme just one more hit
 Oh please, oh please, oh please, just gimme just one more hit
 Who got the camera?
 [...]
 The one that called me a spook, his name is Officer David Duke
 If the crowd weren't around they would've shot me
 Tried to play me out like my name was Rodney
 Fuckin police gettin badder
 But if I had a camera the shit wouldn't matter⁶³

La révolte urbaine de cet avril 1992 était cependant bien moins la réaction à l'acquittement des quatre policiers blancs que l'expression du désarroi socio-économique. Les causes réelles sont à chercher entre autres dans la condition de minorités condamnées à l'isolement et à la pauvreté dans une société d'abondance. Ice T qualifia cet évènement de « revanche totale contre le système »⁶⁴. La révolte, née dans un quartier aisé de South Central, prit la forme non d'une attaque contre la majorité blanche, mais d'un assaut contre les symboles de richesse et de consommation. Les principales victimes en furent les commerçants coréens, dont la réussite économique attisait la convoitise des Noirs.⁶⁵

Les rappeurs manifestent dans leur discours une hostilité à l'égard des immigrants, notamment coréens ou cambodgiens (« *Chink* », « *Gook* »), et plus rarement des hispaniques, qu'ils soient Mexicains ou Portoricains (« *Spic* »⁶⁶). Ces groupes ethniques, arrivés plus tard sur le sol américain, viennent, souvent avec succès, concurrencer les Noirs sur le marché du travail.⁶⁷ La venue des commerçants asiatiques a été particulièrement marquante pour les ghettos. Les Coréens, notamment, seraient beaucoup plus tenaces en affaires que les commerçants d'origine

⁶³ David Duke est un ancien dirigeant du Klu Klux Klan, actif dans la scène politique en Louisiane. Ice Cube, "Who Got the Camera", *The Predator* (Priority, 1992).

⁶⁴ Ice T & Heidi Siegmund, *The Ice Opinion as told as to Heidi Siegmund. Who Gives a Fuck?*, New York: St-Martin's Press, 1997, p. 66.

⁶⁵ James H. Johnson Jr, Walter C. Farrell Jr, *op. cit.*, pp. 169-170.

⁶⁶ "Spic" est l'acronyme de "Spanish-Italian Caucasian", désignation ethnique utilisée à l'origine par la police pour les casiers judiciaires.

⁶⁷ La fin des années 1980 avait été également marquée par des émeutes du même type à Miami et à Chicago qui opposaient les Afro-Américains aux communautés portoricaines, cubaines, haïtienne et centre-américaine et cela en dépit d'un sentiment de solidarité entre ces groupes ethniques. (Lawrence H.

juive dont ils ont repris les boutiques, sans offrir de débouchés économiques dans les quartiers⁶⁸. Par ailleurs, une méfiance réciproque s'est installée entre les deux communautés et ne fait qu'envenimer les relations interraciales⁶⁹. Le morceau « Black Korea », rap anti-coréen par excellence, débute par une insertion de dialogues entre un Noir et un Coréen extraits du film de Spike Lee *Do the Right Thing*⁷⁰, puis relate les tensions d'une situation vécue au quotidien :

- 'Twenty D Energizers.'
- 'Twenty, C Energizer?'
- 'D, not C, D.'
- 'B Energizer?'
- 'D motherfucker, D! Learn to speak English first, alright? D! '
- 'How many you say? '
- 'Twenty, motherfucker, twenty. '
- 'Honey... '
- 'Mother-fuck you! '

Everytime I wanna go get a fuckin brew
I gotta go down to the store with the two
Oriental one-penny countin motherfuckers
That make a nigga made enough to cause a little ruckus
Thinkin every brother in the world's out to take
So they watch every damn move that I make
They hope I don't pull out a gat and try to rob
They funky little store, but bitch, I got a job

'Look you little Chinese motherfucker
I ain't tryin to steal none of yo' shit, leave me alone! '
'Mother-fuck you! '

Yo yo, check it out
So don't follow me, up and down your market
Or your little chop suey ass'll be a target
Of the nationwide boycott
Juice with the people, that's what the boy got
So pay respect to the black fist

Or we'll burn your store, right down to a crisp
And then we'll see ya!
Cause you can't turn the ghetto - into Black Korea⁷¹

Ce rap foncièrement provocateur exprime avant tout l'amertume des Noirs du ghetto vis-à-vis d'une communauté mieux établie économiquement et qui dénigre dans le même temps la communauté qui la fait vivre. Ice Cube réclame dans ce morceau le

Fuchs, *The American Kaleidoscope: Race, Ethnicity and the Civic Culture*, Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1995 (1990), pp. 372-374.)

⁶⁸ Louis-José Lestocart, "My crash life", *Territoires du hip hop*, Paris : Art-Press, n°3, janvier 2000, p. 79.

⁶⁹ James H. Johnson Jr, Walter C. Farrell Jr, *op. cit.*, pp. 169-170.

⁷⁰ Spike Lee, *Do the Right Thing*, (1989).

respect de sa communauté (« you can't turn the ghetto - into Black Korea ») en mettant en avant l'impact économique de la communauté noire (« [you]'ll be a target of the nationwide boycott/so pay respect to the black fist »).

Parallèlement aux frustrations socio-économiques, les habitants du ghetto doivent faire face à une criminalisation de la misère. De nos jours, les États-Unis détiendraient le record mondial en matière de criminalité et de violence⁷². Des études montrent que les Noirs et les Hispaniques représentent près de 70% de la population carcérale, alors qu'ils ne forment que 25% de la population américaine⁷³, ou encore qu'un jeune Afro-Américain sur trois est en conflit avec la justice⁷⁴. Ces chiffres mettent au jour le caractère foncièrement discriminatoire des pratiques policières, judiciaires et pénales.⁷⁵ L'abandon de l'idéal de la réhabilitation et la multiplication des dispositifs ultra-répressifs qui accompagnent cette « guerre à la drogue » est l'une des causes majeures de l'augmentation de la population carcérale.⁷⁶ Ce basculement du social vers le pénal traduit la logique profonde d'une « politique de criminalisation de la misère » selon certains.⁷⁷

La Californie, qui offre peu en matière d'éducation et de santé publique, est par ailleurs leader national en termes de population carcérale : elle atteint en 1995 le total

⁷¹ Ice Cube, "Black Korea", *Death Certificate* (Priority, 1991).

⁷² S. Loza, M. Alvarez, J. Santiago, Ch. Moore, "Los Angeles Gangsta Rap and the Aesthetics of Violence", *Selected Reports in Ethnomusicology*, Los Angeles: UCLA Ethnomusicology Publications, vol. X, 1994, p. 159.

⁷³ 50% sont Noirs et 17% sont hispaniques à la fin des années 1990. (Marc Mauer, *Race to Incarcerate. The Sentencing Project*, New York: The New Press, 1999, pp. 118-119.)

⁷⁴ En 1989, 25% des hommes noirs âgés entre 20 et 29 ans étaient soit en prison soit en liberté conditionnelle, contre 32% en 1992, d'après l'étude *The Sentencing Project* commandée par le ministère de la Justice américaine. (Marc Mauer, *op. cit.*, pp. 124-125.)

⁷⁵ Selon des études, la délinquance et les crimes violents ne cessent de baisser depuis 1991, enregistrant une baisse de 49,7% entre 1991 et 1999, alors que la population carcérale n'a cessé d'augmenter de manière disproportionnée. Ces chiffres sont néanmoins biaisés par la désinformation et la couverture médiatique du phénomène. Cette surmédiation tend à convaincre l'opinion publique du contraire. (Marc Mauer, *op. cit.*, pp. 82, 93, 112, 171 ; Bill Lockyer, *Crime delinquency in California 2001*, California Department of Justice, p. 4.)

⁷⁶ La "guerre à la drogue" lancée par Reagan a contribué à une criminalisation inédite des Afro-Américains. Reagan a instauré des mesures législatives et policières extrêmement punitives envers les problèmes de drogues, plus précisément du crack, et envers la criminalité en général. Les républicains avaient fait adopter en 1988 le *Anti-Drug Abuse Act* avec l'objectif d'éradiquer la drogue aux USA en 1995. Selon le *Justice Department Issue Report*, la population carcérale aurait augmenté de 500% entre 1972 et 1998 alors que la population moyenne américaine n'a augmenté que de 28%. Marc Mauer évoque une industrialisation du système pénitentiaire. (Marc Mauer, *op. cit.*, pp. 1, 51, 54, 62, 155.)

⁷⁷ Loïc Wacquant, "De l'état social à l'état carcéral : L'emprisonnement des *classes dangereuses* aux États-Unis", *Le Monde diplomatique*, juillet 1998, pp. 20-21.

faramineux de 130 000 individus contre 17 300 en 1975⁷⁸. Dans un interlude sobrement intitulé « A Statistic », Ice T résume de manière très concise la situation de la jeunesse noire :

A statistic:
At this moment,
There are more black males in prison
Than in college.⁷⁹

Le « noircissement » (« *blackening* ») de la population carcérale est tel que le système pénal devient la seule forme d'éducation possible pour les jeunes Noirs, comme l'affirme ironiquement Ice Cube dans l'intro de son album *The Predator*, « The First Day of School »⁸⁰. Les rappeurs transposent également la violence vécue à l'intérieur des murs de la prison. Ice T compare ainsi l'institution pénale à une nouvelle forme d'esclavage⁸¹ : « They say slavery has been abolished except for the convicted felon »⁸². Dans sa description carcérale « A Message to the Soldier »⁸³, Ice T mêle, quant à lui, éléments sataniques et critique sociale. La prison y est dépeinte tel un monstre à l'appétit gargantuesque engloutissant la jeunesse noire :⁸⁴

Bowels of the devil
Let me tell you what that motherfucker eats
His stomach filled with black souls

⁷⁸ Loïc Wacquant précise dans un article qu'entre 1979 et 1990, les dépenses des États américains en matière carcérale se sont accrues de 325% au titre du fonctionnement et de 612% au chapitre de la construction. Les États-Unis dépensent moitié plus pour leurs prisons que pour leur administration judiciaire. La Californie quant à elle a dépensé dès 1992 plus de 3 milliards de dollars par an pour le système carcéral. L'augmentation des budgets n'a été possible qu'en amputant les sommes vouées aux aides sociales, à la santé et l'éducation. Ainsi, depuis 1994, le budget annuel du *California Department of Correction* (service des centres de détention d'Etat où sont consignés les condamnés à des peines excédant un an) dépasse celui alloué aux campus de l'Université de Californie. Le budget proposé par le gouverneur Pete Wilson en 1995 entendait d'ailleurs supprimer un millier de postes dans l'enseignement supérieur afin de financer 3000 emplois de "matons". Ces derniers gagnent par ailleurs 30 % de plus que des maîtres de conférence. (Loïc Wacquant, "De l'état social à l'état carcéral, L'emprisonnement des "classes dangereuses" aux Etats-Unis", pp. 20-21.)

⁷⁹ Body Count, "A Statistic", *Body Count* (Warner, 1992).

Body Count est la groupe de *metal rap* créé par Ice T, mêlant rock métal et *beat hip hop*. Si cette formation n'est pas à proprement parler du rap *gangsta* pur, elle est considérée comme telle par beaucoup de critiques.

⁸⁰ Ice Cube, "First Day of School", *The Predator* (Priority, 1992).

⁸¹ Ces propos recoupe avec Marc Mauer évoque dans son ouvrage une industrialisation du système carcéral. Les prisons deviennent en effet une source de développement économique offrant une main-d'œuvre très bon marché pour des entreprises américaines (Microsoft, U'Roy..). (Marc Mauer, *op. cit.*, pp. 10.)

⁸² Ice T, "Ya Shoulda Killed Me Last Year", *OG: Original Gangster* (Sire, 1991).

⁸³ Ice T, "Message To The Soldier", *Home Invasion* (Priority, 1993).

⁸⁴ Matthew T. Grant, "Of Gangstas and Guerillas", *Appendx: Culture/Theory/Praxis*, Cambridge, Issue 2, 1994, text 6, pp. 3-4.

His guts made out of steel and concrete.⁸⁵

Qu'ils soient incarcérés ou parqués dans le ghetto, les Noirs restent des prisonniers (« I feel like a bird with no wings/ I'm stuck in this ghetto trying to have a little change »)⁸⁶. Ce lieu emblématique qu'est le ghetto s'apparente de par sa structure et sa fonction à la prison. Il enferme une population stigmatisée, regroupée par groupes ethniques⁸⁷. C'est la « prison en plein air »⁸⁸ à laquelle Adorno se référait pour décrire la société capitaliste. La liberté de ses habitants y est restreinte par les conditions socio-économiques. Le système ultra-libéral américain a transformé les espaces publics en espaces de vie restrictifs et déshumanisants⁸⁹ et confiné les communautés de cols blancs dans des enclos privés placés sous haute surveillance, les « *gate communities* »⁹⁰, reléguant toujours plus les Afro-Américains dans ce que Mr. Lif désigne par le terme de « *plantation* »⁹¹:

You know they got me trapped in this prison of seclusion
Happiness, living on tha streets is a delusion
[....]
They got me trapped Can barely walk tha city streets
Without a cop harassing me, searching me
Then asking my identity Hands up, throw me up against tha wall
Didn't do a thing at all I'm tellin you one day these suckers gotta fall
Cuffed up throw me on tha concrete Coppers try to kill me
But they didn't know this was tha wrong street
Bang bang, down another casualty
But it's a cop who's shot there's brutality
Who do you blame? It's a shame because tha mans slain
He got caught in tha chains of his own game
How can I feel guilty after all tha things they did to me
Sweated me, hunted me
Trapped in my own community
One day I'm gonna bust
Blow up on this society

⁸⁵ Ice T, "Message To The Soldier", *Home Invasion (Priority, 1993)*.

⁸⁶ Mystikal, "Ghetto Child", *Unpredictable (Jive, 1997)*.

⁸⁷ Lois Wacquant, "Deadly Symbiosis. When Ghetto and Prison Meet and Mesh", *Punishment and Society*, 3-1, Winter 2000, p. 108.

⁸⁸ Theodor Adorno, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Berlin: Suhrkamp, 1952, cité dans Matthew T. Grant, "Of Gangstas and Guerillas", *op. cit.*, text 6, p. 2.

⁸⁹ La ville américaine est de plus en plus vidée de ses espaces publics. La municipalité de Los Angeles a à titre d'exemple retiré les bancs publics et toutes les sources d'eau dans certains quartiers. (Mike Davis, *op. cit.*, p. 206.)

⁹⁰ Face à la peur alimentée par les médias, les Blancs et les classes moyennes font depuis une vingtaine d'années de plus en plus sécession avec les ghettos en se barricadant dans des enclaves urbaines, véritables villes forteresses. Cette obsession sécuritaire est un phénomène ségrégationniste de défense contre les "dangers extérieurs" fantasmés. (Mike Davis, *op. cit.*, pp. 204-207.)

⁹¹ Mr. Lif, "Live From The Plantation", *I Phantom (Definitive Jux, 2002)*.

Why did ya lie to me ? I couldn't find a trace of equality
Work me like a slave while they laid back
Homie don't play that It's time I lett'em suffer tha payback
I'm tryin to avoid physical contact I can't hold back, it's time to attack jack
They got me trapped...⁹²

L'amalgame prison et ghetto est très présent. La prison est elle-même devenue à son tour un ghetto avec ses codes, ses trafics et ses gangs⁹³. « I'm just a prisoner in hell », ainsi résume le protagoniste de « Outlaw »⁹⁴ sa situation carcérale. Pour Ice Cube, l'âme est elle-même prisonnière du ghetto qui l'abrite. Dans « Mental Warfare », un interlude laconique composé d'une suite de distiques, Ice Cube nous renvoie aux analyses de Cornel West à propos du nihilisme des ghettos comme « dépression clinique », « maladie de l'âme » qui menace la santé psychique des habitants du ghetto :

You ain't got to be in the pen to be in prison
You in the prison of your motherfuckin' mind
[...]
Everything is real on this concrete and steel
Everything is real on this concrete and steel

The warfare is mental
The warfare is mental⁹⁵

Certains rappeurs vont jusqu'à mettre en scène des personnages au bord de la psychose : « I'm a psychopath »⁹⁶, « Crazy merciless maniac », « Maniacal madman »⁹⁷, « lunatic »⁹⁸, « My mind is Playin' Tricks on me »⁹⁹, « My mind is infested with sick thoughts that circle /like a Lexus, if driven wrong it's sure to hurt you »¹⁰⁰. Les rappeurs cernent avec difficulté ce mal aux contours nébuleux qui s'empare de leurs héros. Ce mal-être des ghettos s'exprime également dans les plus extrêmes formes de

⁹² Tupac, "Trapped", *2Pacalypse Now* (Jive, 1991).

⁹³ Lois Wacquant, "Deadly Symbiosis. When Ghetto and Prison Meet and Mesh", p. 109.

⁹⁴ Tupac feat. Dramacydal, "Outlaw", *Me Against the World* (Interscope, 1994).

⁹⁵ Ice Cube, "Mental Warfare", *War & Peace (vol. 2): The Peace Disc* (Priority, 2000).

⁹⁶ Tupac, "I'm Losin It", *R U Still Down? (Remember Me)* (Jive, 1997)

⁹⁷ Cet exemple et l'exemple précédent sont extraits de CPO feat. MC Ren, "Ballad of a Menace", *To Hell and Black* (Capitol, 1990).

⁹⁸ Tupac, "Tha Lunatic", *2Pacalypse Now* (Jive, 1991).

⁹⁹ Cette phrase et les exemples précédents sont extraits de Geto Boys, "Mind Playin Tricks on Me", *We Can't Be Stopped* (Rap-A-Lot, 1995).

¹⁰⁰ Jay-Z, "Can I Live", *Unreasonable Doubt* (Priority, 1996).

possession démoniaque. « The Devil Made Me Do It »¹⁰¹ lance Paris¹⁰² pour se justifier d'un crime. Dans « Run Nigga », Trick Daddy met en scène un protagoniste épris d'une démente paranoïde dont les causes sont à attribuer à toute une somme de facteurs confus, allant de l'exploitation esclavagiste à la répression policière :

Free me
I've been captured by some demons
They drainin my blood
Taken sample of my semen
Got the nerve to call me crazy¹⁰³

Le nihilisme *gangsta* peut également s'interpréter comme l'abandon de toute forme de résistance, et par extension celui de la mort physique et spirituelle. Ice Cube prélude son album intitulé *The Chronic*¹⁰⁴ par la bénédiction suivante de Dr Dre : « Here's to the niggas that was down from day one. Welcome to Death Row. ». « *Death Row* » se réfère en premier lieu au nom du label éponyme Death Row Records.¹⁰⁵ Dans un second temps, Ice Cube fait preuve de cynisme en comparant les rues de Compton au quartier où les condamnés à mort attendent leur exécution. Cette métaphore est d'autant plus forte que plus que 40% des condamnés à mort sont noirs, alors que la population masculine noire ne pèse guère plus de 6% dans la population américaine.¹⁰⁶

Dans « Lost in tha System »¹⁰⁷, Da Lench Mob décrit l'engrenage dans lequel sont pris de jeunes hommes noirs innocents. Il y décrit le système pénal comme une institution kafkaïenne qui ingurgite des victimes innocentes, les entraîne dans un engrenage pour les recracher ensuite dans un monde extérieur tout aussi hostile. Le héros de ce rap est un simple automobiliste qui grille un feu rouge. Comme il avait omis auparavant de payer une contravention, il sera condamné à deux semaines d'emprisonnement. S'en suit une bagarre en milieu carcéral qui alourdira sa peine et le condamnera à la cellule disciplinaire. Transféré à nouveau dans sa cellule, il sera de nouveau embringué dans une altercation qui le condamnera définitivement à deux années d'emprisonnement ferme. Cette traversée du monde pénal californien s'achève

¹⁰¹ Paris, "The Devil Made Me Do It", *The Devil Made Me Do It* (Tommy Boy, 1991).

¹⁰² Paris n'est pas à proprement parlé un rappeur *gangsta*, cet artiste politisé base néanmoins toute son oeuvre sur une esthétique de la violence propre au *gangsta rap*.

¹⁰³ Trick Daddy, "Run Nigga", *Based On a True Story* (Warlock, 1997).

¹⁰⁴ Dr Dre, *The Chronic* (Death Row, 1992).

¹⁰⁵ Matthew T. Grant, *op. cit.*, text 3, p. 3.

¹⁰⁶ *Ibid.*, text 6, p. 3.

sur la libération du héros et cette plainte amère : « I'm back on the street still lost in the system ».

Les *gangsta rappers* observent à travers leurs rimes l'ubiquité de la violence, qu'elle soit publique ou institutionnelle. Ils constatent que la pauvreté, les inégalités sociales et l'oppression ne conduisent pas toujours à la révolte, mais qu'elles enferment les plus faibles dans un engrenage auto-destructeur. Ces injustices sociales peuvent également mener à un défaitisme rongeur et pousser l'opprimé à diriger l'arme contre lui-même.

1.1.2. La « *black-on-black violence* »: l'autovictimisation afro-américaine

It's hard to be black in America. Look at all the images that run across us, from television, school, just everything in general. It's hard. You got to fight to love yourself. They put everybody in such a bad light... It's mainly their fault, our self-hate. We got to fight to really love ourselves.

Ice Cube¹⁰⁸

C'est au début des années 1980, avec l'apparition du phénomène des gangs que sera utilisé pour la première fois le terme de « *black-on-black violence* » dans les médias américains. Cette expression illustrera le fait social le plus dramatique pour la communauté afro-américaine en cette fin de siècle, un suicide collectif, un « holocauste noir »¹⁰⁹ comme se plaisent à commenter certains rappers. De sinistres et racoleuses statistiques vont étayer le fait avec éclat au cours de ces deux dernières décennies. Elles révèlent que les Noirs sont huit fois plus susceptibles que les Blancs d'être victimes de crimes violents¹¹⁰ et que plus de 90% des auteurs de ces mêmes délits appartiennent à la communauté noire¹¹¹. De nombreuses études viennent

¹⁰⁷ Da Lench Mob, "Lost in Tha System", *Guerillas in Tha Mist* (Atlantic, 1992).

¹⁰⁸ Ice Cube cité dans bell hooks, "Sexism and Misogyny: Who Takes The Rap? Misogyny, Gangsta Rap and the Piano", p. 26.

¹⁰⁹ "black holocaust".

Dead Prez, "These are the Times", *Lets Get Free* (Relativity, 2000).

¹¹⁰ *National Center for Health Statistics* pour l'année 1991, www.cdc.gov.

¹¹¹ 94% en 1993, *FBI Uniform Crime Reports*, 1994, données recueillies sur le site <http://www.census.gov>.

souligner l'aspect aliénant de ce phénomène.¹¹² La criminalité endogène aurait par exemple fait bien plus de victimes que les années de lynchages et de répression post-esclavage. Cette violence inégalée atteint son apogée en 1994, date à laquelle fait rage la guerre qui opposa les côtes Ouest et Est des États-Unis. Les décès de Tupac et Notorious BIG respectivement en 1995 et 1996 illustreront ce drame à l'échelle internationale. La « *black-on-black violence* » est devenue un grave problème de société puisque selon certains observateurs, elle affecterait la stabilité sociale de la communauté noire et menace directement sa survie.¹¹³

Beaucoup de thèses ont été avancées pour tenter d'expliquer cet acharnement autodestructeur. Nous rappellerons la longue histoire d'oppression physique et mentale qui serait la racine même de cette autodépréciation (« *self-hate* »¹¹⁴) et qui anime encore aujourd'hui l'inconscient collectif de la communauté noire.¹¹⁵ Huey P. Newton qualifiait ce suicide passif et contre-révolutionnaire des habitants du ghetto de « réactionnaire ». ¹¹⁶ Malcolm X définissait quant à lui ce sentiment autodestructeur comme le plus grand crime commis à l'encontre des Noirs :

America's greatest crime against the black man was not slavery or the lynching, but that he was taught to wear a mask of self-hate and self-doubt.¹¹⁷

L'autre cause historique qui va exacerber ce phénomène d'autovictimisation est l'exode vers les villes d'une population d'origine rurale. Il faut tout d'abord rappeler que l'affranchissement soudain des esclaves en 1865 va déstabiliser la communauté noire et développer des comportements pathologiques exacerbant notamment une violence longtemps contenue. Les affranchis se retrouvent tout à coup plongés dans leur nouvelle vie de citoyen sans aucune préparation. Suite aux deux conflits mondiaux, la population rurale du Sud continue à migrer massivement vers le Nord et les grandes

¹¹² Voir à ce sujet W. Oliver, "Black Males and Violence", *Proceedings of the Institute on Domestic Violence in the African American Community*, Washington D.C.: U.S. Department of Health and Human Services, 1995 pp. 61-72.

¹¹³ L'homicide est la première cause de mortalité des jeunes Noirs âgés entre 15 et 24 ans. Le risque de mourir de mort violente est 8 fois plus élevé que chez les Blancs. (Données publiées par le *National Center for Health Statistics*, sur www.cdc.gov.)

¹¹⁴ Le syndrome de "haine de soi" et le complexe d'infériorité des populations opprimées a été notamment mis au jour par Albert Memmi et Franz Fanon. Si ces sentiments ne semblent plus caractériser aujourd'hui la personnalité afro-américaine, ils ont néanmoins laissé des traces profondes. (Franz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris : Gallimard, 1961 ; Franz Fanon, *Peau noire, masque blanc*, Paris : Le Seuil, Esprit, 1975 (1952) ; Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, Paris : Éditions Corrèa, 1957.)

¹¹⁵ Voir bell hooks, *Outlaw Culture: Resisting Representations*, London: Routledge, 1994.

¹¹⁶ Huey P. Newton, *Revolutionary Suicide*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973, p. 371.

¹¹⁷ Malcolm X, cité sur le site www.tbwt.org.

métropoles à la recherche de la « Terre promise ». La ghettoïsation va engendrer pauvreté et fracture familiale. Le confinement, la solitude, l'apparition des gangs, le regroupement des familles dans des logements insalubres, la consommation d'alcool et de drogue, puis l'accès soudain aux armes pour une population peu habituée à se défendre dans un paysage anarchique et faiblement policier sont quelques-uns des faits qui contribueront à l'émergence de pathologies criminelles¹¹⁸ : « my crew and me commit atrocities like we got immunity »¹¹⁹ observe Jay-Z. L'arrivée du crack dans les années 1980 sera déterminante dans l'augmentation de la criminalité endogène. On peut ajouter à ces causes l'adhérence aux normes d'une sous-culture marginale et de son mode de vie lié à la criminalité.

Le phénomène est également amplifié par l'environnement urbain des habitants du ghetto, comme le constatait dès 1964 Kenneth B. Clark dans son étude consacrée au ghetto noir :

The pathologies of the ghetto community perpetuate themselves through cumulative ugliness, deterioration, and isolation and strengthen the negro's sense of worthlessness.¹²⁰

Cette thèse fut également soutenue par la suite par George Kelling et James Q. Wilson. Dans leur théorie de la « vitre cassée », les deux sociologues établissent que les réactions des êtres humains dépendent en partie de leur environnement¹²¹. L'état des quartiers où vivent les habitants du ghetto induit leur comportement et une « vitre cassée » en appelle une autre. De plus, les pouvoirs publics n'interviennent que dans un but répressif et restent le plus souvent à la périphérie d'un territoire où règne une espèce de cannibalisme, laissant les habitants du ghetto livrés à eux-mêmes et évoluer dans cet éternel décor apocalyptique.

¹¹⁸ James W. Clarke, "Black-on-Black violence", Transaction Publishers, 1996, publié sur www.sistahspace.com.

¹¹⁹ Jay-Z, "Can I Live", *Unreasonable Doubt* (Priority, 1996).

¹²⁰ Kenneth Clark, *Dark Ghetto: Dilemmas of Social Power*, Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1965, p. 12.

¹²¹ "Broken window theory".

G. Kelling et J. Wilson ont démontré que de vivre dans un immeuble dégradé aux vitres cassées incitait ses habitants à en casser d'autres et à commettre des actes de plus en plus graves. Le désordre dans un quartier appelle le désordre. Peu à peu, la criminalité augmente et le quartier devient une zone de non-droit. Un autre effet de cette théorie est l'isolement de la population qui ferme les yeux.

Kelling et Wilson se sont inspirés des travaux du psychosociologue Philippe Zimbardo qui avait exploré cette théorie en 1969. Son expérience devait démontrer que, lorsque les régulations sociales informelles font défaut, les comportements destructeurs se libèrent et ce, quelles que soient les couches sociales concernées. (J. Q. Wilson and G. L. Kelling, "Broken Windows: The Police and Neighborhood Safety", *The Atlantic Monthly*, March 1982.)

En outre, comme ont pu le constater de nombreux observateurs, l'opprimé réagit naturellement de manière violente à l'oppression dont il est victime. Cette violence réactionnelle est à la fois libératrice et aliénante, puisqu'elle se retourne fatalement contre l'opprimé de façon destructive, c'est l'essence même de la violence intra-communautaire (« *black-on-black violence* »). Les conditions d'oppression vécues par la communauté afro-américaine engendrent la même forme d'autovictimisation que celle observée par Frantz Fanon dans l'Algérie coloniale évoquée dans *Les Damnés de la terre* :

Au niveau des individus, on assiste à une véritable négation du bon sens. Alors que le colon ou le policier peuvent à longueur de journée frapper le colonisé, l'insulter, le mettre à genoux, on verra le colonisé sortir son couteau au moindre regard hostile ou agressif d'un autre colonisé. Car la dernière ressource du colonisé est de défendre sa personnalité face à son congénère. Les luttes tribales ne font que perpétuer de vieilles rancunes enfoncées dans les mémoires.¹²²

Comme le note le psychiatre, l'ultime recours de l'opprimé est de libérer sa rancœur et de s'affirmer individuellement en dirigeant l'arme vers sa propre engeance. D'autres sociologues soulignent le dysfonctionnement du rôle masculin pour expliquer la démonstration violente de la masculinité dans les classes défavorisées :

This view [...] suggests that lower-class black men frequently adopt a compulsive masculinity alternative in order to mitigate low self-esteem and negative feelings that emerge from their inability to enact traditional masculine roles.¹²³

Les hommes étant les premières victimes de la violence dirigée à l'encontre de la communauté afro-américaine, leurs normes et conceptions de la virilité sont souvent liées à une force brutale : « Because violence against the community is aimed at men, resistance by the community is also conceived as a masculine act. »¹²⁴

Les Afro-Américains ont dû ainsi redéfinir la masculinité, afin de compenser des sentiments de culpabilité, d'impuissance et de perte d'estime liés à leur histoire. La force masculine est décrite comme un besoin sociopathe de dominer et d'abuser tout ce qui est susceptible de nuire. La violence devient alors un outil de construction identitaire en donnant un sens à la vie. Elle permet enfin d'imposer le respect, un statut social et de réaffirmer ainsi sa masculinité au sein de son groupe (« Kickin niggaz

¹²² Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris : Gallimard, 1961, pp. 84-85.

¹²³ Clyde W. Franklin, "Surviving the institutional Decimation of Black Males: Causes, Consequences, and Intervention", in Harry Brod (ed.), *The Making of Masculinities – The New Men's Studies*, Boston: Allen & Unwin, 1987, p. 157.

Voir aussi W. Oliver, *The Violent Social World of Black Men*, New York: Lexington, 1994.

¹²⁴ Paula Ebron, "Rapping Between Men: Performing Gender", *Radical America*, vol. 23, N° 4, 1989, p. 26.

down the steps just for rep »¹²⁵). Se faire arrêter par la police, puis s'enliser dans une criminalité professionnelle, c'est recevoir également un adoubement de sa communauté, une reconnaissance sociale.¹²⁶

L'un des aspects les plus subversifs du discours *gangsta* concerne donc cette transposition violente et hyperréaliste du « *black-on-black crime* ». Ils révèlent que les habitants du ghetto ont perdu la foi et toute valeur morale. La violence à vocation d'exutoire devient alors leur seule compensation possible. A travers leurs descriptions orgiaques de la violence, les MCs rapportent ainsi cette rage impuissante que les Noirs dirigent contre eux-mêmes :

Straight outta Compton, crazy motherfucker named Ice Cube
From the gang called Niggaz With Attitude
When I'm called off, I got a sawed off
Squeeze the trigger, and bodies are hauled off
You too, boy, if ya fuck with me
The police are gonna hafta come and get me
Off yo ass, that's how I'm goin out
For the punk motherfuckers that's showin out
Niggaz start to mumble, they wanna rumble
Mix em and cook em in a pot like gumbo
Goin off on a motherfucker like that
With a gat that's pointed at yo ass
So give it up smooth
Ain't no tellin when I'm down for a jack move
Here's a murder rap to keep yo dancin
With a crime record like Charles Manson
AK-47 is the tool
Don't make me act the motherfuckin fool
Me you can go toe to toe, no maybe
I'm knockin niggaz out tha box, daily
Yo weekly, monthly and yearly
Until them dumb motherfuckers see clearly
That I'm down with the capital C-P-T
Boy you can't fuck with me
So when I'm in your neighborhood, you better duck
Coz Ice Cube is crazy as fuck¹²⁷

Les inégalités historiques, les oppressions policières, le déclin économique, la léthargie politique ont généré une infirmité morale collective qui sera à l'origine de l'exacerbation de la criminalité. Les *gangster rappers* démontrent, pour paraphraser Karl Marx¹²⁸, que les Noirs du ghetto font leur histoire eux-mêmes, mais dans des

¹²⁵ Notorious BIG, "Ready to Die", *Ready to Die* (Bad Boy, 1994).

¹²⁶ Theodore N. Maynard, "Can I Live? Young Black Men and the Quest for Meaningful Life", Fall 2001, publié sur <http://people.bu.edu>.

¹²⁷ NWA, "Straight Outta Compton", *Straight Outta Compton* (Tommy Boy, 1990).

¹²⁸ Karl Marx, *Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte*, Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1965.

conditions historiquement déterminées qu'ils n'ont pas choisies librement. Les rappers tentent ainsi de justifier et de disculper la jeunesse en lui attribuant le statut de victime d'un système machiavélique :

My life is fucked. But it ain't my fault
Cause I'm a motherfuckin' product¹²⁹

I'm a self-made monster of the city streets¹³⁰

Dans le discours *gangsta*, l'injustice et l'hypocrisie apparaissent comme des vérités absolues. Dans « Message To The Soldier », Ice T rappelle que la plus grande pression qu'aient jamais subie les Afro-Américains est bien celle du racisme institutionnalisé et de la privation systématique d'une égalité légitime d'accès à l'éducation. L'impact historique de la discrimination raciale a bel et bien handicapé les Noirs dans leur quête de liberté politique et économique comme le rappe CPO :

And I've been told pimpin hoes is a felony
But I'm not a doctor or lawyer I wasn't made to be
Ever Luciferic because I get paid to be
There ain't no rehabilitatin...¹³¹

Dans cette culture de la violence, l'arme devient la meilleure amie de l'homme, « A Man's Best Friend »¹³² ironise Ice Cube. Nas va jusqu'à lui donner une âme dans « I Gave You Power »¹³³. L'arme à feu, incarnée par le rappeur lui-même, devient narratrice des événements. À travers sa voix, Nas raconte le destin tragique d'une arme, contrainte et forcée, par nature, à tuer sans relâche et incapable de s'y résoudre. Cette arme est humanisée au point de se considérer elle-même comme un « négro ». En jouant de la confusion, l'auteur fait prendre conscience à l'auditeur de la subordination de l'homme à l'arme.¹³⁴

¹²⁹ Ice Cube, "The Product", *Kill at Will* (Priority, 1990).

¹³⁰ Ice T, "Rhyme Pays", *Rhyme Pays* (Sire, 1987).

¹³¹ CPO feat. MC Ren, "Ballad of a Menace", *To Hell and Black* (Capitol, 1990).

¹³² Ice Cube, "A Man's Best Friend", *Death Certificate* (Priority, 1991).

¹³³ Nas, "I Gave You Power", *It Was Written* (Sony, 1996).

¹³⁴ Exemple cité par Ludovic Francisco, "Le mythe du pharaon", 2002, p. 2, publié sur le site indépendant www.chez.com/hiphopculture.

La vie du ghetto, quant à elle, apparaît comme un cycle se répétant en permanence : « And all I see is Life just repeatin' itself »¹³⁵. Dans « Blasphemy », Makaveli, alias Tupac évoque la filiation criminelle retransmise de père en fils, soulignant une fois de plus la fatalité du système et le désir de briser cette chaîne :

My family tree consists of drug dealers,
Thugs and killers. Strugglin:
Known to hustle screaming fuck their feelings
I got advice from my father
All he told me was this
Nigga get off your ass
If you plan to be rich
There's ten rules to the game
But I'll share with you two
Know, niggas gon' hate for whatever you do
Now rule one get yo cash on M.O.B.
That's Money Over Bitches cause they breed envy
Now rule two is a hard one
Watch for phonies
Keep yo enemies close nigga
Watch yo homies
It seemed a little unimportant
When he told me I smiled
Picture jewels being handed
To an innocent child
I never knew in my lifetime
I'd live by these rules
Initiated as an outlaw [...]
Promised if I have a seed
I'ma guide him right
Dear Lord don't let me die tonite¹³⁶

Le réalisme violent et explicite de leurs narrations est souvent renforcé par des bruitages évoquant, par exemple, des échanges de tirs, des crissements de pneus, des cris d'effroi ou encore des insertions de dialogues sous la forme de documentaires « audio vérité »¹³⁷. Ces mises en scène apparaissent généralement dans des interludes ou des intros sans accompagnement musical, renforçant ainsi l'impression de vécu des scènes et avalisant les morceaux de rap qu'ils annoncent. L'originalité de certaines rimes *gangsta* réside également dans la linéarité de la dramaturgie avec laquelle les rappeurs décrivent le quotidien peu banal de jeunes criminels, qui dealent, volent, tuent pour survivre :

Drugs, liquor, drugs
I love to smoke crack
I love to shoot smack

¹³⁵ Jay-Z, "Can I Live II", *Unreasonable Doubt* (Priority, 1996).

¹³⁶ Makaveli, "Blasphemy", *The Don Killuminati: The 7 Day Theory* (Interscope, 1996).

¹³⁷ Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, p. 136.

I love to fuckin' drink
I love my smoke when it stinks
I need it in my veins
I need it in my brain
What has it done to me,
Street lobotomy

[Chorus]
My brain - melted - down
Brain - melted - down - lobotomy

Need some more dope man
Yeah got
Any acid dude
Got any ludes¹³⁸

Le « *G-Funk* » joue notamment sur le contraste inquiétant de rimes violentes soutenues par une ligne mélodique lancinante. La dramatisation du texte est de plus mise en relief par un phrasé monocorde peu modulé qui ne laisse transparaître aucune émotion en soulignant ainsi l'indolence, voire le détachement nihiliste des acteurs par rapport au destin qu'ils ne font que subir. Les rappers retranscrivent ainsi de manière froide et frontale cette violence qui l'est tout autant :

It's time to escape, but I don't know where the fuck I'm headed
Up or down, right or left, life or death
I see myself in a mist of smoke
Death becomes any nigga that takes me for a joke
One gun is all that we need, to put you to rest
Pump pump! Put two slugs dead in your chest
Now you dead then a motherfucker creepin and sleepin
6 feet deep in, fuckin with the Pound is
Suicide, it's a suicide¹³⁹

Cette approche détachée du problème prête souvent à confusion et beaucoup de critiques ne voient dans cette énumération clinique de faits violents qu'un élan déviant. Cette rhétorique permet avant tout de souligner l'aspect presque mécanique, donc défaitiste du phénomène. Les protagonistes ne s'interrogent jamais sur la légitimité de leurs faits et gestes. Ils démontrent ainsi que les habitants des ghettos sont victimes de leur environnement et ne font que subir et perpétrer de manière résignée ces actes gratuits de violence. Le très jeune Iceberg résume dans cet extrait la difficulté de ne pas résister aux appels de la rue :

The streets keep calling me [...]
Tellin me stay on the block don't get a job dog hustle and rob
And it's hard to be
Not able to think about it [...]

¹³⁸ Body Count, "Street Lobotomy", *Born Dead* (Virgin, 1994).

¹³⁹ Snoop Doggy Dogg, "Serial Killer", *Doggystyle* (Priority, 1993).

It's the dog in me [...] that was taught to bite¹⁴⁰

L'ensemble des textes *gangsta* expriment la passivité, décrivent une résignation qui renseigne sur le sentiment qu'ont les jeunes Noirs de ne rien pouvoir contre la force du destin :

It's crazy out there
Yo mama I'm trying to keep my head strong

I'm just a ghetto child trying to make it
I'm just a ghetto child trying to make it

This ghetto got me crazy [...]
I feel like a bird nigga with no wings
I'm stuck in this ghetto trying to have a little change
My homies killing each other cause we gotta to eat
And I ain't tripping cause I'm running from the police [...]
We struggling, trying to get out of the ghetto
Trying to make it to Mars.¹⁴¹

Mystikal exprime dans « Ghetto Child » le fatalisme qui anime les jeunes Noirs et l'impossibilité de sortir du ghetto (« trying to make it to mars »). Tupac, alias Makaveli, s'enquiert avec lucidité dans « White Man'z World »¹⁴²: « Proud to be black / Why do we act like we don't love ourselves? » tandis que Ice T lance, nihiliste, une apostrophe à ses ennemis : « You can't kill us/We're already dead »¹⁴³.

Ne reconnaissant plus aucune autorité légitime, les habitants du ghetto s'engouffrent dans une spirale autodestructrice, flirtant avec la mort, seule issue libératrice. Dans son autobiographie, Sanyika Shakur, ancien membre de gang, témoigne du rapport à la mort :

I had no idea of peace or tranquility. From my earliest recollections there has been struggle, strife and the ubiquity of violence. This ranged from the economic destitution of my family to the domestic violence between my parents, from the raging gang wars to the omnipresent occupational police force in hot pursuit... The ultimate stability, however, was death - the final rest, the only lasting peace. Though never stated, death was looked upon as a sort of reward...¹⁴⁴

Dans certaines rimes *gangsta*, il est bien moins question de condamner le complot blanc que de constater cet attrait enivrant de la mort, le défi que les jeunes

¹⁴⁰ Iceberg, "Dog 4 Life", *Exit Wounds [Soundtrack]* (Virgin, 2001).

¹⁴¹ Mystikal, "Ghetto Child", *Unpredictable* (Jive, 1997).

¹⁴² Makaveli, "White Man'z World", *The Don Killuminati: The 7 Day Theory* (Interscope, 1996).

¹⁴³ Body Count, "Master's of Revenge", *Born Dead* (Virgin, 1994).

¹⁴⁴ Sanyika Shakur, *Monster: The Autobiography of an L.A.. Gang Member*, New York: Atlantic Monthly, 1993, pp. 102-103, cité dans Nick De Genova, *op. cit.*, p. 115.

lançant à la vie. Dans son premier album intitulé *Ready to die*¹⁴⁵, puis dans le suivant, *Life after Death... Til Death Do Us Part*¹⁴⁶, album posthume, Notorious BIG, ancien dealer repenté de Brooklyn, annonçait puis mettait en scène sa propre mort. Cette obsession de la mort, qui plane de manière irrémédiable au-dessus des jeunes criminels, fait souvent l'objet de contemplation. L'album *Death Certificate*¹⁴⁷ de Ice Cube débute, lui, par un éloge funèbre prononcé par un ministre de la *Nation of Islam*¹⁴⁸. Ice Cube comprend au cours de cet éloge qu'il s'agit de lui et devient le témoin de son propre enterrement.

Les rappeurs reprennent à leur compte cette perpétuelle menace de la mort. Risquer la mort à chaque instant, c'est également donner un sens à sa vie en affirmant sa puissance et en asseyant une reconnaissance sociale comme le rappe avec cynisme Notorious BIG : « You're nobody/Til somebody kills you »¹⁴⁹. Si le suicide est proportionnellement peu répandu dans la communauté afro-américaine¹⁵⁰, il représente un attrait pour les jeunes gens. Bien plus que la conséquence d'un malaise social, il apparaît comme la solution qui libère du joug de la fatalité :

When I die, fuck I wanna go to hell
 Cause I'm a piece of shit, it ain't hard to fucking tell [...]
 Crime after crime, from drugs to extortion
 I know my mother wished she got a fucking abortion [...]
 I swear to God I just want to slit my wrists and end this bullshit
 Throw the Magnum to my head, threaten to pull shit
 And squeeze, until the bed's completely red
 I'm glad I'm dead, a worthless fuckin' buddah head
 The stress is buildin' up, I can't, I can't believe suicide's on my fuckin' mind
 I want to leave, I swear to God I feel like death is fuckin' callin' me [...]
 I reach my peak, I can't speak, call my nigga Chic,
 Tell him that my will is weak.

¹⁴⁵ Notorious BIG, *Ready to Die* (Bad Boy, 1994).

¹⁴⁶ Notorious BIG, *Life After Death... Til Death Do Us Part* (Bad Boy, 1997).

¹⁴⁷ Ice Cube, *Death Certificate* (Priority, 1991).

¹⁴⁸ Voir définition note 398, p. 97.

¹⁴⁹ Notorious BIG, "You're Nobody (Til Somebody Kills You)", *Life After Death... Til Death Do Us Part* (Bad Boy, 1997).

¹⁵⁰ Il a été établi que le passage à l'acte suicidaire est faible parmi les minorités ethniques opprimées, c'est ce que J. Taylor Gibbs désigne par "a cultural paradox" au vu de l'oppression que ces populations subissent. Il est néanmoins à noter que ces dernières décennies ont vu une augmentation inquiétante des taux de suicide chez les jeunes Afro-Américains entre 15 et 24 ans. Ce nouveau phénomène serait lié à divers facteurs notamment la perte de cohésion sociale comme l'observait Durkheim dès 1897. Si la communauté afro-américaine fut pendant longtemps l'une des plus unies, les liens communautaires et familiaux ne sont plus aussi forts. Cette hausse du suicide est liée aussi aux facteurs économiques et aux difficultés d'intégration sociale. (J. T Gibbs, "African-American Suicide: A Cultural Paradox", *Suicide and Life Threatening Behavior*, 1997, 27: 68-79.)

Voir à ce sujet David Lester, *Suicide in African Americans*, New York: Nova Science Publishers, 1998. Emile Durkheim, *Le suicide*, Paris : PUF, 1981 (1897).

I'm sick of niggas lyin', I'm sick of bitches hawkin',
Matter of fact, I'm sick of talkin'¹⁵¹.

Qu'elle soit violente ou choisie, la mort s'apparente dans les propos rappés à un exutoire, un affranchissement. Elle permet de chasser la douleur nihiliste et d'échapper à sa condition sociale. La pochette de l'album de NWA *Efil4zaggin*¹⁵² présente le cadavre du rappeur gisant sur un trottoir derrière une barrière de police. De ce corps s'élève l'esprit du rappeur tel un spectre libéré de sa chair, une scène parabolique sur la notion de liberté et l'esprit de résistance.

Un regard lucide sur le ghetto fait prendre conscience de la fatalité et de la notion de l'absurde. Défiant la mort au quotidien, Tupac s'interroge ainsi avec cynisme sur sa destinée : « I wonder if Heaven got a Ghetto »¹⁵³, tandis que Ice Cube relate non sans ironie la banalité d'une journée dans a « Good Day »¹⁵⁴ : « Nobody got killed today in South Central LA/.../That was a Good Day. »

Les *gangstaz* se refusent donc à tout lyrisme et posent sur l'univers sordide des ghettos un regard neutre qui ne s'autorise aucun jugement. Ils ne font que constater ce milieu délétère et ses influences néfastes :

Yeah I sold drugs for a living, that's a given
Why is it? Why don't you try to visit the neighborhoods I lived in
My mind been through hell, my neighborhood is crime central¹⁵⁵.

La neutralité revendiquée prend tout son sens lorsque les protagonistes *gangsta* s'adonnent à cette violence à corps perdu. Les « OGs » n'émettent pas de jugements explicites ni de conseils, mais leurs raps interrogent de manière pédagogique leur auditoire. Leurs descriptions hyperboliques de la violence criminelle ont une fonction conative et sont autant de témoignages volontairement terrifiants dans le but de susciter une réflexion et de tenir la jeunesse à l'écart de ses dangers :

[Tupac] Ayyo, what the fuck you wanna be when you grow up RahRah?
[RahRah] Nigga, is you stupid, I wanna be a motherfuckin Outlaw
Tupac] That's right nigga, hahaha... housin these hoes, you feel me?
[RahRah] Aight, knowwhat!msayin?
[Tupac] You got to do that shit, keepin it real nigga or what?
[RahRah] Keepin it real!
[Tupac] How old are you nigga?¹⁵⁶

¹⁵¹ Notorious BIG, "Suicidal Thoughts", *Ready to Die* (Bad Boy, 1994).

¹⁵² NWA, *Efil4zaggin* (Ruthless, 1991).

¹⁵³ Tupac, "I Wonder if Heaven got a Ghetto", *R U Still Down? (Remember Me)* (Jive, 1997).

¹⁵⁴ Ice Cube, "It Was a Good Day", *AmeriKKKa's Most Wanted* (Priority, 1990).

¹⁵⁵ Jay-Z, "Can I Live II", *Unreasonable Doubt* (Priority, 1996).

[RAHRAH] I'M ELEVEN

[Tupac] Cause all I see is, murder murder, my mind state
Preoccupied with homicide, tryin to survive through this crime rate
Dead bodies at block parties, those unlucky bastards
Gunfire now they require may be closed casket
Who can you blame? It's insane what we dare do
Witness an evil that these men do, bitches in, too
In fact they be the reasons niggaz get to bleedin
Pull the fuckin fire when I leave em, you shoulda seen em
Hostile hoes catch elbows (beotch!) negroes disposed of
And snitches get dealt with, with no love
Body bags of adversaries that I had to bury
I broke the law and they jaw, all in the same flurry
But never worry, they'll remember me through history
Causin motherfuckers to bleed, they'll label me a
Outlaw, Outlaw, Outlaw (They came in to sin) Outlaw, Outlaw, Outlaw (Dear God, I
wonder could you save me?)¹⁵⁷

A l'instar des rappers dits « conscients », ils aspirent aussi à l'éveiller (« I'm schooling the youth »¹⁵⁸, « We expose way for the youth to survive/Some think its wrong but we tend to think its right »¹⁵⁹). Beaucoup de raps se terminent par ailleurs sur une péroraison morale. « This thug life will be the death of me » conclut Tupac dans « Blasphemy »¹⁶⁰, tandis qu'il affirme « Use your brain! It's not them that's killing us, it's us that's killing us » dans « White Man'z World »¹⁶¹. Des titres comme « 6'N the Mornin' »¹⁶² de Ice T et « Dead Homiez »¹⁶³ de Ice Cube découragent implicitement la jeunesse en révélant l'engrenage de la petite criminalité qui conduit irrémédiablement à l'enfermement carcéral, l'autodestruction ou la mort.

Si les Noirs des ghettos dirigent leur violence contre leur propre groupe ethnique, c'est qu'il est bien moins dangereux de tuer un autre Noir dans une zone de non-droit que de diriger son arme contre un Blanc. Bushwick Bill remarque : « They don't care about niggas on welfare/As long as their kind ain't there. »¹⁶⁴ L'acte suprême de rébellion au sein de la communauté noire apparaît alors sous la forme de la mise à mort fantasmatique de l'hégémonie blanche.

¹⁵⁶ Tupac feat. Dramacydal, "Outlaw", *Me Against the World*.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Jay-Z, "Can I Live II", *Unreasonable Doubt* (Priority, 1996).

¹⁵⁹ Dr Dre, "Lil Ghetto Boys", *The Chronic* (Death Row, 1992).

¹⁶⁰ Makaveli, "Blasphemy", *The Don Killuminati: The 7 Day Theory* (Interscope, 1996).

¹⁶¹ Makaveli, "White Man'z World", *The Don Killuminati: The 7 Day Theory* (Interscope, 1996).

¹⁶² Ice T, "6'N the Mornin'", *Rhyme Pays* (Sire, 1987).

¹⁶³ Ice Cube, "Dead Homiez", *Kill at Will* (Priority, 1990).

¹⁶⁴ Geto Boys, "City Under Siege", *The Geto Boys* (Rap-A-Lot, 1995).

1.1.3. « *Righteous indignation* » ou la mise à mort fantasmatique de l'hégémonie blanche

Born black in this white man's world
And all I heard was
[Refrain]
Who knows what tomorrow brings
In this world where everyone lies
Where to go
No matter how far I find
To let you know
That You're not alone

MAKAVELI, White Man'z World¹⁶⁵

Comme nous avons pu l'observer dans notre deuxième partie, les rappeurs politiques insistent dans leur discours sur le rapport de force et de haine qui oppose les habitants du ghetto au pouvoir dominant, considéré responsable de la décadence des Afro-Américains. Les *gangsta rappers*, eux, vont amplifier la diatribe. Ce conflit permanent n'étant autre que le reflet d'une situation inextricable, les rappeurs *gangsta* donnent une réponse tout aussi déconcertante, celle de retourner l'arme vers leur véritable ennemi : le gouvernement, ses institutions et par extension tout ce qui a trait à l'hégémonie blanche.¹⁶⁶

Au premier plan, c'est le couple justice-police que les rappeurs visent à travers des rimes incisives qui ne font que refléter la réalité des exactions quotidiennes. Ils condamnent le cercle vicieux de soumission-répression dans lequel les institutions enferment les plus démunis. La violence répressive des forces de police est comparée à une guerre ethnocide. Les rappeurs s'emploient à démontrer que les drogues, l'alcool, la violence endémique ou encore le sida sont des processus conspirateurs mis en place pour éradiquer la race noire¹⁶⁷ :

And everyday's gettin' clearer to me
Cause if it ain't guns and drugs

¹⁶⁵ Makaveli, "White Man'z World", *The Don Killuminati: The 7 Day Theory* (Interscope, 1996).

¹⁶⁶ Matthew T. Grant, *op. cit.*, text 3, p. 3.

¹⁶⁷ La plupart de ces crimes étant commis par des Noirs à l'encontre des Noirs, certains décèlent dans les ravages de la violence, de la drogue - notamment du crack, une drogue bon marché - ou encore du sida, un complot des Blancs, "une véritable stratégie de génocide afin d'éliminer la race noire" comme le furent les Indiens autrefois. Comme le précise Nicole Bacharan, de nombreuses rumeurs de contamination délibérée, d'encouragement à l'avortement pour limiter l'accroissement de la population noire, et d'expériences médicales déguisées alimentent une paranoïa au sein de la communauté afro-américaine." (Nicole Bacharan, *op. cit.*, p. 268.)

It's the pigs [police] and HIV¹⁶⁸

Ils mettent en garde de manière suggestive contre les effets pervers de ces instruments de pacification de masse qu'ils comparent à une nouvelle forme d'esclavage mental :

Drugs, Liquor, Drugs
What has it done to me
Street lobotomy!¹⁶⁹

Ils accusent directement les autorités, de l'agent de police aux plus hautes autorités en passant par la CIA, de jouer un rôle actif dans la distribution de la drogue dans les ghettos¹⁷⁰ :

[Bushwick Bill]
And the bastard that's stoppin the bus
Is the same muthafucka that delivers to us
He's payin off the cops
Triple-crossin the middle man tryin to give the smaller pusher power

[Willie D]
The politicians are players
Reagan and Bush were cuttin tough on Noriega
Now the juices are sour
Remember politician means schemin for power

[Scarface]
Now let's go back to the past
The motherfucker who needs to be tried
Is Ronald Reagan's ass
Appointed Bush to the CIA ; that shit was cold
Put Noriega on the payroll¹⁷¹

Les rappers dénoncent ainsi la collusion entre le pouvoir et les trafiquants de drogue, ce qui permet aux Geto Boys de conclure ce morceau en parodiant un dealer vendant à la criée sa marchandise : « Today's Special is Ghetto Dope! »¹⁷², révélant ainsi l'omniprésence du trafic de drogue dans le ghetto au vu et au su des autorités.

¹⁶⁸ Paris, "Back in the Days", *Guerilla Funk* (Superrappin, 1994).

¹⁶⁹ Body Count, "Street Lobotomy", *Born Dead* (Virgin, 1994).

¹⁷⁰ Nelson George, *Hip Hop America*, New York: Penguin, 1998, pp. 37-38.

¹⁷¹ Geto Boys, "City Under Siege", *The Geto Boys* (Rap-A-Lot, 1995).

¹⁷² *Ibid.*

On note ici bien sûr une fois de plus l'ambiguïté avec le jeu de mot "ghetto dope" qui signifie aussi "drogue bon marché du ghetto" que "musique authentique du ghetto".

Dans « I Wanna Kill Sam »¹⁷³, morceau d'anthologie de la mise à mort fantasmatique de l'hégémonie blanche, Ice Cube exprime son désir d'éliminer l'Oncle Sam, ce personnage patriotique, symbole familier des États-Unis et qui est, par extension, responsable de la déchéance de la communauté afro-américaine et de sa pulsion autodestructrice :

Broke up the families forever
And to this day black folks can't stick together
[...]
Broke us down, made us pray - to his God
And when I think about it, it make me say
'DAMNI! .. I wanna kill Sam.'¹⁷⁴

Dans « When Will They Shoot », Ice Cube justifie ce mépris en comparant l'Oncle Sam à Hitler: « Cuz to us Uncle Sam is Hitler without an oven/ Burning our black skin »¹⁷⁵. L'emploi boutefeux du signifiant « Hitler »¹⁷⁶ est ici l'expression d'une diabolisation de l'Oncle Sam, synonyme de tyrannie et de cruauté. Ice Cube propose en conséquence la réparation de l'humiliation séculaire en incitant à la révolte : « 'Cause you're the devil in drag/You can burn your cross while I burn your flag. »¹⁷⁷

Les *gangsta rappers* choisissent de répondre à la violence par une violence subversive. Dans leurs représentations, les forces de police sont un des éléments d'un large système de domination raciste et de classe. Ils prennent leur revanche en mettant en scène ce qu'Ice Cube appelle les « *revenge fantasies* »¹⁷⁸ :

Fuck tha police [...]
Young nigga got it bad 'cause I'm brown
And not the other color, so police think
They have the authority to kill a minority [...]
It's gonna be a bloodbath
Of Cops, dyin' in LA¹⁷⁹

¹⁷³ Ice Cube, "I Wanna Kill Sam", *Death Certificate* (Priority, 1991).

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Ice Cube, "When Will They Shoot", *The Predator* (Priority, 1992).

¹⁷⁶ Il est à noter que dans de nombreux morceaux, les *gangsta rappers* utilisent un champ lexical lié au nazisme, comparant le génocide noir actuel à un "holocauste". Cette démarche parfois ambiguë et maladroite trahit essentiellement le désir de heurter l'opinion public pour faire entendre les requêtes de leur communauté.

¹⁷⁷ Ice Cube, "When Will They Shoot", *The Predator* (Priority, 1992).

¹⁷⁸ Tricia Rose, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, London: Wesleyan University Press, 1994, p. 128.

¹⁷⁹ NWA, "Fuck Tha Police", *Straight Outta Compton* (Tommy Boy, 1990).

Dans un rap encore plus subversif intitulé « Bush Killa »¹⁸⁰, Paris va jusqu'à assassiner virtuellement le président sortant. Toutes ces exhortations et formes de vengeances légitimées ont été qualifiées par le FBI d'incitations à la violence, puis condamnées¹⁸¹. Si ces mises à mort sont qualifiées de fantasmagiques par leurs auteurs, elles n'en demeurent pas moins l'expression d'une lassitude et d'un désir de justice :

Fuckin' with me cuz I'm a teenager
With a little bit of gold and a pager
Searchin my car, lookin for the product
Thinkin every nigga is sellin narcotics

COP KILLER, it's better you than me
COP KILLER, fuck police brutality
COP KILLER, I know your family's grieving (FUCK EM)
COP KILLER, but tonight we get even¹⁸²

Dans « Cop Killer », Ice T relate la préparation d'une attaque vindicative contre la police. Le protagoniste s'y prépare de manière quasi rituelle, comme le suggère l'anaphore « I got my black shirt on/I got my black gloves on/I got my... ». Ice T nous rappelle ici la fonction d'exutoire que possède la musique :

I got my black shirt on
I got my black gloves on
I got my ski mask on
This shit's been too long
I got my twelve gauge sawed off
I got my headlights turned off
I'm bout to bust some shots off
I'm bout to dust some cops off!¹⁸³

La notion de rachat (« *payback* ») est par ailleurs constante dans le discours *gangsta* et fait écho à celle biblique de « juste indignation » (« *righteous indignation* »)¹⁸⁴ si chère à la communauté noire. Dans « Masters of Revenge », Ice T propose la réparation de l'humiliation séculaire en évoquant la possible menace d'expéditions punitives tout en exigeant ce tribut de la population blanche :

[Chorus:]
Masters of revenge
Masters of payback

¹⁸⁰ Paris, « Bush Killa », *Guerilla Funk* (Superrappin, 1994).

¹⁸¹ David Toop, *op. cit.*, p. 183.

¹⁸² Body Count, « Cop Killer », *Body Count* (Warner, 1992).

¹⁸³ Body Count, « Cop Killer », *Body Count* (Warner, 1992).

¹⁸⁴ Entretien avec Sékou.

Inciters of chaos
Messengers of rage

All we wanna do to you
Is what you did to us
All we wanna take from you
Is what you stole from us
[Chorus]
Bodycount [4x]

You can't kill us
We're already dead
You can't kill us
We're already dead
You can't kill the truth
You're already dead
[Chorus]
Bodycount [4x]

You took my past
I want your future
You took your future
You took my parents
We want your children
[Chorus]
Bodycount [4x]

There can never be justice
On stolen land
There's nowhere to run
You can't escape fate
[Chorus]
Bodycount [4x]

Payback muthafuckas¹⁸⁵

Ice T justifie les mesures de réparations (« All we want to do is what you did to us/.../There can never be a justice/On a stolen land »), aussi cruelles soient-elles (« You took my parents/We want your children »). Il promet une vengeance légitime qui s'annonce d'autant plus impitoyable que la rancœur est égale à la désillusion (« You can't kill us/We're already dead »). Ces propos vindicatifs exprimés sous forme de menace (« There's nowhere to run/You can't escape fate ») sont avant tout une manière symbolique de *solder les comptes* tout en dénonçant les pratiques racistes et discriminatoires.

Ce « racisme inversé » (« *reverse racism* »)¹⁸⁶ énoncé par l'ensemble des rappers est exacerbé dans le discours *gangsta*. Les *gangstaz* choisissent la carte de

¹⁸⁵ Body Count, "Masters of Revenge", *Born Dead* (Virgin, 1994).

¹⁸⁶ Bakari Kitwana, *The Rap on Gangsta Rap: Who Run It? Gangsta Rap and Visions of Black Violence*, Chicago: Third World Press, 1994, p. 38.

la provocation en affichant à l'égard des Blancs une animosité outrageante. S'en prendre symboliquement aux « *whiteys* », « *crackers* » et « *rednecks* », ou pour reprendre les termes de la *Nation of Islam*, au démon lui-même (« *devil* ») s'apparente à un acte de rébellion suprême contre la société hégémonique. Pour une fois, les Noirs troquent symboliquement leur statut de victimes contre celui d'opresseurs en inspirant volontairement la peur : « Look at you devil; now you're sweating ; I'm telling you : you can't run from the hand of Armageddon »¹⁸⁷ et en manipulant la terreur : « '94 is the season for lynching »¹⁸⁸.

Une véritable jubilation se dégage de ces propos racistes, quasi émancipateurs. Longtemps muselés, les Noirs s'accordent ainsi à travers la voix des rappeurs le droit d'être à leur tour ouvertement racistes.¹⁸⁹ En prenant cette revanche symbolique, ils transcendent l'humiliation. Le meurtre, acte de rébellion pour se dresser contre sa condition, s'apparente alors à un nihilisme héroïque. Ainsi le personnage de Bigger Thomas dans l'œuvre de Richard Wright *Native Son*¹⁹⁰, le choisit comme échappatoire et comme moyen de retrouver une dignité.¹⁹¹ Killarmy souligne dans l'extrait qui suit la dimension cathartique de l'ivresse de cette rage destructrice :

I kill a devil right now [...]
 I say kill whitey all nighty long [...]
 I stabbed a fucking Jew with a steeple [...]
 I would kill a cracker for nothing, just for the fuck of it [...]
 Menace Clan kill a cracker; jack 'em even quicker [...]
 Catch that devil slipping; blow his fucking brains out¹⁹²

Le message idéologique du hip hop se voulait, à l'origine, celui de la tolérance et de la fraternité. Toutefois, le discours *gangsta* s'autorise quelques écarts racistes parfois discutables à l'encontre d'autres communautés qui connaissent plus de

¹⁸⁷ RBX, "No Time", *The RBX Files*, (Premeditated, 1995).

¹⁸⁸ Da Lench Mob, "Cut Throats", *Planet of da Apes* (Priority, 1994).

¹⁸⁹ Voir Chuck D and Yusuf Jah, *Fight The Power*, Edinburgh: Payback Press, 1997, pp. 205-240.

¹⁹⁰ *Native Son* relate l'histoire d'un jeune Noir, Bigger Thomas, meurtrier malgré lui. Bigger est le chauffeur d'une famille blanche. La fille de ses patrons, dilettante de gauche, se fait conduire par lui dans un tripot du ghetto noir. Elle s'enivre au point que, de retour chez elle, Bigger doit transgresser malgré lui le tabou de la ségrégation raciale et la porter dans sa chambre. Alertée par le bruit et pris de panique, Bigger, étouffe la jeune fille... Meurtrier par mégarde, mais Noir, Bigger sait qu'il n'a aucune chance. Terrorisé, il se prend malgré lui dans une spirale de violence qu'il ne pourra arrêter.

¹⁹¹ 'I didn't want to kill,' Bigger shouted. 'But what I killed for, I am! It must've been pretty deep in me to make me kill! I must have felt it awful hard to murder... What I killed for must've been good!' Bigger's voice was full of frenzied anguish. 'It must have been good! When a man kills, it's for something... I didn't know I was really alive in this world until I felt things hard enough to kill for 'em. It's the truth...' (Richard Wright, *Native Son*, New York: Harper & Brother, 1940, p. 392.)
 Extrait cité dans Nick De Genova, *op. cit.*, p. 98.

prospérité et/ou ont connu une intégration plus aisée.¹⁹³ Le message à connotation raciste est néanmoins très flou et peu structuré, il apparaît même contradictoire. Ces mêmes rappeurs qui mettent au pilori les autres minorités sont souvent ceux qui attisent un sentiment fédérateur entre ces mêmes groupes : « Born Asian, born Jewish, born Latino, born poor, BORN DEAD! DEAD... We're BORN DEAD. »¹⁹⁴

Cette crise nihiliste exprimée par les rappeurs est synonyme également d'une dévalorisation des idéaux suprêmes et de refus des valeurs morales et hiérarchiques : « my squad and me lack of respect for authority, laughin hard »¹⁹⁵. Les protagonistes *gangsta* défient les instances politiques et institutionnelles. On lit notamment dans l'échec des leaders afro-américains une conséquence de ce désenchantement et de la démobilisation politique de leur communauté.¹⁹⁶ Les nouveaux leaders ne sont plus en effet des modèles d'identification pour la jeunesse comme le furent autrefois King ou Malcolm X.¹⁹⁷

En dépit d'un attachement traditionnel à ceux véhiculés par l'église, si chers à la communauté afro-américaine, les MCs posent parfois un regard critique vis-à-vis des institutions religieuses. Les rappeurs *gangsta* honnissent plus particulièrement le christianisme :

[...] my whole neighborhood is comatose
Lookin for survival
The devil made you a slave and he gave you a bible
400 years of gettin our ass kicked
By so-called Christians and Catholics
But I'ma watch 'em burn in the fire¹⁹⁸

Cette négation de Dieu selon la formule nietzschéenne¹⁹⁹ est synonyme d'ébranlement des religions institutionnelles et de l'effritement des idéologies. Dans leurs élans nationalistes, ils rejettent avant tout la religion de l'hégémonie. Cet effacement des croyances chrétiennes n'a cependant en rien entamé la vivacité de leur

¹⁹² Menace Clan, "Fuck a Record Deal", *Da Hood* (Virgin, 1995).

¹⁹³ Voir plus bas pp.194-196.

¹⁹⁴ Body Count, "Born Dead", *Born Dead* (Virgin, 1994).

¹⁹⁵ Jay-Z, "Can I Live", *Unreasonable Doubt* (Priority, 1996).

¹⁹⁶ Cornel West, *op. cit.*, p. 43.

¹⁹⁷ Les révérends Jesse Jackson et Al Sharpton ont été attaqués par la presse pour des scandales peu glorieux. communauté qui préfère se tourner dorénavant vers les sportifs de haut niveau et les artistes populaires.

Les leaders politiques actuels ne jouissent que d'un faible soutien auprès de leur communauté qui préfère se tourner dorénavant vers les sportifs de haut niveau et les artistes populaires.

¹⁹⁸ Ice Cube, "Heaven", *Lethal Injection* (Priority, 1993).

foi. Depuis quelques années, certains comme Ice Cube, se déclarent musulmans et émaillent leurs propos de quelques références religieuses. Les rares fois où les rappers *gangsta* se réfèrent textuellement à Dieu, c'est généralement dans le but de le prendre à témoin de son propre avilissement ou de s'interroger sur son existence (« Dear Lord if ya hear me, tell me why/Little girl like LaTasha, had to die »²⁰⁰). Ils aiment aussi le défier, l'implorant de leur prendre la vie ou de l'épargner :

Dear Lord can ya hear me, it's just me
A young nigga tryin to make it on these rough streets
I'm on my knees beggin please come and SAVE ME²⁰¹

La vision qu'ont les *gangsta rappers* du monde qui les entoure est souvent manichéenne. La logique implacable de cette rhétorique est d'affirmer que la lutte des Noirs passe par la suppression de la suprématie blanche. A travers leurs transgressions verbales et les revanches fictives qu'ils prennent à l'encontre de la police, du gouvernement, des femmes et de la vie en général, les rappers opèrent une forme de sacrifice rituel qui n'est pas sans rappeler la thèse émise par Attali sur le rôle sacrificiel du bouc émissaire dans la canalisation de la violence.²⁰² En infligeant symboliquement à l'ennemi une perte équivalente à la leur, ils tentent de rétablir ainsi une sorte d'équilibre. Il convient donc de redonner sa place à la dimension symbolique de l'annihilation des Blancs. Ces connotations racistes sont une fois de plus la réponse hyperbolique au racisme dont les Noirs se sentent victimes. Il faut voir dans leurs propos une fonction cathartique bien plus qu'un simple racisme anti-blanc. Les *gangsta rappers* expriment ainsi les griefs séculaires d'une communauté déclassée, dont les échecs socio-économiques ont débouché sur la négation de toute valeur. Ce fatalisme morbide procède donc en partie de la pauvreté que fait régner le mode de production capitaliste²⁰³.

¹⁹⁹ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, München: List, 1957 (1882), pp. 166-186.

²⁰⁰ LaTasha Harlins est une jeune fille noire tuée en 1991 par une épicière coréenne qui fut condamnée à une peine avec sursis.

Tupac, "Hellrazor", *R U Still Down?* (Jive, 1997).

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Jacques Attali écrit : "Si la musique est essentielle à l'homme, c'est parce qu'elle l'aide à affronter ce qui menace sa survie: la violence, en lui fournissant une preuve de la possibilité d'y échapper. Cette fonction première, accumulée pendant des millénaires, a accompagné la construction des rituels de canalisation de la violence. Le plus souvent, ceux-ci se sont constitués autour de la désignation de boucs émissaires dont le sacrifice a polarisé la violence et permis au groupe de vivre en paix." (Jacques Attali, *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris : Fayard, 2001 (1977), p. 49.)

²⁰³ Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, p. 124.

1.2. Le ghetto : Produit du capitalisme

I distinguished between two colonialisms, between a domestic one, and an external one. Capitalism at home is domestic colonialism.

Osagyefo Kwame Nkrumah, *Consciencism*²⁰⁴

My music is a product of who I am and where I came from. I'm made in America. I'm not from Mars or nowhere else.

Ice Cube²⁰⁵

Selon les thèses soutenues par William Julius Wilson²⁰⁶, de nombreux rappeurs s'accordent à reconnaître que le problème noir est actuellement plus d'ordre économique que racial. A l'instar de Malcolm X et des nationalistes radicaux, les rappeurs manifestent donc une hostilité déclarée envers le capitalisme, synonyme d'impérialisme américain, un système responsable de leur exploitation initiale et qui maintient encore aujourd'hui une partie de leur communauté dans le plus grand désarroi. Paradoxalement, l'un des éléments forts du discours rap est de demander l'intégration à la société de consommation. De plus, le rapport des rappeurs à la société, aux médias et au milieu du show-business atteste de ce désir d'être diffusé, de réussir, voire de dominer. Tout en condamnant le libéralisme, responsable de la décadence de leur communauté, les acteurs du mouvement hip hop revendiquent sans complexe le côté consumériste et mercantile du rap. Leur présence et leur diffusion médiatique font preuve de leur aspiration à vivre le rêve américain, d'intégrer la société d'abondance, voire d'instituer parallèlement un « capitalisme noir ».

1.2.1. Critique du capitalisme

Délaissés socialement et économiquement au cours des trois dernières décennies, les habitants des *inner cities* sont également exclus du marché légal de l'emploi. Bon nombre d'entre eux n'ont pas d'autre solution que la petite délinquance.

²⁰⁴ Cité dans Eldridge Cleaver, *Soul on Ice*, New York: Dell Publishing, p 112.

²⁰⁵ Douglas Kellner, "Rap, Black Rage, and Racial Difference", *Enculturation*, vol. 2, No. 2, Spring 1999, publié sur <http://enculturation.gmu.edu>.

²⁰⁶ William Julius Wilson, *The Declining Significance of Race: Black and Changing American Institutions*, University of Chicago Press, 1978.

Dans « A Bird in The Hand », Ice Cube évoque l'humiliation devenue quotidienne d'un jeune homme qui n'a guère le choix pour nourrir sa famille : retomber sous le joug de l'exploitation capitaliste en travaillant pour MacDonald ou bien intégrer le circuit illicite du trafic de drogue en vendant des « *birds* », des kilos de drogue, quitte à devenir la cible des forces de l'ordre. Ice Cube décrit le cercle vicieux dans lequel évoluent les jeunes Noirs et rejette ici la responsabilité sur les administrations républicaines, dont la politique est à l'origine de l'expansion du trafic de drogue :²⁰⁷

Fresh out of school cause I was a high school grad
 Gots to get a job cuz I was a high school dad
 Wish I got paid like I was rappin' to the nation
 But thats not likely, so here's my application
 Pass it to the man at AT&T [...]
 I didn't have no money so now I have to hunch the
 Back like a slave, thats what be happenin
 But whitey says there's no room for the African
 Always knew that I would boycott, jeez
 But welcome to McDonalds can I take your order please
 Gotta sell ya food that might give you cancer
 Cuz my baby doesn't take no for an answer
 Now I pay taxes that you never give me back
 What about diapers, bottles, and similac
 Do I gotta go sell me a whole lotta crack
 For decent shelter and clothes on my back?
 Or should I just wait for help from Bush
 Or Jesse Jackson, and operation Push [...]
 So I got me a bird, better known as a kilo
 Now everybody know I went from po' to a nigga that got dough
 So now you put the feds against me
 Cause I couldn't follow the plan of the presidency
 I'm never givin' love again
 Cuz blacks are too fuckin broke to be republican
 Now I remember I used to be cool
 Till I stopped fillin' out my W-2
 Now senators are gettin' hired
 And your plan against the ghetto backfired
 So now you got a pep talk
 But sorry, this is our only room to walk
 Cause we don't want a drug push
 But a bird in the hand is worth more than the bush²⁰⁸

Face à la pression de la société de consommation qui les invite agressivement à combler leurs manques (« My mentality is money-oriented »²⁰⁹/« In my brain, I got a capitalist migraine/I gotta get paid tonight... »²¹⁰), les habitants du ghetto ne savent où trouver l'énergie et la motivation pour résister : « hungry's how I feel/I rob and steal

²⁰⁷ Exemple cité dans Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, p. 125.

²⁰⁸ Ice Cube, "A Bird in The Hand", *Death Certificate* (Priority, 1991).

²⁰⁹ Nas, "Life Is A Bitch", *Illmatic* (Sony, 1994).

because that money got that whip appeal »²¹¹. L'appât du gain est omniprésent dans les textes *gangsta*, comme l'atteste la richesse du champ lexical se rapportant à l'argent : « *cabbage* », « *cream* », « *beans* », « *pesos* », « *bills* », « *Benjamins* », « *cheese* », « *paper* », « *scratch* », « *chedar* », « *fedex* », « *grip* », « *stacking* »,²¹² L'argent est également associé à une idée de domination, Wu Tang-Clan a décliné le terme argotique « *cream* » en un acronyme signifiant « *Cash Rules Everywhere Around Me* »²¹³. Les rappeurs dénoncent aussi la culture de la consommation comme responsable des frustrations rencontrées au sein des classes les plus défavorisées. Ces frustrations sont d'autant plus grandes à Los Angeles que la cité voit la juxtaposition des plus grandes richesses et de la plus extrême pauvreté. Les plus démunis doivent user de moyens illicites pour couvrir les besoins suscités par la société de consommation et se donner ainsi l'illusion d'y avoir accès. Dans « *AmeriKKKa's Most Wanted* », Ice Cube attaque les symboles liés aux privilèges de la *middle class* blanche, dont la jeunesse est la première consommatrice de rap :

Pointblank on a Caucasian
 Cock the hammer, then crack a smile
 Take me to your house pal
 Got to the house, my pockets got fat, ya see
 Cracked the safe, got the money and the jewelry²¹⁴

Dans « *I Wanna Kill Sam* », Ice Cube décrit l'exploitation actuelle comme une action insidieuse destinée à éliminer la race noire. Il prélude son morceau par une annonce parodique du service de recrutement de l'armée :

'The army is the only way for you young, black teenagers. [...] We'll help you to be the best soldier in the U.S.S. 'Cause we do more before 7 a.m. than most niggers do their whole life.'

[Cube] Huh-huh, huh-HAH...
 'I'm comin!' [3X]
 [Cube] I'm comin!²¹⁵

Puis, il débute son rap en annonçant sa soif insatiable de tuer « Sam ». « *Sam* » fait bien entendu référence à l'Oncle Sam, ce personnage en redingote étoilée

²¹⁰ Ice T, "New Jack Hustler" (Warner, 1991).

²¹¹ Notorious BIG, "Ready to Die", *Ready to Die* (Bad Boy, 1994).

²¹² Une partie de ces exemples est tirée de Alonzo Westbrook, *HipHoptionary*, New York: Harlem Moon, 2002, p. 191.

²¹³ Wu-Tang Clan, "C.R.E.A.M.", *Enter the Wu-Tang (36 Chambers)* (RCA, 1993).

²¹⁴ Ice Cube, "AmeriKKKa's Most Wanted", *AmeriKKKa's Most Wanted* (Priority, 1990).

²¹⁵ Ice Cube, "I Wanna Kill Sam", *Death Certificate* (Priority, 1991).

et haut de forme, dont on ne retient aujourd'hui que le fameux portrait intitulé « We want you », diffusé pendant la Première et la Seconde guerre mondiale pour le recrutement des soldats américains. « Sam » est ici doublement symbolique. C'est en premier lieu le symbole familier des États-Unis, puissance économique et politique, vaste système responsable de l'exploitation des Noirs, de l'esclavage d'hier au capitalisme triomphant d'aujourd'hui. L'image de ce patriote est dans un second temps associée aux torts que les Afro-Américains ont subi lors des conflits armés. Par ailleurs, les carrières dans le service public, notamment dans l'armée, ont toujours été un moyen traditionnel d'ascension sociale pour les Noirs²¹⁶. En visant l'Oncle Sam, Ice Cube ironise sur son invitation « *We want you* », appel à l'héroïsme et fausse promesse de retrouver dignité.

L'Oncle Sam, ce recruteur pernicieux, est donc le symbole parabolique de l'impérialisme américain. Ce dernier est dessiné telle une masse nébuleuse, insidieuse et intemporelle, qui s'infiltré dans les moindres recoins de la société et menace depuis des siècles les Afro-Américains.

I wanna kill him, cause he tried to play me like the trick
But you see, I'm the wrong nigga to fuck with
I got the A to the motherfuckin K, and it's ready to rip
Slapped in my banana clip
And I'm lookin.. (lookin..)
Is he in Watts, Oakland, Philly or Brooklyn?
It seems like he got the whole country behind him
So it's sort of hard to find him
But when I do, gotta put my gat in his mouth
Pump seventeen rounds make his brains hang out
Cause the shit he did was uncalled for
Tried to fuck a brother up the ass like a small whore²¹⁷

Ice Cube s'engage alors dans des explications argumentées. Cette entité insaisissable prend à présent les contours des institutions racistes. S'ensuit un récit historique sous forme de tirade transposant le passé en présent, dont le fil conducteur est l'exploitation. De l'esclavage à la société capitaliste en passant par l'exploitation post-bellum et l'armée, cette longue histoire d'injustices est responsable de tous les maux de la communauté noire :

²¹⁶ La politique de discrimination positive a favorisé l'accès professionnel des Afro-Américains dans le service public et dans l'armée. Si les Afro-Américains ne représentent que 10% de cette population salariée en 1987, ils sont surreprésentés dans certains domaines d'activité et leur proportion reste toujours inférieure dans les postes à responsabilité. A titre d'exemple, les Afro-Américains représentaient 30% du personnel de l'armée américaine en 1985. (Nicole Bacharan, *op. cit.*, p. 264 ; Harry A. Ploski, James Williams, *The Negro Almanac: A Reference Work on the Afro-American*, Detroit: Gale Research, 1989, pp. 627-628 ; voir Lawrence H. Fuchs, *op. cit.*, pp. 318-319, 545.)

²¹⁷ Ice Cube, "I Wanna Kill Sam", *Death Certificate* (Priority, 1991).

[door knocking]

'Momma!! Some man at the front do!'

'Sit yo' ass down.'

'Uhh hi.. I have reason to believe that someone in this household has just turned eighteen, am I correct?'

Here's why I wanna kill the punk
Cause he tried to take a motherfuckin chunk of the funk
He came to my house, I let 'em bail in
Cause he said he was down with the L.M.
He gave up a little dap
Then turned around, and pulled out a gat
I knew it was a caper
I said, 'Please don't kill my mother,' so he raped her
Tied me up, took me outside
And I was thrown in a big truck
And it was packed like sardines
Full of niggaz, who fell for the same scheme
Took us to a place and made us work
All day and we couldn't have shit to say
Broke up the families forever
And to this day black folks can't stick together
And it's odd..
Broke us down, made us pray - to his God
[...]
Now in ninety-one, he wanna tax me
I remember, the son of a bitch used to axe me
And hang me by a rope til my neck snapped
Now the sneaky motherfucker wanna ban rap
And put me under dirt or concrete
But God, can see through a white sheet
Cause you the devil in drag
You can burn your cross well I'll burn your flag
Try to give me the H-I-V
So I can stop makin babies like me
And you're givin dope to my people chump
Just wait til we get over that hump
Cause yo' ass is grass cause I'ma blast
Can't bury rap, like you buried jazz
Cause we stopped bein whores, stop doin floors
So bitch you can fight your own wars [...]
I wanna kill Sam cause he ain't my motherfuckin Uncle!²¹⁸

Il n'y a donc pas de filiation possible entre les Noirs et l'Oncle Sam. La péroraison sous la forme d'appel-réponse est cette sinistre constatation : « 'We've gone nowhere in 200 years?' 'That's correct'. [x3] ».

La bourgeoisie noire est également sujette à des attaques virulentes. En quittant les ghettos, elle a participé involontairement à leur ruine. Aujourd'hui, ses représentants ne se soucie guère du reste de leur communauté. Cette conviction est particulièrement répandue dans la région de Los Angeles, lieu de résidence du plus

²¹⁸ Ice Cube, "I Wanna Kill Sam", *Death Certificate* (Priority, 1991).

grand nombre d'entreprises africaines-américaines et par conséquent de fortunes afro-américaines²¹⁹. La prise de position anti-capitaliste des rappeurs semble paradoxale car ils font à présent partie à leur tour d'une « élite », parfois issue de la classe moyenne, voire pour certains de la bourgeoisie. Tirillés par un sentiment de honte, ces artistes se rallient à la cause de leurs frères démunis.²²⁰

En condamnant le capitalisme, les rappeurs manifestent également de l'hostilité à l'égard des nouveaux immigrants qui leur font concurrence sur le marché du travail, mais également à l'égard de la communauté juive, symbole pour les rappeurs de l'hégémonie capitaliste. Les déclarations houleuses et l'attachement de certains rappeurs à la *Nation of Islam* de Louis Farrakhan dont l'antisémitisme, « qu'il soit sincère ou monté en épingle par les médias », lui vaut une sinistre réputation, ont alimenté de nombreuses polémiques.²²¹ Les connotations antisémites du rap ne se résument pas uniquement à l'association courante capitalisme-judaïsme ; pour les Noirs, la communauté juive est liée, comme le reste de la communauté « caucasienne », à la longue histoire d'exploitation et d'oppression des Noirs, à travers le commerce des esclaves d'une part et l'exploitation économique d'autre part.²²² La première attaque lancée à l'encontre des Juifs américains est celle de l'exploitation mercantile dans le milieu du rap :

So many times I've seen these niggas fucked up out they chips
'Cause they didn't know the game, only making 10 percent
Dealing with these fucking jews...²²³

²¹⁹ Susan Anderson, "African American Wealth", www.afgen.com

²²⁰ Henry Louis Gates Jr note que la jeunesse noire appartenant à la classe moyenne adhère dans les années 1990 à la culture *gangsta*, adoptant les valeurs, la langue et la "culture du ghetto", paradoxalement à l'heure où leur classe sociale n'a jamais été aussi prospère. Ce phénomène est une manière pour cette jeunesse de se situer ethniquement sans renier ses origines à l'image de la génération des mouvements contestataires et révolutionnaires à la fin des années 1960. En adoptant cette forme de nationalisme culturel de façade, cette jeunesse soulage sa culpabilité ("guilt of survivor"). (Henry Louis Gates Jr, "Are We Better Off?", *The Two Nations of Black America*, publié sur le site www.pbs.org.)

²²¹ Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *op. cit.*, p. 67.

Public Enemy fut le premier groupe accusé en 1989 d'antisémitisme pour les propos ambigus, rapportés par l'un des membres du groupe, Professor Griff. De plus, l'interprétation erronée de certains de leurs textes a contribué à entretenir une confusion, notamment le morceau "Welcome to The Terrordome", dans lequel Public Enemy rappe "They got me like Jesus". (Michael Eric Dyson, *Between God and Gangsta Rap: Wearing Witness to Black Culture*, New York: Oxford University Press, p. 167.)

Public Enemy, "Welcome to the Terrordome," *Fear of a Black Planet* (Def Jam, 1990).

Pour couper court à cette polémique, Professor Griff publie en 1991 sur la pochette de son album *Pawns in the Game* une dédicace "To all my Jewish friends, thanx for not believing the Hype." Professor Griff and The Last Asiatic People, *Pawns in the Game* (Deadline, 1991).

²²² Chuck D., *op. cit.*, pp. 205-206.

²²³ Paris, "Record Label Murder", *Unleashed* (Whirling Records, 1998).

En dépit d'une histoire commune d'oppression et d'une longue coopération, notamment dans l'industrie du disque,²²⁴ cette nouvelle antipathie envers les Juifs américains reste confuse et semble traduire une rancœur face à l'ascension sociale d'une communauté arrivée plus tard sur le sol américain. La révélation de la participation active de la communauté juive à la traite des esclaves, la prise de position d'une partie de la communauté vis-à-vis de la discrimination positive, ainsi que l'aggravation du conflit israélo-palestinien n'ont fait que renforcer ce sentiment antisémite étayé par certains universitaires et leaders religieux²²⁵.

On ne peut cependant pas affirmer que le réquisitoire raciste ou antisémite des rappeurs soit le véritable reflet de leurs pensées. Leur discours se veut avant tout subversif, il apparaît d'ailleurs très souvent contradictoire. Les artistes cumulent en effet déclarations et dédicaces en faveur de la communauté juive.²²⁶ Par ailleurs, il convient de préciser que ce type de discours demeure très marginal.

Comme nous le savons, l'exploitation des Noirs a été au cours de l'histoire essentiellement d'ordre économique, mais l'industrie de la culture a su également tirer profit de leur créativité artistique, notamment en s'appropriant et commercialisant la musique afro-américaine. Les disques de blues ont été pressés et distribués dans les années 1920 par des directeurs blancs de « *race records* ». Le jazz et le rhythm'n'blues ont été quant à eux largement récupérés par les artistes blancs qui récoltent encore aujourd'hui les fruits du succès.

Une nouvelle tendance est donc apparue ces dernières années : les rappeurs se plaisent à leur tour à sampler et détourner des morceaux classiques de rock blanc,

²²⁴ Les communautés noire et juive américaines ont une longue histoire de collaboration dans le domaine de l'industrie musicale. L'intérêt qu'ont porté très tôt les Juifs américains à la musique noire a été guidé par des raisons ségrégationnistes. En raison de la discrimination dont faisait objet la communauté juive dans le monde des affaires, cette dernière n'a eu d'autre choix que de se faire une place dans l'activité économique la moins ségréguée, en l'occurrence l'industrie du divertissement, notamment musicale. (Nelson George, *Hip Hop America*, p. 28.)

Voir également à ce sujet Michael Lemer, Cornel West, *Jews & Blacks: A Dialogue on Race, Religion, and Culture in America*, New York: Plume, 1996.

Cornel West consacre dans *Race Matters* un chapitre entier aux relations entre les deux communautés "On Black-Jewish Relations". Cornel West, *op. cit.*, pp. 71-79.

²²⁵ En 1991 est sorti un opuscule obscur intitulé "The Secret Relationship Between Black and Jews" attribuant le financement et la responsabilité du commerce des esclaves noirs à la communauté juive européenne et dont Ice Cube fera la promotion.

Cornel West définit ainsi l'antisémitisme afro-américain: "[anti-semitism is] the bitter fruit of a profound self-destructive impulse, nurtured on the vines of hopelessness."

Voir à ce sujet Henry Louis Gates Jr, "Black Demagogues and Pseudo-Scholars", *The New York Times*, July 20th 1992.

²²⁶ Les rappeurs tentent de réparer aujourd'hui l'ambiguïté de certains de leurs propos. Ainsi de nombreux raps évoquent la Shoah dans des termes respectueux. "Never Again" du Wu-Tang Clan est l'un de ces morceaux.

Wu-Tan Clan, "Never Again", *The Swarm, Vol 1* (Priority, 1998).

voire de musique classique, une manière de se réapproprier ironiquement des fragments de la culture blanche américaine, voire de récupérer des éléments de la culture afro-américaine en les restituant symboliquement dans leur contexte originel, celui de la musique afro-américaine. Les rappeurs prennent leur revanche cynique et symbolique sur la spoliation de leur patrimoine culturel.

Dans leur discours, les rappeurs ne font que reprendre implicitement l'un des points du manifeste du *Black Panther Party* d'octobre 1966 : « WE WANT an end to the robbery by the Capitalists of our Black Community »²²⁷. Condamner l'économie libérale de marché ne signifie en rien rejeter les symboles capitalistes de surconsommation, voire de luxe excessif. A travers la critique du capitalisme blanc, les rappeurs révèlent avant tout l'aspiration des hommes du ghetto à s'intégrer au système libéral pour jouir de ses avantages à l'égal des autres communautés.

1.2.2. Glorification de l'ultralibéralisme

L'amalgame entre capitalisme et exploitation n'entraîne pas un rejet du capitalisme en soi. Les rappeurs reprennent en effet à leur compte les préceptes du *Black Power* qui incitaient les Noirs à lutter pour leur propre promotion. Conscients de l'ampleur économique de l'industrie de la musique, les rappeurs se sont convertis à l'ultralibéralisme. Ils affichent sans complexe leur ambition mercantile. Revanche sociale d'« ex-pauvres » ou arrogance de « nouveaux riches », les rappeurs n'incarnent pas moins le parfait exemple de la réussite à l'américaine et exposent avec insolence leur obsession de la rentabilité et du gain :

I need more guns like I need more funds
Like I need more businesses for my duns
Like I need more vehicles to make more runs²²⁸

En mettant à profit eux-mêmes ce système économique libéral, ils incarnent le parfait itinéraire du « *self-made man* ». Ils mettent en scène une figure clé de la mythologie américaine, le gangster, ce criminel sans scrupule, idéalisé par les

²²⁷ H. P. Newton, B. Seale, *The Black Panther Party Platform*, Oct. 1996, www.blackpanther.org.

²²⁸ Prodigy of Mobb Deep, "Rock Dat Shit", *H.N.I.C (Head Nigga In Charge)* (Relativity, 2000).

opprimés, eux-mêmes marginalisés. Les protagonistes *gangsta* sont donc les plus purs produits d'une nation où le droit constitutionnel autorise le port d'arme :

It's the American way
I'm a G.A.N.G.S.T.A.²²⁹

Le rêve américain, axé sur la réussite individuelle, exerce également son attraction sur la communauté noire. Les Afro-Américains, comme l'ensemble des Américains, attribuent une dimension mythique et morale à la réussite matérielle. Le *gangsta rap* reproduit l'idéologie populaire *wasp* selon laquelle tout un chacun peut réussir par le seul mérite de ses qualités personnelles²³⁰. Puisque tous les procédés légaux leur sont prétendument refusés, tous les moyens, même ceux moralement répréhensibles, sont cautionnés pour accéder à la société de consommation. L'amour du « Dieu dollar » (« As the money keep going, in God we trust »²³¹) trahit par ailleurs l'américanité²³² des protagonistes *gangsta* qui aspirent au droit « à la vie, à la liberté et à la poursuite du bonheur », garanti par la constitution américaine pour chacun des citoyens.

Lorsque les rappers manifestent un matérialisme outrancier dans leur mise en scène du « boughetto »²³³, ils réalisent de la sorte les aspirations de la jeunesse noire du ghetto, notamment celle de partager les privilèges de la jeunesse dorée²³⁴.

Playboy y'all got to give me five letters
Like Prada, Jacob, Fendi boots
C. Dior, clothing, suits
Range Rover, Gucci shoes
First class, flat class, Paris²³⁵

²²⁹ Ice Cube, *AmeriKKKa's Most Wanted*, AmeriKKKa's Most Wanted (Priority, 1990).

²³⁰ Le système capitaliste est étroitement lié à l'éthique protestante. Le libéralisme, les vertus de travail, l'acceptation morale de l'argent, les notions de propriété privée et de libre-entreprise hérités de la doctrine puritaine des premiers colons ont façonné la société américaine. (Jean-Pierre Fichou, *La civilisation américaine*, Paris : PUF, 1994 (1987), pp. 75-97.)

²³¹ Big Stan, "Feel The Rush", *The Corruptor [Soundtrack]* (1999, Jive).

²³² Comme nous avons pu l'observer, les *gangstaz* s'identifient complètement et sans complexe à l'Amérique et à ses valeurs. Nous pouvons rebondir ici sur les analyses de Toni Morrison qui note que l'américanité s'est construit sur la notion de race et que la minorité noire représente donc une composante indispensable de la construction de l'américanité, et qu'inversement l'Amérique est indissociable de la définition de l'afro-américanité. (Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1992, p. 47.)

²³³ Voir définition note 65, p. 33.

²³⁴ Voir Mike Davis, *op. cit.*, p. 285.

²³⁵ Foxy Brown feat. Young Gavin, "Fallin'", *Broken Silence* (Universal, 2001).

Devant l'impossible intégration sociale, les héros *gangsta* rêvent donc de s'évader et trouvent refuge dans le monde romancé du gangstérisme, un univers qui glorifie avant tout le matérialisme et l'hédonisme. Pour fuir un instant leur ghetto et ses désillusions, ils se réfugient dans la jouissance de satisfactions immédiates comme celle de l'ivresse de l'alcool, de la drogue et de l'acquisition de biens matériels²³⁶ :

Rollin down the street, smokin indo, sippin on gin and juice (beeotch!!)
Laid back (with my mind on my money and my money on my mind)²³⁷

En affichant un nihilisme au sens épicurien du terme, les protagonistes *gangsta* prônent une recherche de la liberté totale dans la profanité. Cette consommation débordante s'apparente à un affranchissement de leur condition sociale :

Happy to be escapin' poverty, however brief
I know this game got valleys and peaks...
explain me why we adapt to crime
I'd rather die enormous than live dormant that's how we on it²³⁸

De nombreux marchés se sont aujourd'hui appropriés la culture hip hop et la crédibilité (« *street credibility* ») des rappeurs pour stimuler la vente de vêtements de sport ou de Play-stations en passant par le whisky ou la bière²³⁹. Les rappeurs sont devenus ce que Nelson George appelle un « instrument capitaliste »²⁴⁰. Beaucoup se voient offrir, comme les sportifs de haut niveau, des contrats avec de grandes marques vestimentaires ou d'articles de sport²⁴¹. A l'heure de la surexposition médiatique du *gangsta rap*, de nombreuses voix s'élèvent pour condamner cette omniprésence commerciale et nous renvoient aux propos d'Adorno à propos de

²³⁶ Comme le notait déjà Michel Fabre en 1967, beaucoup de Noirs adoptent dans leur désir de s'intégrer à la société tous les attributs d'une réussite typiquement américaine, (luxe tapageur, belles américaines, ...), ceci correspond à un besoin de prouver sa richesse et de se persuader soi-même de son rang social. (Michel Fabre, *Les Noirs américains*, Paris : Armand Colin, 1967, p. 106.)

²³⁷ Snoop Doggy Dogg, "Gin and Juice", *Doggystyle* (Priority, 1993).
Exemple cité dans Bakari Kitwana, *op. cit.*, p. 51.

²³⁸ Jay-Z, "Can I Live", *Unreasonable Doubt* (Priority, 1996).

²³⁹ Les rappeurs comme Ice Cube et Snoop Dogg ont vanté les mérites de "malt liquors", des bières bon marché connues pour leur taux élevé en alcool et qui font fureur dans les ghettos. La bière ("40oz", "forty", "brewski", ...) ou les alcool forts ("henry", "hennessy", ...) sont régulièrement célébrés dans les *gangsta raps*. Cette visibilité a fait l'objet de nombreuses critiques de la part de représentants de la communauté noire mais aussi de la part de rappeurs conscients. Ainsi Chuck D. a-t-il en réaction à ce phénomène réagi avec le morceau intitulé "I Million Bottle Bags". (Nelson George, *Hip Hop America*, pp. 169-170.)
Voir p. 166.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 154.

²⁴¹ L'exemple le plus connu est le partenariat entre Adidas et Run DMC. (Nelson George, *Hip Hop America*, p. 158.)

l'« industrie culturelle »²⁴². Cette consommation de la culture hip hop aliénerait sa musique et modifierait son « contenu de vérité »²⁴³ pour reprendre la formule du philosophe à propos de l'œuvre d'art. Curieusement, l'image des rappeurs ne semble en aucun cas pâtir de cette surexploitation. Les artistes entretiennent en effet un discours artistique et paratextuel conséquent vis-à-vis du capitalisme et de la société de consommation. Si les rappeurs « conscients » reconnaissent l'aspect aliénant de la surcommercialisation du rap, cette dernière ne semble en rien entamer la crédibilité artistique des *gangstaz*. Ces derniers insistent sans ambiguïté aucune dans leurs interviews sur l'aspect commercial et professionnel de leur art, ainsi que sur leur ambition d'être des modèles aux yeux de leur communauté.

Cette glorification quasi obsessionnelle de la réussite professionnelle est en effet récurrente dans le discours d'artistes censés représenter une communauté réprimée et qui peine à gravir les échelons de la société. En exposant avec insolence leur obsession du gain et du matérialisme, ils traduisent le souhait des habitants du ghetto de fuir leur condition pour être reconnus et respectés par la société. Le capitalisme est en outre lié à une idée de pouvoir et de domination masculine. « I got Money and the Power »²⁴⁴ s'exclame Scarface, rapportant ainsi le besoin des hommes du ghetto de recouvrer un statut en s'élevant économiquement dans la société. À travers la célébration de leur succès matériel, les rappeurs *gangsta*²⁴⁵ célèbrent l'asencion sociale de toute une communauté avec laquelle ils souhaitent aussi partager leur réussite : « I'm destined to live the dream for all my peeps who never made it »²⁴⁶. Ce discours « libéral » se veut donc pédagogique. Les rappeurs réitèrent ainsi l'empressement des Noirs à jouir d'une égalité de droit en s'affichant comme modèles du « *black capitalism* ».

²⁴² Theodor Adorno, "L'industrie culturelle", *Communications*, N° 3, Paris : Le Seuil, 1964, pp. 12-18.

²⁴³ Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris : Klincksieck, 1989 (1970), cité dans Anne-Marie Green, *De la musique en sociologie*, Issy-lès-Moulineaux : Editions EAP, 1993, p. 127.

²⁴⁴ Scarface, "Money and the Power", *Mr. Scarface Is Back* (Priority, 1991).

²⁴⁵ L'aspiration à la réussite matérielle n'est pas l'apanage exclusif du milieu *gangsta* mercantile, elle est également revendiquée par beaucoup de rappeurs « conscient » qui souhaitent ainsi mettre à mal les stéréotypes traditionnels.

²⁴⁶ Nas, "Life Is A Bitch", *Illmatic* (Sony, 1994).

1.2.3. Le capitalisme noir

Comme la plupart des courants musicaux depuis la naissance de l'industrie du disque, le hip hop s'est cristallisé dans la rue avant d'être récupéré par les *majors*. Né au début des années 1970, le rap reste une dizaine d'années dans la culture *underground* avant que le système économique de production et de consommation de masse ne s'y intéresse. L'industrie musicale afro-américaine a depuis toujours été contrôlée par des hommes d'affaires blancs et les rappeurs perpétueront cette longue tradition de collaboration entre Noirs et Blancs. Si ce sont des labels noirs comme Sugar Hill et Enjoy qui ont été les premiers à presser des disques de rap, ce sont pour la plupart des cadres supérieurs de maisons de disques blanches, des directeurs artistiques et agents blancs qui sont à l'origine de l'explosion que connaît le rap au milieu des années 1980. Tommy Silvermann, fondateur de Tommy Boy, Rick Rubin (Dej Jam) et Barry Weiss (Jive Records) sont les premiers à reconnaître l'importance de la culture hip hop en misant tous leurs espoirs sur de jeunes talents dès le début des années 1980.²⁴⁷

Il est vrai qu'entre 1981 et 1985²⁴⁸, les directeurs de labels afro-américains ne croient que peu en ce nouveau courant musical et les radios noires ne diffusent le rap sur leurs ondes qu'avec parcimonie. C'est le succès phénoménal du trio blanc new-yorkais Beastie Boys²⁴⁹ qui, en 1986, provoque un sursaut et conforte un chauvinisme afro-américain. Le marché du rap s'avère de plus en plus lucratif et les rappeurs prennent alors conscience de la valeur marchande de leur culture qu'ils vont à leur tour exploiter. Le succès soudain du rap décide bon nombre de rappeurs à se produire, contrôler et diffuser leurs œuvres eux-mêmes. Les acteurs du rap découvrent l'art de faire des affaires et les résultats sont vite fructueux : en dix ans, le hip hop a doublé sa part de marché pour représenter en 2002 une industrie de deux milliards de dollars aux États-Unis.²⁵⁰

Les Afro-Américains ont toujours tenu pour vérité qu'ils doivent se montrer deux fois plus capables que les Blancs pour obtenir une considération, de là une motivation pathologique de certains artistes-producteurs à égaler, voire surpasser leurs confrères

²⁴⁷ Nelson George, *Hip Hop America*, pp. 72-73.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 59.

²⁴⁹ Voir p. 106.

²⁵⁰ "Conclusions of hip hop summit 2001", www.hsan.org.

blancs, en produisant à outrance et en cherchant inlassablement de nouveaux talents. Ils sont aujourd'hui des exemples de réussite économique exceptionnelle et s'affichent comme des modèles du « *black capitalism* ».

La notion de « capitalisme noir » n'est pas nouvelle ; elle fut introduite au XIXe siècle par Booker T. Washington, puis reprise par Marcus Garvey dans sa doctrine séparatiste. De nos jours, ce sont les nationalistes qui encouragent une certaine autonomie économique. Master P., le « Bill Gates du Ghetto »²⁵¹ comme il aime à se surnommer lui-même, et Sean 'P. Diddy' Combs, le « Berry Gordy du hip hop », sont considérés par les pontes de l'industrie du disque comme les chefs de fil de l'industrie du rap. En 2002, ils figurent respectivement à la 20e et 22e place dans le classement des personnalités de moins de 40 ans les plus riches des États-Unis avec des fortunes estimées alors à 249 et 231 millions de dollars. Russel Simmons, dirigeant de Def Jam, est quant à lui, avec ses 410 millions de dollars, à la tête de la sixième fortune afro-américaine.²⁵²

Les rappeurs ont compris que pour profiter au maximum du système capitaliste, ils devaient se livrer à un libéralisme sauvage. C'est chose faite avec la commercialisation déchaînée de produits dérivés, relatifs à leur image ou à celle de leur *crew*. Les « *hip-hoppreneurs* »²⁵³ ont d'ailleurs étendu leurs activités bien au-delà de production musicale. Les plus connus d'entre eux ont créé leurs propres marques de vêtement²⁵⁴ et s'improvisent producteurs de télévision ou de cinéma, mènent une carrière parallèle d'acteur, sont chefs d'entreprises ou bien producteurs de whisky. Les rappeurs sont à l'heure actuelle sur tous les fronts et s'attaquent à tous les marchés, n'hésitant pas à faire appel aux nouvelles technologies de diffusion comme internet.

Comme nous l'avons vu, l'accumulation de biens matériels et l'ostentation sont dans le discours rap les preuves d'une ascension sociale. Qu'ils soient issus des ghettos ou de la *middle class*, les rappeurs aiment ainsi exhiber, non sans fierté leur réussite matérielle dans leurs clips vidéos : villas avec piscine, limousines – autre symbole du rêve américain –, jeunes filles en fleur et jéroboams de champagne. En célébrant leur succès, ils souhaitent aussi le partager symboliquement avec leur

²⁵¹ Christophe Chappia, "Du flow au clash-flow", *Territoires du hip-hop*, p. 37.

²⁵² Données publiées sur le site de *Fortune Magazine*, www.fortune.com.

²⁵³ Sonya A. Donaldson, "Black Dotcom Shake-up", *Black Enterprise*, December 2000, www.blackenterprise.com.

²⁵⁴ Parmi les marques vestimentaires les plus populaires Sean de Puff Daddy et Phat Farm de Russel Simmons. Notons que certaines marques de vêtements très populaires comme FUBU sont à l'origine des labels de musiques et ont à l'heure actuelle en partie délaissé leurs activités musicales.

communauté en lui prouvant que tout Afro-Américain, qu'il soit proxénète, ouvrier ou bien rappeur, peut réussir et devenir l'exemple modèle du « *black entrepreneur* » :

Call me 'the dirty rapper', I'll say, 'Sure'
But I'm a young black entrepreneur
I'm an MC, right? I own a company too
Programmed the drums and made the groove
So when you look in my face you see a wealthy man
I hope it's not hard for you to understand
I'm the businessman, it's not the same
I'm treated like a dope dealer runnin the game
And you wonder why I can't get no peace²⁵⁵

A l'image des rappeurs nationalistes, les *gangstaz* encouragent à leur manière l'initiative privée, ils retranscrivent le besoin de tenir en échec la fatalité et de briser la chaîne traditionnelle de l'exploitation.²⁵⁶

De plus, en étalant cette réussite de manière ostentatoire, les rappeurs narguent d'une certaine manière l'hégémonie blanche. Ils inversent l'image consensuelle qui veut que ce soit uniquement la population « caucasienne » qui détienne le pouvoir économique et puisse accéder à la fortune. Les rappeurs prennent ainsi une revanche sur le destin de leur communauté. L'entrepreneuriat afro-américain a pendant longtemps été restreint par des lois ségrégationnistes. Après la guerre de Sécession, les lois « *Jim Crow* » cloîtraient notamment les entreprises afro-américaines dans leur ghetto et interdisaient aux Noirs de faire tout commerce avec les Blancs. Ils n'oublient pas que leur communauté a été elle-même assimilée un temps à des biens matériels. Aujourd'hui, c'est cette nouvelle génération d'entrepreneurs afro-américains qui exploite le marché en profitant des deniers d'un auditoire essentiellement blanc²⁵⁷. Les rappeurs combattent ainsi symboliquement l'impérialisme exploiteur par une forme inédite de capitalisme noir. Pour illustrer ce phénomène, citons notamment le magazine *Fortune* qui évoquait en titre et en couverture de son édition d'août 1997 le « *New Black Power* ».

²⁵⁵ Too \$hort, "Nobody Does It Better", *Life Is Too \$hort* (Jive, 1989).

²⁵⁶ La théorie libérale est par ailleurs associée à une forte idée de liberté, voire d'émancipation d'un système exploiteur. Pour les Afro-Américains cela signifie, entre autres, s'affranchir du secteur public qui représente le plus souvent le seul moyen d'ascension sociale. En dévoilant cette ambition d'intégrer ce système libéral, les rappeurs réitèrent l'empressement des Noirs à jouir d'une égalité de droit et d'une réhabilitation sociale.

²⁵⁷ Comme nous le savons, les consommateurs de musique hip hop sont 80% blancs. Ce sont néanmoins les Afro-Américains qui sont proportionnellement les plus gros consommateurs de rap. Les consommateurs ne sont donc pas représentatifs de l'ensemble du public hip hop. Si l'on prend l'exemple de la radio, une étude a démontré que les Noirs représentaient 46% du public hip hop et les Hispaniques 25%. (Lynne Margolis, "The Real Truth About Hip-Hop Listeners", *Media Life Magazine*, August 7, 2003, diffusé sur www.medialifemagazine.com.)

L'industrie du hip hop semblerait jouer parallèlement un rôle moteur dans le développement de l'économie afro-américaine selon Hashim A. Shomari. Les rappeurs investissent d'une part directement dans la vie économique locale et nationale, leur rôle exemplaire stimulerait d'autre part la création d'entreprises afro-américaines²⁵⁸. Les rappeurs donnent en effet une lueur d'espoir et encouragent de manière très influente les initiatives économiques privées. « Put that same strength into something that'll pay off »²⁵⁹, rappe Prodigy de Modd Deep, offrant ses conseils en affaires. Compte tenu de l'état délabré de certains ghettos et de la répression qui s'abat sur leurs habitants, la seule revendication politique qui puisse encore faire naître l'espoir est celle de la montée d'un petit capitalisme noir.

Les protagonistes des *gangsta raps* se réfugient dans une culture où le trafic de drogue et l'économie souterraine constituent des remèdes à la pauvreté et une opportunité illusoire de mobilité sociale ascendante²⁶⁰. En célébrant cette culture de la rue, les rappeurs ne cherchent pas uniquement à disculper une jeunesse en perdition, ils démontrent que la délinquance apparaît comme le seul recours dans la quête d'un statut social et manifestent ainsi leur opposition à l'exclusion qui porte atteinte à la dignité humaine. Ils expriment le désir de réhabilitation sociale des habitants « par tous les moyens nécessaires » selon la formule de Malcolm X.

1.3. Sexisme et misogynie

I feel a deep, terrifying hurt, the pain of humiliation of the vanquished warrior. The shame of the fleet-footed sprinter who stumbles at the start of the race. I feel unjustified. I can't bear to look into your eyes. Don't you know that for four hundred years I have been unable to look squarely into your eyes? I tremble inside each time you look at me... Flower of Africa, it is only through the liberating power of you re-love that my manhood can be redeemed.... Black beauty, in impotent silence I listened to [...] a Bluesy sound, the sound of dying, the sound of my woman in pain, the sound of my woman's pain, THE SOUND OF MY WOMAN CALLING ME, ME, I

²⁵⁸ Hashim A. Shomari, *From the Underground: Hip Hop Culture As an Agent of Social Change*, Fanwood, NJ: X-Factor, 1995.

D'après le bureau fédéral des statistiques (*Census Bureau Statistics*), ces dernières années ont vu une croissance extraordinaire des entreprises afro-américaines, soit une progression de 25% entre 1992 et 1997. (www.census.gov.)

²⁵⁹ Prodigy, "Genesis", *H.N.I.C (Head Nigga In Charge)* (Relativity, 2000).

²⁶⁰ Philippe Bourgois, "Résistance et autodestruction dans l'apartheid américain", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales. Violences*, Paris : Le Seuil, décembre 1997, pp. 60-68.

HEARD HER CALL FOR HELP, I HEARD THAT MOURNFUL sound but hung my head and failed to it,[...] I, the black Eunuch...

Eldridge Cleaver, *Soul on Ice*²⁶¹

C'est la Floride qui va inaugurer dans les années 1980 un nouveau genre de rap *hardcore* épicurien et humoriste, à référence largement pornographique, le « *booty style* » ou encore « *Miami bass* ». Ce rap « porno » va être popularisé par le groupe 2 Live Crew²⁶². Luke Campbell et ses acolytes basés à Miami se sont spécialisés dans les textes explicites qui renvoient de manière corrosive à l'image stéréotypée et discriminatoire qu'ont les Blancs des Noirs.²⁶³ 2 Live Crew sera par ailleurs à l'origine du fameux autocollant « *Parental Advisory - Explicit Lyrics* »²⁶⁴ apposé sur les pochettes d'album. Malgré diverses censures très sévères, ce nouveau son fera des émules et influencera largement les rappeurs *gangsta*, notamment en Californie et dans le Sud des États-Unis.

Avant d'entamer notre étude de textes, nous nous attacherons à préciser que le sexisme *hardcore* ne vaut pas pour l'ensemble des femmes. Les rappeurs prennent la plupart du temps pour cible les femmes issues des classes inférieures, voire de l'*underclass* et que l'on désigne communément de « *ghettos bitches* ». Les *gangstaz* s'attachent en outre à différencier dans leurs raps les « *women* », « *queens* » ou « *true sisters* » des « *bitches* ». Ces dernières forment néanmoins dans leur discours l'essentiel de la gent féminine. Ils les divisent ensuite en diverses catégories : « *slut* », « *ho* », « *beyatch* » ou « *biatch* », « *skeezer* », « *freaks* », « *trix* », « *golddiggers* »²⁶⁵ ... Outre le désir de célébrer une culture de ghetto, il faut voir dans l'emploi de telles expressions la volonté de heurter l'auditoire. Les rappeurs s'attirent la foudre des groupes féministes qui n'acceptent plus l'emploi de termes jugés irrévérencieux et voient dans cette dichotomie entre le bien (« *woman* » ou « *sister* ») et le mal (« *bitch* », « *biatch* » ou « *beotch* »), une manière de justifier la violence envers les

²⁶¹ Eldridge Cleaver, *op. cit.*, pp. 206-209.

²⁶² Le rap "porno" fut lancé à l'origine par Blowfly. Blowfly, également natif de Miami, avait créé au début des années 80 un personnage de rappeur comédien débitant des textes classés X comme "Porno Freak". (Olivier Cachin, *L'offensive rap*, Paris : Gallimard, p. 43.)

²⁶³ William E. Perkins, "Rap Attack", in William E. Perkins (ed.), *Droppin' Science*, p. 25.

²⁶⁴ Voir note 408, p. 99.

²⁶⁵ Certains de ces exemples sont cités dans Bakari Kitwana, *op. cit.*, pp. 53, 55.

femmes.²⁶⁶ L'utilisation constante du terme « *bitch* » - littéralement chienne - dans les raps n'est par ailleurs qu'un mode d'expression pour désigner les femmes en général. Dans le ghetto, cette expression n'a traditionnellement pas de connotation particulièrement péjorative; synonyme de « *woman* »²⁶⁷, elle est tout comme « *nigger* » une marque de négrité et d'appartenance communautaire. Dans un contexte bien défini, elle peut avoir une acception méliorative, désigner une femme forte, voire avoir une connotation affective.²⁶⁸

Il convient ici de rappeler que, traditionnellement, le folklore afro-américain est souvent l'expression d'une misogynie et d'une hypersexualité, plus particulièrement dans les « *dirty dozens* ». Comme nous l'avons vu, les « *dozens* » sont des insultes rituelles proférées en général à l'encontre d'un membre féminin de la famille de l'adversaire, plus généralement de la mère.²⁶⁹ Cette activité spécifiquement masculine et adolescente consistait à faire montre de toute son éloquence tout en illustrant la prétendue virilité des participants.

Malgré l'outrance de leurs vers, il est difficile d'affirmer que les rappeurs font l'éloge du sexisme, voire de l'homophobie. A travers leurs rimes, ils évoquent avant tout – inconsciemment ou non – la destruction du noyau familial et rejettent la responsabilité sur des facteurs socio-économiques responsables des maux de leur communauté et de la perte de l'homme noir des ghettos. Nous verrons que les rappeurs révèlent également une rancœur, celle que portent les hommes noirs envers la femme noire, et qui est le résultat d'une longue histoire commune d'exploitation. En humiliant le sexe faible et tout ce qui pourrait remettre en cause leur virilité, notamment l'homosexualité, les rappeurs prennent ainsi une revanche symbolique sur leur destin d'hommes avilis. Nous nous pencherons enfin sur le phénomène des « *gangsta bitches* » ou, plus généralement, des femmes qui appartiennent à la scène *hardcore*. Nous verrons que cette réponse caricaturale aux rappeurs *gangsta* répond à un besoin de reconnaissance et d'émancipation de la part des femmes noires.

²⁶⁶ Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, p. 143.

²⁶⁷ Dans les années 1950, Abrahams remarquait dans son étude sur la culture orale que le terme de « *bitch* » désignait déjà une femme : « any woman. As used here, usually without usual pejorative connotations. » (Roger D. Abrahams, *Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia*, Hatboro, Pa.: Folklore Associates, 1964, p. 258.)

²⁶⁸ Norbert Schiegl, « The One and Only Queen of HipHop Wonderland », *Juice*, Ausgabe 8, Juli-August 1995, p. 37.

²⁶⁹ Voir également à ce sujet p. 50.

1.3.1. Le legs d'une histoire

Nous nous devons ici de rappeler que les communautés noire et hispanique sont traditionnellement machistes et que le sexisme existant dans la communauté noire américaine est souvent attribué aux séquelles laissées par l'esclavage. Il a de plus été renforcé par la libération sexuelle des années 1960-1970 et lors de l'avènement du « *black macho* »²⁷⁰, produit du mouvement militant du *Black Power*²⁷¹. Le sexisme doublé d'une homophobie fait en outre partie de la tradition vernaculaire du *gangster* phallocrate et il est également perceptible dans les « *dozens* », les « *toasts* » ou autres « *baadman narratives* » que l'on retrouve également dans le blues. Le *gangsta rap* ne fait qu'exacerber ce que le rap avait annoncé euphémiquement dans les premières écoles. En 1990, l'album de 2 Live Crew, *As Nasty As They Wanna Be*, est le premier album à être jugé obscène par une cour fédérale et retiré de la vente dans certains États américains. Les membres du groupe seront même arrêtés puis condamnés²⁷². Le retour en force d'un sexisme outrageux et irrévérencieux par la voix des rappeurs témoigne cependant du désir qu'ont les Noirs de reconquérir leur rôle d'hommes à part entière.

Ce sexisme hip hop reflète en effet la réalité de la société noire américaine où l'absence du père et l'éclatement du noyau familial ont vu la consécration du matriarcat actuel dans les classes ouvrières et paupérisées. Il est néanmoins crucial de comprendre que les rappeurs n'ont pas inventé le sexisme. Comme le rappelle bell hooks, le message sexiste des rappeurs se contente de refléter des valeurs créées et entretenues par la société blanche dominante et patriarcale :

The sexist, misogynist, patriarchal ways of thinking and behaving that are glorified in gangsta rap are a reflection of the prevailing values in our society, values created and sustained by white supremacist capitalist patriarchy. As the crudest and most brutal expression of sexism, misogynistic attitudes tend to portrayed by the dominant culture as an expression of male deviance. In reality they are part of a sexist continuum, necessary for the maintenance of patriarchal social order.²⁷³

²⁷⁰ Voir Michelle Wallace, *Black Macho and the Myth of the Superwoman*, New York: Dial Press, 1978.

²⁷¹ Jan Wölfel, "Das (unrekonstruierte) Erbe der 60's zum Black-Macho-Mythos in der schwarz-amerikanischen Populärkultur", in W. Karrer & I. Kerkhoff (eds.), *op. cit.*, p. 80.

²⁷² Amy Binder, "Media Depictions of Harm in Heavy Metal and Rap Music", *American Sociological Review*, vol. 58, n° 6, December. 1993, p. 760.

²⁷³ bell hooks, "Sexism and Misogyny: Who Takes The Rap? Misogyny, Gangsta Rap and the Piano", p. 26.

Les conditions particulières dans lesquelles a évolué la femme noire depuis son arrivée sur le continent américain ont contribué à l'émergence d'un modèle familial noir distinct du modèle patriarcal des Blancs. Séparés dès leur arrivée sur le continent américain, les hommes et les femmes n'ont que difficilement pu entretenir des liens affectifs et familiaux. Les esclaves n'avaient guère le droit aux épanchements amoureux et ce sont la plupart du temps les maîtres qui décidaient des accouplements²⁷⁴, voire violaient eux-mêmes les femmes. Le travail de la femme esclave dans les champs et celui de domestique dans les foyers blancs en plus des charges familiales qu'elle assumait parfois seule lui ont valu une image de femme forte, persévérante et indépendante. La mère est par ailleurs investie d'une lourde responsabilité puisque selon les codes de l'esclavage, le statut de l'enfant suit le sort de la mère.²⁷⁵ L'esclavage met donc en place une structure familiale de type matriarcal. Si à l'heure actuelle, une proportion significative de familles afro-américaines suit le modèle familial traditionnel, il n'en demeure pas moins que deux tiers des enfants naissent hors mariage contre un quart en 1965 et que plus de la moitié des femmes élèvent seules leurs enfants contre 17,2% en 1950²⁷⁶.

Le statut socio-économique de la femme noire, largement supérieur à celui de l'homme, dans une société américaine traditionnellement patriarcale contribuera selon certains à l'écrasement, voire à la castration symbolique de l'homme noir.²⁷⁷ Celui-ci a toujours rejeté l'autorité de la femme, perçue comme une atteinte à sa virilité ; il exprime alors sa rancœur en dirigeant sa violence contre les femmes, comme le note ici l'activiste Kathleen Cleaver :

²⁷⁴ Avec les progrès rapides de l'exploitation du coton au milieu du 19^e siècle et l'interdiction faite par les autorités fédérales d'importer des esclaves, les planteurs du Sud se spécialisèrent dans l'"élevage" d'esclaves, favorisant la reproduction de sujets robustes. Ils sélectionnaient ainsi les esclaves "mâles" les plus vigoureux pour leur "fonction reproductrice". "Un statut de coq dans une basse-cour" était donc "propice à favoriser [...] la mise en place de schémas de pensées misogynes et de comportements machistes." (Michel Fabre, *op. cit.*, p. 11.)

²⁷⁵ Christian Béthune, *Le rap : Une esthétique hors la loi*, Paris : Autrement, 1999, pp. 117-118.

²⁷⁶ Ce phénomène se retrouve aussi également dans la *middle class* noire américaine. Les enfants élevés par deux parents sont aujourd'hui de plus en plus exceptionnels, notamment dans les quartiers pauvres. (Nicole Bacharan, *op. cit.*, pp. 272-273.) En 1965, les femmes seules avec enfants représentaient 25% des ménages, et 43% quinze plus tard. De nos jours, 46% des mères noires (mariées ou non) élèvent seules leurs enfants contre 18% en 1950. (William J. Wilson, *op. cit.*, p. 57 ; données actuelles publiées sur le site internet du *US Census Bureau* pour février 1999, www.census.gov.)

²⁷⁷ Comme le rappelle Michelle Wallace dans *Black Macho*, les années 1960 qui furent des années de libération sexuelle furent particulièrement décisive pour la femme noire et lui donnèrent l'occasion de s'affirmer vis à vis des hommes et de la société. (Michelle Wallace, *Black Macho and the Myth of the Superwoman*, New York: Dial Press, 1978.)

[...] as black men move to assert themselves [...] to regain a sense of dignity [...] of manhood [...] of humanity, and to become strong enough and powerful enough and manly enough to fight against the oppressor, they many times take out their resentment of their position against their own black women. And many times flee from the guilt that they know is theirs in their refusal and inability to protect the black woman [...]. The violence that black men direct toward their own women, the brutality, the hostility, is something that black women are subjected to as a result of the colonization of the man.²⁷⁸

Cette misogynie est la stratégie pernicieuse qu'ont trouvée les hommes pour faire subir au sexe faible l'asservissement qu'ils ont subi eux-mêmes à force d'oppression. Comme le note Christian Béthune, la perversité d'un système fondé sur la discrimination a entraîné ce que la psychanalyse appelle un « déplacement ». « Faute de pouvoir exprimer de façon ouverte sa haine à l'égard des oppresseurs blancs [...], c'est à l'encontre des femmes que le mâle noir va exercer sa vindicte, renvoyant contre ses consœurs la culpabilité de son impuissance et le poids de son ressentiment. »²⁷⁹

La femme est devenue le bouc émissaire et l'homme saisit toutes les occasions à travers la voix des rappers pour la bafouer ou la violenter, invoquant soit l'infidélité, l'indépendance, voire l'insolence. La violence que les protagonistes des raps exercent sur les femmes qui osent les affronter, est aussi bien de nature physique que verbale : « and if you bitches talk shit, I have to put the smack down »²⁸⁰. Elle peut prendre les formes d'un viol, d'une réprimande, d'une violence domestique, d'une insulte gratuite, d'une exploitation ou d'un meurtre. Dans « One Less Bitch »²⁸¹, Eazy-E effectue ce que l'on est en droit de qualifier un lynchage. Toutes les formes de violence à vocation d'exutoire sont admises dans les rimes *gangsta*. Too \$hort affirme ainsi qu'un homme, un vrai, est celui qui ne craint d'abuser verbalement ou physiquement des femmes. Un homme qui viendrait à douter du bien-fondé même de ses propos est lui-même qualifié de « bitch ».²⁸² Ces propos étayent la corrélation virilité-misogynie. Les rappers prennent donc une fois de plus une forme de revanche verbale sur les femmes et par extension sur la vie. À l'instar des autorités, la femme est en effet cette autre menace

²⁷⁸ Cité dans Taoufik Djebali, « Les femmes afro-américaines et le mouvement des droits civiques : La quête d'une identité », in Thierry Dubost et Alice Mills (dir.), *La femme noire américaine*, p. 19.

²⁷⁹ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 129.

²⁸⁰ Dr. Dre feat. Snoop Doggy Dogg, « Nuthin' But a G Thing », *The Chronic* (Death Row, 1992).

²⁸¹ NWA, « One Less Bitch », *Efil4zaggin* (Ruthless, 1991).

²⁸² Ces observations et les exemples cités sont extraits de Edward G. Armstrong, « Gangsta Misogyny: A Content Analysis of the Portrayals of Violence Against Women in Rap Music, 1987-1993 », *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 8(2), 2001, pp. 96-126, publié sur www.albany.edu.

susceptible de remettre en cause leur virilité. L'association pouvoir dominant/femmes est d'ailleurs très courante. Il arrive fréquemment aux rappeurs dans un même vers de fustiger la police tout en proférant des injures à l'égard des femmes. Les autorités sont elles-mêmes qualifiées de « *bitch* ».

Les héros *gangsta* n'exercent donc aucune souveraineté sur leurs propres personnes, et la violence qu'ils retournent contre les femmes trahit leur impuissance. Cette misogynie n'est pourtant pas le seul fait d'une crise patriarcale, elle est exaspérée par les réalités socio-économiques qui ont au cours des dernières décennies amplifié cette violence sexiste. La disparition d'emplois industriels dans les années 1980 a sensiblement modifié le système patriarcal traditionnel et a redéfini le rôle de l'homme noir qui a progressivement perdu sa fonction de chef de famille.²⁸³ Parallèlement, les femmes se sont mieux intégrées socialement et professionnellement à la société américaine²⁸⁴ renforçant ainsi l'inquiétude des hommes noirs, soucieux d'imposer leur identité masculine. On reconnaît à travers les vers des rappeurs les efforts de l'homme noir pour rétablir par un comportement violent la position de force que les hommes ont perdu :

Now stupid little bitches get tossed
If they don't realize that I'm the mothafuckin boss
Com' on get your ass pinched
And if you talk shit, you get your ass lynched
'Cause I'm the B the I the T the C the H
The K the I the L the L the A
'Cause a bitch is a bitch is a hoe is a slut.²⁸⁵

La situation sociale et économique de l'homme noir est un sujet *hardcore* récurrent qui apparaît comme la base du conflit homme-femme. L'homme du ghetto, même sans emploi, doit subvenir à ses besoins et ceux de sa famille. Les femmes, dans leurs désirs d'ascension sociale, recherchent des hommes aux revenus stables,

²⁸³ Mike Davis, *op. cit.*, p. 274.

²⁸⁴ Les employeurs préfèrent les femmes noires aux hommes noirs. Par ailleurs, ces femmes gagnent en moyenne plus que leurs conjoints. (Nicole Bacharan, *op. cit.*, p. 264.)
Diverses études sur la famille noire étayaient ces observations. Dès 1939, *The Negro Family* de Franklin Frazier, puis l'étude sur le ghetto noir publiée en 1965 par le psychologue Kenneth Clark soulignèrent que les femmes jouaient un rôle prédominant dans la famille soit par leur forte personnalité, soit par leur indépendance économique. Le rapport Moynihan intitulé *The Negro Family A Case for national Action* publié en 1965 renforça l'inquiétude des hommes noirs. Il révéla entre autres que les femmes avaient une meilleure formation et étaient mieux intégrées socialement. (Kenneth Clark, *Dark Ghetto: Dilemmas of Social Power*, Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1965 ; E. Franklin Frazier, *The Negro Family in the United States*, New York: Dryden Press, 1951 (1939) ; Daniel P. Moynihan, *The Negro family: The Case for National Action [The Moynihan Report]*, Washington D.C.: Government Printing Office, 1965.)

²⁸⁵ Too \$hort feat. Ice Cube, "Ain't Nuthin But a Word to Me", *Short Dog's In The House* (Jive, 1990). Exemple cité dans Bakari Kitwana, *op. cit.*, p. 35.

voire prospères. Le statut de l'homme dans ses rapports avec la femme semble donc lié à sa situation financière. Ne parvenant qu'à peine à subvenir à ses propres besoins, l'homme n'accepte pas la pression qu'exercent les femmes sur lui, ni le fait d'être aimé uniquement pour ses ressources. Les femmes sont qualifiées de « *money-hungry* », « *gold-diggers* » :

Look here Miss Thang
Hate to salt your game
But yous a money hungry woman
And you need to change
[...]

Still lookin' for a rich man
You dug a ditch,
Got your legs up
Tryin' to get rich.²⁸⁶

To me - all bitches are the same:
Money hungry scandalist groopy ho's that's always riding on a nigga's dick.
Always in a nigga's pocket and when the nigga runs out of money
The bitch is gone in the wind.²⁸⁷

En retranscrivant la prétendue vénalité des femmes, les rappeurs révèlent les frustrations vécues dans le ghetto aussi bien par les femmes que les hommes et soulignent le dysfonctionnement relationnel lié à la situation socio-économique qui y règne. Dans « *I Ain't tha One* », NWA abordent par exemple le thème de l'exploitation mutuelle. L'homme conseille de se méfier des femmes et de les exploiter sans vergogne comme objets sexuels puisque ces dernières n'aspirent elles-mêmes qu'à abuser financièrement des hommes. Afin d'illustrer leur thèse, deux femmes interrompent le morceau pour un interlude et parlent d'amour :

- Grrrrrrl, you got to get these brothers for all the money
you can honey. Cause if they ain't got no money, they can't
do nothin for me but get out of my face.
- I know what you mean girl, it ain't nothin right jumpin off
unless he got dollars...
- Yeah I just make em think they gonna get some,
play up they mind a lil bit, and get that money.
- Oh Ice Cube, can I have some money pleeeeeease?²⁸⁸

²⁸⁶ Tupac, "Wonda Why They Call You Bitch", *All Eyez On Me (Book 2)* (Death Row, 1996).

²⁸⁷ NWA, "One Less Bitch", *Efil4zaggin (Ruthless, 1991)*.

²⁸⁸ Cette citation et les précédentes sont tirées du morceau de NWA, "I Ain't tha One", *Straight Outta Compton* (Tommy Boy, 1990).

Les problèmes économiques et cette volonté de réaffirmation masculine n'expliquent pas tout le problème de la misogynie. On trouve également un élément de réponse dans l'argumentation quelque peu hardie de Tricia Rose, lorsqu'elle affirme que le rap reflète la peur de l'homme noir face à la sexualité féminine²⁸⁹. D'après elle, la lascivité féminine est un pouvoir utilisé contre les hommes. Les femmes savent se servir de leurs atouts pour attiser la curiosité du sexe opposé et obtenir toutes les faveurs qu'elles désirent. Elles peuvent de plus faire planer à tout moment la menace d'une grossesse, qui devient alors un acte de conquête. « You Can't Fade Me » illustre bien cette thèse. Ice Cube y relate l'histoire banale d'un homme du ghetto pris au piège par une femme qui veut lui imposer une paternité :²⁹⁰

Nine months later she's ready to drop the load
 And everybody in the hood already knows
 It's supposed to be mine so they laughing at me
 You know Ice Cube can't be having that G
 I'm thinking to myself why did I bang her
 Now I'm in the closet looking for the hanger
 JD and Jinx and T-Bone won't let up they won't shut up
 I'm gettin fed up bitch
 Cause I know you're tryin to break me
 But if I find out your tryin to fake me
 I'm a buff that duff for a hoot
 Beat ya down and leave a crown or two
 That night she went into labor
 And the shit is getting kinda major
 The baby came out damn it was a lifesaver
 Looking like my next-door neighbor
 She said it was mine that was her best guess
 But let's check the results of the blood test
 I started smiling yeah cause it read negative
 Damn why did I let her live?²⁹¹

Depuis son arrivée dans le Nouveau Monde, la femme noire s'est progressivement détachée de l'homme noir pour diverses raisons historiques, puis socio-économiques. L'esclavage a eu un impact énorme sur l'évolution de leurs relations. Dans l'inconscient collectif des hommes noirs, la femme est encore perçue comme la traîtresse. Esclave, elle l'a trahi, puis, elle est devenue la maîtresse, la concubine, puis la femme de l'homme blanc, et ce dernier lui a permis de s'élever socialement. Les hommes noirs continuent de reprocher à leurs femmes de ne pas suffisamment les assister, même bien souvent de les trahir et expriment une grande

²⁸⁹ Tricia Rose, "Never Trust a Big Butt and a Smile", *Camera Obscura*, n°23, May 1990, p. 115.

²⁹⁰ Exemple cité par Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, p. 144.

²⁹¹ Ice Cube, "You Can't Fade Me", *AmeriKKKa's Most Wanted* (Priority, 1990).

méfiance à leur égard : « If I got locked up and sentenced to a quarter century, Could I count on you to be there to support me mentally? »²⁹² rappe 50 Cent.

Par ailleurs, les rappeurs justifient très souvent l'attitude brutale des hommes envers les femmes essentiellement issues du prolétariat. Ils les accusent de ne plus tenir le rôle structurel de mère. Elles sont dépeintes comme des mères indignes, irresponsables et amORAles, survivant d'allocations, et sont indirectement rendues responsables de la déchéance de la communauté noire. « It's a Man's World » d'Ice Cube, interprété en duo avec la rappeuse Yo-Yo, reflète de manière caricaturale et humoristique cette pensée sexiste. La domination masculine est renforcée par un effet de sourdine de la voix de la rappeuse qui chante à distance du microphone :²⁹³

[Ice Cube]
[...] I hear females always talkin about women's lib
Well get your own crib
And stay there
Instead of having more babies for the welfare
Cause if you don't I'll label you a gold digger
The name is Ice Cube you know that I ain't the nigga
For you to look at when your hair get nappy
So take a piece of the pole and be happy

[Yo-Yo]
Hell no because to me you're not a thriller
You come in the room with your three-inch killer
Thinking you can do damage to my backbone
Leave your child in the yard until it's full-grown
I'm a put it like this my man
Without us your hand would be your best friend
So give us credit like you know you should
If I don't look good you don't look good

[Ice Cube]
I doubt it baby cause we're still most dominant...²⁹⁴

Le discours rap sexiste semble néanmoins évoluer et gagner lentement en maturité, les rappeurs sont aussi bien critiques à l'encontre des femmes que des hommes. Ces dernières années, le sexisme primaire a laissé place à des propos beaucoup plus consensuels appelant de plus en plus à l'harmonie entre les deux sexes. En abordant les problèmes intrinsèques du ghetto, les MCs tentent d'interroger implicitement leur communauté sans proposer de réelles solutions, mais en donnant quelquefois des conseils, tel Tupac dans « Wonda Why They Call U Bitch » :

²⁹² 50 Cent, "21 Questions", *Get Rich Or Die Tryin'* (Interscope, 2003).

²⁹³ Exemple cité dans Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, pp. 142-143.

²⁹⁴ Ice Cube feat. Yo-Yo, "It's a Man's World", *AmeriKKKa's Most Wanted* (Priority, 1990).

You leave your kids with your mama
Cuz your headin' for the club
In a skin tight miniskirt
Lookin' for some love

Got them legs wide open
While you're sittin' at the bar
Talkin' to some nigga
'Bout his car
[...]
Keep your head up, legs closed, eyes open
Either a nigga wear a rubber or he die smokin'
I'm hearin' rumors so you need to switch
And niggas wouldn't call you bitch, I betcha.²⁹⁵

L'image des femmes véhiculée par les *gangsta rappers* est très contrastée. Dans l'univers des ghettos, la femme est, d'une part, un objet sexuel et, d'autre part, une source de réconfort. Les rappers énoncent le manque de respect des hommes envers les femmes en général. En revanche, la mère biologique fait souvent l'objet d'un encensement. Ils rendent ainsi hommage à ces mères dont la tâche et le progrès social relèvent de l'exploit. Le père biologique, souvent absent, est quant à lui maudit. On lui reproche d'avoir abandonné le foyer et refusé le rôle de modèle qu'il aurait dû tenir, schéma que les hommes du ghetto paradoxalement perpétuent :

Had tears with my baby sister. Over the
Years we was poorer than the other little kids.
And even though we had different daddys, the same drama.
When things went wrong we'd blame Mama [...]
For a woman it ain't easy to raise a man [...]
A poor single mother on welfare [...] Tell me how you did it.
No love from my Daddy 'cause the coward wasn't there [...]
I was lookin' for a father. He was gone.
I hung with the Thugs and even though they sold drugs.
They showed a young brother love.²⁹⁶

Dans « Fuck my Daddy »²⁹⁷, W.C. and the MAAD Circle vont jusqu'à dénoncer la violence domestique, la femme et l'enfant du ghetto y sont les victimes du père. Ils reprennent l'image figée du père absent, une « pierre qui roule » (« rolling stone »), reconnaissant ici la responsabilité des hommes noirs dans la crise familiale. Un discours qui contraste avec les raps précédents de Too \$hort :

²⁹⁵ Tupac, "Wonda Why They Call U Bitch", *All Eyez On Me* (Death Row, 1996).

²⁹⁶ Tupac, "Dear Mama", *Me Against the World* (Interscope, 1994).

²⁹⁷ Exemple cité dans Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, p. 146.

I'm givin peace to moms, cause moms was the strongest
 Cause daddy abandoned me at a young age
 And shoved me and my baby brother my mother's way
 And comin home late every night
 I used to hear him grabbin momma by the neck, lookin for fights
 Lit as a wino, but sick as a psycho
 I used to hide under the covers with my eyes closed
 Cryin and hopin tonight that daddy didn't trip
 Cause momma already need stitches in her top lip
 Cause daddy got mad and beat the hell out of her
 And throwin chairs against the wall every night, became a regular
 I used to pray and hope that daddy would die
 [...]

I guess that you can say that Poppa was a Rolling Stone
 But me I'm just a victim of the plague of the broken home
 Another sad face with the sickness
 Daddy must die, God is my witness
 For doin my mother wrong, and breakin up her happy home
 The reason that I wrote this song
 is for those who can't or won't, I say it gladly
 FUCK MY DADDY!
 [...]

Without a daddy thought a lot I had to learn on my own
 At the young age of nine I start drinkin brews
 And I even had to teach myself how to screw
 And for my little brother things wasn't no better see
 To him I was the closest thing he ever had to daddy
 Helped him with his school and then taught him how to squab
 Momma wasn't around, cause see she had three jobs
 Cause daddy done tracked out, and left us with the bills
 Now we eatin Wish burgers, and stale bread, and Skittles.²⁹⁸

Coolio demande quant à lui pardon aux femmes au nom de tous les hommes noirs : « For every nigger that ditched you/For every nigger that hit you/Accept my apologies for my brothers ... »²⁹⁹. Ice Cube revient également sur la douloureuse histoire de l'exploitation sexuelle de la femme noire par l'homme blanc à coup de rimes assassines :

Horny little devil, you gotta back up
 Horny little devil, you can't bust a nut
 Lookin at my girlfriend's black skin
 You wanna jump in, but she don't like white men [...]

I wanna kill the devil for talkin shit
 Cause he can't get a taste of the chocolate
 African breast; cause white bitches got no butt and no chest
 Black women have bodies like goddesses
 But horny little devil true
 Sorta like Venus, but put away your penis

²⁹⁸ W.C. and the MAAD Circle, "Fuck My Daddy", *Ain't A Damn Thing Changed* (Priority, 1991).

²⁹⁹ Coolio, "For My Sistaz", *Gangsta's Paradise* (Tommy Boy, 1995), cité dans Steven Best and Douglas Kellner, "Rap, Black Rage, and Racial Difference", *Enculturation*, vol. 2, No. 2, Spring 1999, publié sur <http://enculturation.gmu.edu>.

Cause the devil is a savage motherfucker
That's why I'm lighter than the average brother
Cause you raped our women and we felt it
But it'll never happen again if I can help it (me neither).³⁰⁰

Il semblerait que les hommes noirs du ghetto aient intériorisé dans leur mémoire collective une grande blessure, qui persiste dans cette attitude sexiste envers les femmes. L'image que nous donnent les rappeurs de ces hommes est celle d'êtres primaires, immatures, incapables d'amour, voire schizophrènes (« Silly of me to fall in love with a bitch »³⁰¹, « Me give my heart to a woman – Never »³⁰²). L'homme, le vrai, est dans l'imaginaire *gangsta* limité à des rôles de « macks », de « mauvais garçons », il a étouffé, voire annihilé tout sentiment. La misogynie discursive s'apparente bien souvent à l'expression maladroite de ses sentiments refoulés.³⁰³

Le discours sexiste et misogyne *gangsta* n'est en aucun cas le reflet global des relations hommes-femmes de la communauté noire américaine. Il soulève toutefois les problèmes intrinsèques du ghetto. Les rappeurs traduisent notamment la peur qu'ont les hommes des femmes devenues indépendantes économiquement et méfiantes à leur égard. Leur discours sexiste est selon Michelle Wallace³⁰⁴ un « mal nécessaire », car il se veut avant tout expression d'un ressentiment, celui d'hommes n'ayant pas encore trouvé leur place dans la société américaine.

³⁰⁰ Ice Cube, "Horny Little Devil", *Death Certificate* (Priority, 1991).

³⁰¹ Snoop Doggy Dog, "Ain't No Fun (if the Homies Can't Have None)", *Doggystyle* (Death Row, 1993).

³⁰² Jay-Z, "Big Pimpin'", *The Life and Times of Shaun Carter II* (Def Jam, 1999).

³⁰³ Ralph Ellison "The 'eroticism' of Negro expression springs from much the same conflict as that displayed in the violent gesturing of a man who attempts to express a complicated concept with a limited vocabulary ; thwarted ideational energy is converted into unsatisfactory pantomime and his words are burdened with meanings they cannot convey." (Ralph Ellison, "Richard Wright's Blues." *Shadow and Act*. New York: Random House, 1964, p. 89.)

³⁰⁴ Michelle Wallace, "When Black Feminism Faces The Music and The Music is Rap", *New York Times*, 29 July 1990, p. 20, cité dans Stephanie Grimm, *Die Repräsentation von Männlichkeit im Punk und Rap*, Tübingen: Satuffenburg, 1998, p. 35.

1.3.2. Homophobie et hypersexualité

La force masculine afro-américaine est interprétée dans le discours *gangsta* comme un besoin de dominer et d'abuser de tout ce qui peut nuire à la virilité de l'homme. Le pouvoir dominant, l'autorité castratrice des femmes, l'homosexualité sont parmi les menaces qui planent au-dessus de l'homme du ghetto. En exhibant une « hypermasculinité »³⁰⁵, les *gangsta rappers* ont choisi de perpétuer l'image du « macho noir » pour reprendre les termes de Michelle Wallace, une image reprise par le mouvement militant du *Black Power* qui luttait contre les stéréotypes du Noir infantilisé et docile.

L'homophobie primaire est dans la communauté afro-américaine pour ainsi dire traditionnelle. Elle apparaît dans les « toasts » ou les textes de blues. Depuis les années 1960, l'homosexualité a cependant de plus en plus été vécue comme une trahison, une atteinte à la communauté noire³⁰⁶. Marque de faiblesse et antithèse de la représentation de la masculinité noire (« True niggaz aren't gay/ And you can't play with my Yo-Yo »)³⁰⁷, elle est ouvertement condamnée :

The Big Daddy Kane law is anti-faggot
That means no homosexuality
What's in my pants will make you see reality.³⁰⁸

Il faut être néanmoins prudent dans l'approche des textes prétendus homophobes. L'expression de « fag » est dans un anglais populaire une insulte courante qui ne vise nullement à remettre en question l'hétérosexualité du locuteur. Dans un contexte bien déterminé, le terme peut également avoir une connotation amicale. Dans le discours *gangsta*, l'homophobie ostentatoire des rappeurs est plutôt

³⁰⁵ Terme employé par Judith Grant: "The term 'hypermasculinity' is intended to evoke what Umberto Eco has termed 'hyperreality'. For Eco, the phenomenon of the hyperreal is characterized by the 'completely real' becoming identified with the 'completely fake'.[...] As it is deployed and performed in the rituals of rap and heavy metal, hypermasculinity is a fake masculinity. As such, it is a masculinity that is more real than the original, but the original is always invoked, reproduced, and redeployed as a performance of the gender structure." (Judith Grant, "Bring The Noise: Hypermasculinity in Heavy Metal and Rap", *Journal of Social Philosophy*, vol. 27, N°2, Fall 1996, pp. 8-9.)

³⁰⁶ Ces thèses ont été largement étayées par l'église noire, la *Nation of Islam* et certains intellectuels afro-américains. La *Nation of Islam* et certains universitaires polémistes vont jusqu'à voir dans l'homosexualité un complot fomenté par l'hégémonie blanche afin d'éradiquer la race noire, notamment Frances Cress Welsing qui publia en 1991 dans son recueil *The Isis Papers* un essai intitulé "The Politics Behind Black Male Passivity, Effeminization, Bisexuality and Homosexuality". Ce discours est donc repris sans vergogne par certains rappeurs. (Frances Cress Welsing, *The Isis Papers*, Chicago: Third World Press, 1991.)

³⁰⁷ Ice Cube, "Horny Little Devil", *Death Certificate* (Priority, 1991).

³⁰⁸ Big Daddy Kane feat. Nice & Smooth, "Pimpin' Ain't Easy", *It's a Big Daddy Thing* (Warner, 1989).

l'expression d'un désir d'affirmation hétérosexuelle. Caushun, rappeur homosexuel, interprète ainsi l'homophobie de ses confrères³⁰⁹ :

Black men have endured so much throughout history. Homosexuality is viewed as a weakness. Black men don't want to give America another reason to view us as weak.³¹⁰

Les textes homophobes s'avèrent souvent cruels, mettant en scène des mises à tabac d'homosexuels qui ne sont pas sans rappeler le rituel cruel mais courant de la « chasse aux folles » pratiqué encore de nos jours dans les ghettos, coutume qui a pour but la satisfaction primaire de s'attaquer à une cible marginale. Réprochée tout comme ses auteurs, elle rappelle le rituel du lynchage accompli autrefois par les Blancs dans le Sud des États-Unis. Elle en est le prolongement à vocation cathartique.

L'homosexualité qui demeure dans le rap un sujet tabou est évoquée dans un contexte de violence à travers les témoignages de viols vécus dans l'enceinte de la prison³¹¹. Il est intéressant néanmoins de noter combien les rapports à l'homosexualité sont ambigus. Non pas qu'il faille remettre en question l'hétérosexualité des rappeurs, mais force est de constater qu'ils cumulent malgré eux des allusions à connotation homosexuelle. Le sentiment de « brother(ly) love » peut par exemple prendre une tonalité équivoque. Dans un morceau intitulé « I need a girl »³¹², Puff Daddy³¹³ définit la relation amoureuse qui l'unissait à son amie ainsi : « You was more than my girl, we was like brothers ». L'amour que les rappeurs portent à leurs « *homiez* » est ici inversement proportionnel au mépris qu'ils portent aux femmes. Les hommes apparaissent comme des modèles de fidélité et de loyauté : « I'll die for my niggaz, ride for my niggaz ».³¹⁴ Il faut rappeler que dans l'univers des ghettos, la présence

³⁰⁹ Les rappeurs homosexuels ou bisexuels sont quasi inexistants. Les quelques rares rappeurs homosexuels affirmés ne sont pas connus du grand public. Il semblerait néanmoins ces dernières années que l'homosexualité devienne un sujet de moins en moins tabou et qu'une scène hip hop homosexuelle soit en train de se développer aux États-Unis. Ce phénomène encore très marginale reflète sans doute l'évolution des mentalités de la société américaine et de la communauté hip hop. Voir à ce sujet Illseed, "The Homo-Erotic Nature of Hip Hop", 30.04.02, www.AllHipHop.com.

³¹⁰ Interview accordée au site hip hop www.gayhiphop.com.

³¹¹ Robin D. G. Kelley cité en exemple "The Product" de Ice Cube. Ice Cube, "The Product", *Kill at Will* (Priority, 1990). Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, pp. 135-136.

³¹² Puff Daddy, "I Need a Girl (To Bella)", *The Saga Continues* (Bad Boy, 2001).

³¹³ Puff Daddy ne peut être qualifié de rappeur *gangsta* à proprement parler, mais évolue dans la scène *gangsta* et produit des rappeurs *gangsta*.

³¹⁴ Les exemples mentionnés dans ce paragraphe sont cités dans Illseed, *op. cit.*

paternelle fait défaut et que les adolescents trouvent leurs modèles masculins dans les gangs ou « *crews* » qui font également office de famille³¹⁵.

Les vidéos offrent également aux rappeurs l'occasion de célébrer cette fraternité (« *brotherhood* »), lors de mises en scène d'agapes dans de somptueuses villas sur les hauteurs de Los Angeles. On constate par ailleurs une évolution intéressante dans la mise en scène des vidéos *gangsta*. Alors que les premières vidéos sexistes, notamment de 2 Live Crew, montraient des rappeurs exaltant leur libido, une nouvelle tendance est apparue ces dernières années. Les rappeurs apparaissent délibérément plus distants à l'égard des jeunes filles qui les entourent. Afficher une impassibilité et ignorer la lascivité des filles est une manière de montrer leur assurance, leur sang-froid (« *coolness* »³¹⁶).

Les rappeurs mettent également en scène leur hypervirilité en exhibant sur les pochettes de leurs albums et dans leurs clips vidéo des corps athlétiques, des torsos glabres et quelques bijoux fantaisies sur des vêtements griffés et agencés avec subtilité : « There's no hair on my chest, but I'm one tough cookie... who said you have to be 100% masculine in order to be in? »³¹⁷. L'image proprement « homo-érotique »³¹⁸ qu'ils renvoient notamment dans leurs vidéos ne semble en rien embarrasser les rappeurs ni remettre en doute la validité de leurs propos. Il faut y voir plutôt un phénomène de mode « métrosexuel ».³¹⁹

Nous pouvons néanmoins observer dans le culte du corps de l'homme noir une volonté de réhabiliter ce corps qui fut pendant si longtemps un objet exploité.³²⁰ Les hommes noirs n'ont pu pendant longtemps s'afficher en tant qu'être sexué ou objet du désir de peur de se voir réprimer. Les nombreuses condamnations à mort injustifiées pour viols sur femmes blanches, puis les lynchages opérés sur les hommes traduisent bien que la crainte suprême des hommes blancs ait été de voir leurs femmes séduites par ces hommes noirs. L'identité sexuelle noire américaine a donc été largement

³¹⁵ Paradoxalement, ils éprouvent de l'amour et un respect incommensurable pour leurs pairs (« *homies* ») alors que la violence de leurs propos est elle-même dirigée vers ces mêmes « frères ».

³¹⁶ Voir également à ce sujet p. 285.

³¹⁷ Big Daddy Kane, « I Get the Job Done », *It's a Big Daddy Thing* (Warner, 1989).

³¹⁸ Illseed, *op. cit.*

³¹⁹ Les hommes afro-américains sont en effet rattrapés par l'histoire des identités sexuelles. Ils recouvrent leur masculinité à l'heure où l'ambiguïté de l'orientation sexuelle n'est plus tabou et se barricadent d'autant plus derrière un machisme caricatural.

³²⁰ bell hooks, « Eating the Other », *Black Looks*, Boston: South End Press, 1992, pp. 26-27, 34-35, cité dans Matthew T. Grant, *op. cit.*, text 3, p. 1.

influencée par son rapport au pouvoir dominant.³²¹ La libération sexuelle et une liberté civile retrouvée dans les années 1960 ont permis aux Afro-Américains d'exposer librement enfin leur légitimité sexuelle au regard des Blancs.³²²

Conscients de la composition ethnique de leur public, les rappeurs prennent aussi une nouvelle revanche sur l'histoire de leurs ancêtres. Dans un rap intitulé « KKK Bitch »³²³, Ice T revient sur les rapports ambigus homme noir-femme blanche. Le rappeur californien assouvit ici le fantasme le plus refoulé et frustré de l'homme noir, celui de la femme blanche, le « Monstre » comme la qualifiait Eldridge Cleaver³²⁴, cet objet interdit de la tentation qui rappelle sans cesse l'impuissance de l'homme noir. Dans un pays dont certains États interdisent à l'aube du troisième millénaire les mariages interracialisés³²⁵, il relate avec cynisme la relation qui unit fictivement un de ses protagonistes à la fille d'un membre du Ku Klux Klan. Comme dans la plupart des raps *hardcore*, les femmes blanches y sont évoquées comme des nymphomanes qui n'aspirent qu'à une chose : avoir des aventures sexuelles avec des Noirs (« white woman's dream /Big dick straight up Nigga »)³²⁶. Si l'interdit des relations sexuelles entre Noirs et Blancs est aujourd'hui levé, Ice T entretient ici délibérément le mythe de l'homme noir, être hypersexué, menace pour l'homme blanc³²⁷ :

So every year when Body Count comes around
We throw an orgy in every little Southern town.
KKK's, Skinheads, and Nazi
Girls break their necks
To get to the party.
It ain't like their men can't nut,

³²¹ "Self-representations of black masculinity in the United States are historically structured by and against dominant (dominating) discourses of masculinity and race, specifically whiteness." (Germann Gray, "Black Masculinity and Visual Culture", in Thema Golden (ed.), *Black Male. Representations of Masculinity in Contemporary American Art*, New York: Whitney Museum of American Art, 1994, p. 175.)

³²² Entretien avec Namu Tucker.

³²³ Body Count, "KKK Bitch", *Body Count* (Warner, 1992).

³²⁴ "The Oger".

Eldridge Cleaver, *op. cit.*, p. 6.

³²⁵ Jusqu'à récemment, quelques États du Sud interdisaient tout mariage mixte bien que cette loi soit inconstitutionnelle depuis 1967. L'Alabama est le dernier État à avoir légalisé en novembre 2000 les mariages interracialisés. ("Alabama repeals century-old ban on interracial marriages", 8 novembre 2000, www.cnn.com.)

³²⁶ Ice T, "Straight Up Nigga", *OG: Original Gangster* (Sire, 1991).

³²⁷ Dans un autre morceau intitulé "The Real Problem", Ice T souligne que la véritable menace pour l'homme blanc est la relation amoureuse entre une femme blanche et un homme noir :

The problem isn't the lyrics on the records.

It's the fear of the white kids liking a black artist.

But the real problem is the fear of the white girl

Falling in love with the black man.

Body Count, "The Real Problem", *Body Count* (Warner, 1992).

Their dick's too little
 And they just can't fuck.
 So we get buck wild with the white freaks
 We show them how to really work the white sheets.
 I know her daddy'll really be after me,
 When his grandson's named little Ice T [...]
 I I I love my KKK bitch, mutha fuck her dear old dad.³²⁸

Les *gangstaz* brisent ainsi tous les interdits en prenant leur revanche sur ce Sud conservateur encore empreint d'une culture xénophobe. Ice T poursuit ici la provocation en imaginant dans ce même morceau ses rapports sexuels avec les deux nièces de Tippy Gore âgées de 12 ans, prenant ainsi à partie la fondatrice du *Parents' Music Resource Center*³²⁹.

Une autre insinuation non moins lourde de sens historique est celle de la menace de viol. Les *gangstaz* aiment, en effet, faire planer dans leurs raps la peur du viol, notamment collectif, sur les femmes noires, mais également sur les femmes blanches, brisant une fois de plus tous les tabous.³³⁰ S'attaquer aux femmes blanches, c'est donc s'accorder la réparation suprême. Dans « Home Invasion »³³¹, Ice T met en scène l'arrivée de jeunes Noirs dans un quartier blanc et toute la peur que suscite cette intrusion, tandis que les NWA suggèrent de forcer les femmes qui ne se soumettent pas sexuellement dans un rap au titre évocateur : « Punch the bitch in the eye /Then the ho will fall to the ground »³³².

Le viol, même lorsqu'il est parfois formulé de manière explicite et brutale, apparaît dans le discours *gangsta* comme « un acte insurrectionnel », voire politique comme le qualifiait Eldridge Cleaver³³³. Le fait de piétiner la loi de l'homme blanc et son système de valeurs, de souiller ses femmes, semble source d'une grande exaltation pour les rappers. Qui peut mieux retranscrire cette sorte d'extase qu'Eldridge Cleaver dans son recueil *Soul On Ice* écrit en prison. Incarcéré pour viols, commis entre autres sur des femmes blanches, Cleaver y saisissait l'impact dévastateur du racisme sur l'homme noir. L'auteur écrivait qu'il ressentait une profonde amertume en songeant aux conditions historiques qui avaient permis à l'homme blanc

³²⁸ Body Count, "KKK Bitch", *Body Count* (Warner, 1992).

³²⁹ Voir note 408, p. 99.

³³⁰ Nick De Genova, *op. cit.*, p. 109.

³³¹ Ice T, "Home Invasion", *Home Invasion* (Priority, 1993).

³³² NWA, "She Swallowed It", *Efil4zaggin* (Ruthless, 1991).

Exemple cité dans Edward G. Armstrong, *op. cit.*, publié sur www.albany.edu.

³³³ Eldridge Cleaver, *Soul on Ice*, New York: Dell Publishing, 1968.

d'abuser de la femme noire et de ce fait, il concevait ses méfaits comme une vengeance sur toute la race blanche :

Rape was an insurrectional act. It delighted me that I was defying and trampling upon the white man's law, upon his system of values, and that I was defiling his women... I felt that I was getting revenge.³³⁴

Dans son recueil, Eldridge Cleaver se penche de manière instinctive sur le rapport de l'homme noir à la femme blanche. La femme blanche apparaît aux yeux des hommes noirs comme le symbole d'une possible liberté. Avoir une relation avec une femme blanche relève d'une émancipation de l'esprit. Dans le rap « Momm's Gotta Die Tonight », Ice T relate la relation qui le lie à une fille blanche. Le jour où la mère du protagoniste l'apprend, elle l'implore de la quitter. Le héros choisit finalement de tuer sa propre mère afin de s'affranchir :

She cared for me and put me on this earth
Oh the pain of just a simple birth.
Right now I find that she has left me dumb and blind
Poisoned, twisted, and destroyed my mind.
She taught me things that simply were not true
She taught me hate for race
That's why I hate you!
There's only one way I can make it right,
Momma's gotta die tonight.³³⁵

Les *gangstaz* manifestent le besoin qu'ont les hommes de s'émanciper aussi bien de l'autorité castratrice de la femme que du paternalisme de l'homme blanc³³⁶. L'homophobie doublée d'une hypermasculinité devient ainsi la seule réponse de l'homme noir face à son déclin. En brisant l'image du « garçon » (« boy »), les rappeurs réhabilitent cette sexualité si souvent opprimée et élaborent une nouvelle définition de la masculinité noire. La mise en scène stéréotypée de ce « Surmâle »³³⁷ qui défie le pouvoir dominant exprime également le souhait qu'ont les hommes de s'affirmer socialement.

³³⁴ Eldridge Cleaver, *op. cit.*, p. 14.

³³⁵ Exemple cité dans Judith Grant, *op. cit.*, pp. 19-20.
Body Count, "Momma's Gotta Die Tonight", *Body Count* (Warner, 1992).

³³⁶ bell hooks, "Sexism and Misogyny: Who Takes The Rap?", p. 26.

³³⁷ "The white man turned himself into the Omnipotent Administrator and established himself in the Front Office. And he turned the black man into the *Supermasculine Menial* and kicked him out into the fields." (Eldridge Cleaver, *op. cit.*, p. 162)

1.3.3. Le rap des « *ghetto bitches* »

Le rap féminin a longtemps été victime d'un machisme appuyé et a encore du mal aujourd'hui à s'imposer sur une scène à dominante masculine. Peu de rappeuses se sont donc fait connaître pour leurs raps *hardcore* et encore plus rarement pour leur style *gangsta*. Nous distinguerons néanmoins dans notre étude deux types de rappeuses flirtant avec l'univers *gangsta*. Les premières, peu nombreuses, Boss, *Bytches with Problems*³³⁸, les TCD³³⁹ ou encore les *Hoez With Attitude*, sont apparues au début des années 1990 comme le pendant féminin quelque peu caricatural des rappeurs *hardcore*. Comme leurs homologues masculins, ces « *gangsta bitches* »³⁴⁰ ou « *ghetto bitches* » mettent en scène avec virulence leur rapport à la société, retournant la violence verbale et physique dont elles font l'objet en passant symboliquement les hommes à tabac ou en s'affrontant verbalement aux autres femmes dans la tradition du « *bitching* »³⁴¹, tout en formulant un anti-féminisme et une sexualité affranchie³⁴². Au milieu des années 1990 est apparue une nouvelle scène de très jeunes rappeuses, comme Lil' Kim ou Foxy Brown, qui délaissent quant à elles la violence urbaine pour s'inspirer de l'imaginaire *gangsta* de la *blaxploitation*. Elles ont choisi de jouer essentiellement de leurs atouts féminins et de leur sexualité pour diffuser une image figée de la fille du ghetto (« *ghetto bitch* »). Nous verrons que cette démarche post-féministe participe d'une volonté d'émancipation et d'affirmation sociale.

Les rappeuses *hardcore* reprennent en général les thèmes récurrents du rap de la côte Ouest : criminalité, drogue, vie des gangs, relations hommes-femmes et rendent compte comme leurs confrères de l'expérience de la violence vécue par la jeunesse des ghettos de façon brutale et agressive :

I was born to start trouble so they labelled me a gravedigger
[...]
I'll take yo' ass out with just one shot
So when you duck from the bullets I won't give a fuck

³³⁸ Ou BWP.

³³⁹ Acronyme de « *The Conscious Daughters* ».

³⁴⁰ Tricia Rose, *Black Noise*, p. 174.

³⁴¹ « *to bitch* » signifie insulter, critiquer. (Harold Wentworth and Stuart Berg Flexner (eds.), *Dictionary of American Slang*, New York: Crowell, 1975, pp. 39-40.)

³⁴² Tricia Rose, *Black Noise*, p. 174.

You shoulda died before they hitcha, I'm comin to getcha.³⁴³

« I'll treat ya'll niggas like ya'll treat us » lance Lil' Kim dans un morceau aux relents de revanche : « Suck my Dick »³⁴⁴. Dans la plus pure tradition afro-américaine de l'appel-répons, les « *gangsta bitches* » répondent vindicativement aux reproches qui leur sont faits par les hommes. Elles détournent le discours de leurs confrères et retournent symboliquement la violence à leur encontre en invectivant les hommes qui leur manquent de respect ou font preuve d'infidélité :

If yous a tramp ass nigga or no good nigga you get dissed quick!
But ain't no tellin ya know my personalities split
I could just gank you for
Your shit without a warning
Or fuck it!
Shoot you now and get all this
Shit over with by the morning!
[...]
I don't wanna put a stoppin' to your hoe hoppin'
Cuz when ya' runnin the mothafuckin streets
In between the sheets every
Week screwin freak after freak
Boss is straight kickin' in the do' at ya crib
With enough time to kill a 40 o.z. thats how I live! ...³⁴⁵

Les principales attaques lancées à l'encontre des hommes reposent néanmoins sur leur incapacité à pourvoir aux besoins physiques et surtout matériels des femmes. Ce reproche nous renvoie une fois de plus à l'importance du statut économique et social de l'homme dans le ghetto. Les hommes qui ne sont pas à la hauteur sont qualifiés de « *punks* » (« vaurien »), « *bustas* » (« salauds »), « *scrubs* » (« nuls ») ou « *fruity* » (« efféminé ») et leur masculinité est remise en question :³⁴⁶

Cuz I wear the pants, and you wear the dress
Punk, you're lovin' stunk, you're not a hunk
[...]
Woman and I am independent
I make my own money so don't tell me how to spend it
Cuz you need me, and I don't need you
So listen close, boy, to my independent funk
Yeah, can you feel it?
Yes, it's my, it's my independent funk
[...]
No, no, no more nookie for you cuz I gave ya the boot
Go ahead and go in your Yugo, gonna miss the Benz Coupe, hometroop

³⁴³ Boss feat. Erick Sermon, "Comin' to Getcha", *Born Gangstaz* (Def Jam, 1992).

³⁴⁴ Lil' Kim, "Suck My Dick", *Notorious K.I.M.* (Atlantic, 2000).

³⁴⁵ Boss, "Recipe of a Hoe", *Born Gangstaz* (DJ West, 1993).

³⁴⁶ Tricia Rose, *Black Noise*, p. 151.

Who's supportin' ya now?
Got a job or do ya rob? I heard you're sellin' drugs - wow
Big man, huh? But just understand Uncle Sam know the scam
You'll end up in the can.³⁴⁷

« Marry you? Don't make me laugh!/Don't you know, all I want is half! », c'est ce que les Bytches With Problems rétorquent à leur interlocuteur dans un titre évocateur « We Want Money »³⁴⁸. Les rappeuses insistent dans l'ensemble de leur discours sur la cupidité et le matérialisme à outrance des femmes du ghetto qui aspirent parallèlement au « respect ». Elles expriment ainsi les insatisfactions socio-économiques de ces femmes et révèlent le dysfonctionnement des relations hommes-femmes dans le ghetto :

I don't care if he's young or old
Just make him rich
I just want someone that can spend dough
I want diamonds
Yes I do
And a house that's made of gold
There's only one thing better than money
Come into my bedroom honey.³⁴⁹

Les rappeuses aiment également donner des conseils pratiques aux femmes pour abuser au mieux des hommes (« Leave a nigga's pocket dry like the cleaners »³⁵⁰), mais se posent paradoxalement en moralisatrices en mettant en garde les jeunes femmes :

Be careful what you ask for 'cause you might get it...
Niggas might take advantage if you let 'em
Play your card right, and if you fuck 'em in the same night
Make sure that he don't snitch.³⁵¹

Parallèlement, ces mêmes femmes font preuve d'une solidarité et d'une affection vis-à-vis des hommes du ghetto :

When you lose ya homeboy
You lose your best camarada
You lose a part of who you are inside.³⁵²

³⁴⁷ Salt'n'Pepa, "Independent", *Blacks' Magic* (Polygram, 1992).

³⁴⁸ BWP, "We Want Money", *The Bytches* (Def Jam, 1991).

³⁴⁹ Lil' Kim, "Diamonds", *Notorious K.I.M.* (Atlantic, 2000).

³⁵⁰ Trina, feat. J-Shin, "69 Ways", *Da Baddest Bitch* (Atlantic, 2000).

³⁵¹ Foxy Brown, "It's hard being wife", *Chyna Doll* (Def Jam, 1999).

³⁵² Boss, "Run, Catch and Kill", *My Vida Loca [Soundtrack]* (Polygram, 1994).

Tous les problèmes évoqués par les « *ghetto bitches* » le sont à travers une insistante imagerie sexuelle, voire pornographique. Cette tradition n'est pas nouvelle et rappelle dans certains cas les paroles suggestives de certaines chanteuses de blues³⁵³. Certains récits font apparaître l'instabilité et le caractère transitoire des relations amoureuses, mais prennent aussi la forme d'une rébellion contre l'oppression sociale. Le discours sexuel signale en partie l'aspiration des femmes noires à s'affirmer socialement.

Bien que l'on ne puisse le qualifier de *hardcore*, TLC est le premier groupe de rap féminin à avoir traité de la sexualité féminine. En 1992, les trois rappeuses défrayèrent la chronique avec le morceau intitulé « Ain't 2 Proud 2 Beg » dans lequel elles abordaient le sujet du désir et de la satisfaction sexuelle. De manière ironique, elles détournèrent le traditionnel mythe de la sexualité masculine pour le retourner et l'appliquer au discours féminin. La femme cessait d'être un objet sexuel, c'est l'homme qui le devenait à son tour :

Yo if I need it in the morning or the middle of the night
I ain't 2 proud 2 beg (no)
If the lovin' is strong then he got it goin' on and
I ain't 2 proud 2 beg (no)
2 inches or a yard rock hard or if it's saggin'
I ain't 2 proud 2 beg (no)
[...]
Screaming' loud and holdin' sheets
Scared that you'll be called a freak
Gotta let it go while you can
Ain't 2 proud 2 beg you see
Cause my man belongs 2 me
And I know that he understands...³⁵⁴

En exposant cette libido, TLC allait briser un tabou, celui de la sexualité féminine et bouleverser symboliquement l'image de la jeune femme afro-américaine. Dans une société occidentale dont la représentation de la sexualité féminine est de tradition victorienne, l'expression brute du désir féminin est applaudie par certains parce que révolutionnaire, mais jugée déplacée et vulgaire par la majorité³⁵⁵. D'autre part, l'affirmation d'une sexualité épanouie libérée de tout tabou procède d'un rêve d'émancipation de la femme noire.

³⁵³ Citons Memphis Minnie, "Keep It To Yourself" (Decca, 1937).

Cité dans Robert Springer, *Fonctions sociales du blues*, Marseille: Editions Parenthèses, 1999, p. 183.

³⁵⁴ TLC, "Ain't 2 Proud 2 Beg", *Oooooohhh...On the Tlc Tip* (La Face, 1992).

³⁵⁵ Tricia Rose, "6 oder 60 Zentimeter. Zur Zensur sexueller Artikulation schwarzer Frauen", *Springer*, März-Mai 1998, pp. 42-45.

L'influence de ce groupe a été considérable dans le discours du rap féminin. Les rappeuses *hardcore* ont poursuivi et développé de manière outrancière ce thème de la sexualité. *Bytches With Problems* rappent ainsi sans ambages :

Damn! You said you was a good lover
But you's a two minute brother
Nigga, I ain't even broke a sweat
Not to mention, I ain't even came yet.³⁵⁶

La nouvelle génération de rappeuses *gangsta*, à l'instar de Foxy Brown et de Lil' Kim, a fait de la sexualité leur sujet de prédilection en développant une imagerie hautement sexuelle et glamour, inspirée des héroïnes émancipatrices de la *blaxploitation*. A l'image du personnage culte de Foxy Brown³⁵⁷, elles incarnent une certaine idée de la femme noire à travers l'affirmation d'une forte personnalité et d'une féminité agressive.

Contrairement aux premières rappeuses qui se voulaient féministes et afrocentristes, les « *gangsta bitches* » adoptent une démarche proprement post-féministe poussée souvent jusqu'à la parodie. Ainsi, Lil'Kim s'autoproclame « Queen Bitch » tandis que Foxy Brown déverse des rimes misogynes, voire homophobes dans « Baby Mother »³⁵⁸. Leur discours à caractère pornographique fait l'objet de critiques véhémentes et bon nombre de féministes s'interrogent sur le bien-fondé d'un tel discours. On peut cependant y voir une forme de révolte contre l'oppression masculine. Elles répondent en effet de manière cynique aux rappeurs en renvoyant une image caricaturale de la femme de petite vertu, lascive et cupide, popularisée à l'origine par ces mêmes hommes. Elle affichent ainsi un contrôle total de leur aura sexuelle qui s'apparente à une menace pour la gent masculine :

Uh... I'm the type of bitch leave a nigga nose stiff
And get his hoes hit, make his toes shift
Tell the mans and them, look, y'all ain't have shit
Til y'all motherfuckers switch and smoke this shit
And I'm on a nigga like novicane, straight to the brain
Shoot it up and get both his nose and toes at the same
Nigga's gave me nickname, Chyna, last name White
Guaranteed to have your ass open first night.³⁵⁹

³⁵⁶ BWP, "Two Minute Brother", *The Bytches* (No Face, 1991).

³⁵⁷ Foxy Brown est le nom de l'héroïne du film éponyme.
Foxy Brown, *Jack Hill*, (1974).

³⁵⁸ Foxy Brown, "Baby Mother", *Chyna Doll* (Def Jam, 1999).

³⁵⁹ Foxy Brown, "Chyna Whyte", *Chyna Doll* (Def Jam, 1999).

Les rappeuses rejettent par ailleurs l'afrocentrisme primaire des premières écoles en s'exhibant selon les normes de beauté occidentale (cheveux lissés et blondis, lentilles bleues, vêtements couture, ...). Elles se distancent ainsi du discours rétrograde afrocentriste, en imposant un nouveau modèle d'identification pour les femmes affranchies de toutes les conventions, qu'elles soient sexuelles, raciales ou sociales. Dans un environnement caractérisé par la domination de l'idéal de beauté *wasp*, elles tentent de libérer psychologiquement la personnalité « complexée » de la femme afro-américaine. En effet, les femmes noires ont été, dès leur arrivée sur le continent, nourries d'un sentiment d'autodépréciation. A travers les siècles, leur statut social et économique ne leur a que rarement permis d'exposer sans complexe leur féminité dans une société blanche. L'emploi du terme « *bitch* » procède lui aussi de cette émancipation. En s'auto-qualifiant de « chiennes », les femmes réaffirment d'une part leur sexualité, et, d'autre part, font preuve d'audace.

Ce discours ne les prive pas néanmoins de célébrer leur négrité. En effet, les rappeuses s'affichent avec fierté comme produit du ghetto, célèbrent leurs quartiers, leur culture. En étalant un matérialisme ostentatoire, elles expriment parallèlement les insatisfactions des femmes du ghetto qui rêvent de participer à la société de consommation et à la société tout court.

En créant de toutes pièces ce personnage de mauvaise fille du ghetto, les rappeuses choisissent de répondre de la même façon que leurs confrères par le renvoi caricatural d'une image raciste qu'ont les Blancs de la femme noire en général. En développant une image hypersexuelle, voire vulgaire, elles tiennent un discours post-féministe aspirant à une émancipation sexuelle et sociale de la femme. Elles ambitionnent de faire respecter leur condition de femme à travers un discours souvent directif. En faisant montre d'une autorité sexuelle contrôlée, les filles manifestent leur volonté de transformer leur statut de femme, mais aussi celui de MC en s'affranchissant notamment du modèle masculin hip hop et en développant un style propre :

[Ice Cube] Yeah I admit you can flow
[Yo-Yo] Well that's true
[Ice Cube] But you see I'm a pro with the bank too
[Yo-Yo] Yeah I can see you got it good
[Ice Cube] Oh that I know
[Yo-Yo] But you see you're not better than Yo-Yo
The brand-new intelligent black lady
[Ice Cube] You're kinda dope but you still can't fade me
[Yo-Yo] So what up then
[Ice Cube] Girl what you tryin to do
[Yo-Yo] To prove a black woman like me can bring the funk through
[Ice Cube] This is a man's world thank you very much

[Yo-Yo] But it wouldn't be a damn thing without a woman's touch
[Ice Cube] Or a big butt...³⁶⁰

A travers l'interprétation verbale et scénique d'un sexisme et d'une hypermasculinité, les *gangsta rappers* soulèvent des problèmes inhérents à la communauté afro-américaine. Malgré l'emploi de procédés parfois contestables vis à vis de problèmes de société réels et graves, notamment le recours abusif à un discours pornographique et à une misogynie violente, les rappers ont le mérite de témoigner sans ambages du dysfonctionnement des relations entre hommes et femmes et du désir qu'ont les hommes noirs d'une réhabilitation sociale. Les propos des rappers, aussi choquants soient-ils pour un public non averti, ne doivent pas pour autant nous faire oublier que le *gangsta rap* est avant tout une forme artistique qui puise à ce titre dans tout l'héritage de la tradition poétique afro-américaine pour formater un discours certes ambivalent mais non dépourvu de conscience politique.

³⁶⁰ Ice Cube feat. Yo-Yo, "It's a Man's World", *AmeriKKKa's Most Wanted* (Priority, 1990).

Chapitre 2. Ambiguïté du discours *gangsta*

Comme nous venons de l'observer, le nihilisme *gangsta rap* n'a rien d'un état d'âme romantique. Il est plutôt synonyme de dépression, de désespoir social et de démission. Il nourrit un sentiment d'autodépréciation et des impulsions autodestructrices qui se traduisent par des actes de violence et de défis lancés à l'ordre des convenances.³⁶¹ Alors que le rap engagé appelle au combat et condamne la brutalité que les Noirs dirigent contre eux-mêmes, les *gangsta rappers* tiennent quant à eux un discours plus contrasté. Sans prêcher la violence – ce dont ils sont si souvent accusés –, mais en contant dans ses détails les plus crus la vie criminelle des bas-fonds, ils tentent de justifier et de disculper la jeunesse en lui attribuant le statut de victime d'un système, lui-même instauré par ces mêmes détracteurs.

Avant de nous interroger sur la consistance politique d'un tel discours, nous considérerons le contexte culturel et la tradition poétique auquel il doit son émergence. Il sera entre autres essentiel de circonvier la forme du message rap. Nous verrons qu'il est impossible de comprendre une réalité si l'on ne veut pas entendre le langage. Nous rappellerons dans un premier temps que le rap est la continuité de la tradition orale des fables, des « *badman narratives* » et autres « *toasts* » et que l'on retrouve dans le rap tous les procédés stylistiques du vernaculaire afro-américain, la théâtralité, le sens de la parodie et le sarcasme. Il ne faudra pas oublier dans un second temps que la particularité du rap réside dans la tradition afro-américaine du double langage et que cette célébration outrancière de la violence et de la négrité des ghettos relève d'une esthétisation poétique de la violence.

2.1. La théâtralité *gangsta*

The main misinterpretation and misunderstanding of rap is in the dialogue—in the ghetto talk and machismo, even in the basic body language. This is what I call shit talkin'. From the nasty tales of Stagolee in the 1800s to H. Rap Brown in the '60s, most of rap is nothing more than straight-up black bravado. Too many people take shit talkin' seriously because they have no frame of reference. In the ghetto, a black man will say, 'I'll take my dick and wrap it around this room three times and fuck yo' mama.' Now, this man cannot wrap his dick around the room three times, and he probably doesn't want to fuck

³⁶¹ Cornel West, *op. cit.*, pp. 5-13.

your mother, but this is how he's gonna talk to another brother. It's a black thang. It's machismo. It doesn't mean anything.

Ice T, *The Art of Shit Talkin*³⁶²

Une contrainte imposée par l'étude du phénomène *gangsta* réside également dans sa forme théâtrale. La culture afro-américaine est traditionnellement caractérisée par une expressivité théâtrale : « Black Culture is theatrical, verbal, visual, kinetic and laced with allegory, symbolism, metaphors and imagery... »³⁶³. Nous devons donc minimiser l'impact de la violence des messages *gangsta* qui retranscrivent d'une part la colère d'une communauté au bord du gouffre et qui sont d'autre part une résurgence contemporaine de la tradition du « *bad nigger* », notamment sous la forme populaire du « *pimp* ». Dans son autobiographie *The Ice Opinion*, Ice T précise cette pensée en insistant sur le fait que le *gangsta rap* n'est que basé sur une réalité (« *reality-based* »)³⁶⁴. Les rappeurs apportent en effet leur témoignage sous la forme de reportages ou de narrations semi-autobiographiques afin de mieux illustrer les faits sociaux tout en y mêlant des éléments fictionnels.³⁶⁵

Nous nous attacherons dans ce chapitre à réhabiliter l'apport stylistique de la tradition orale afro-américaine. On retrouve en effet dans le rap tous les procédés stylistiques du vernaculaire afro-américain. Le sarcasme et le sens de la parodie, répandus en Afrique et exacerbés par l'esclavage, caractérisent de nombreuses formes de chants noirs du continent américain, et sont également très présents dans le rap.

2.1.1. Tradition du « *bad nigger* »

L'Histoire nous rappelle que la culture afro-américaine est née « dans un contexte de répression généralisée » et que l'accès à la culture est pour l'esclave une

³⁶² Ice T & Heidi Siegmund, *op. cit.*, extrait cité dans www.globaldarkness.com.

³⁶³ Gay, Geneva and Baber Willie L. (eds.), *Expressively Black. The Cultural Basis of Ethnic Identity*, New York: Praeger, 1987, p. 4-5.

³⁶⁴ Ice T & Heidi Siegmund, *op. cit.*, p. 97.

³⁶⁵ Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, p. 119.

« activité délictueuse ». ³⁶⁶ Pourtant, la musique fait très vite figure d'exception dans cette sphère d'interdits. Les propriétaires d'esclaves la tolèrent progressivement pour sa fonction lénifiante. ³⁶⁷ D'une façon générale, la culture noire prend donc peu à peu racine sur le sol américain sous la forme d'une culture « hors-la-loi » (« *outlaw culture* ») comme la définit bell hooks ³⁶⁸. Du personnage du « *trickster* » au « *badman* », en passant par Bigger Thomas ³⁶⁹ ou encore Stagger Lee, la production culturelle afro-américaine est riche en personnages qui bafouent les lois ou transgressent les normes. ³⁷⁰ Les habitants des ghettos sont donc fatalement empreints de ce modèle culturel. Ne trouvant pas de place dans la société, ils n'ont par ailleurs que le choix de se mettre hors-la-loi. Les MCs ont gardé l'empreinte de ce goût pour la culture délinquante, comme l'atteste l'occurrence même du terme de *gangsta* qui témoigne de l'intériorisation de cette diabolisation de la culture afro-américaine.

Ce serait donc une erreur que de prendre au premier degré la mise en scène apocalyptique de la violence théâtralement distillée dans le discours *gangsta*, sans faire part de la tradition afro-américaine du « *bad nigger* ». Les *gangsta rappers* mettent généralement en scène le protagoniste amoral et taciturne du « *pimp* » ou du « *hustler* », ces anti-héros, apolitiques et rebelles à la fois, rendus très populaires au cours des années 1960 et 1970 dans les « *pimp narratives* » ³⁷¹, puis élevés au statut de héros dans les films de la *blaxploitation* où ils incarnent un anarchisme reflétant la

³⁶⁶ Christian Béthune, *op. cit.*, pp. 86-87.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ bell hooks, *Outlaw Culture: Resisting Representations*, London: Routledge, 1994, cité dans Christian Béthune, *op. cit.*, p. 89.

³⁶⁹ Voir note 190, p. 218.

³⁷⁰ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 89.

Lawrence W. Levine précise à ce propos :

"From the late nineteenth century Black lore was filled with tales, toasts, and songs of hard, merciless toughs and killers confronting and generally vanquishing their adversaries without hesitation and without remorse [...] Whatever need bad men filled, Black folk refuses to romantically embellish or sentimentalize them [...] The outlaw was in constant conflict with and continually asserted his freedom from organized society [...] They preyed upon the weak as well as the strong, women as well as women, They killed not merely in self-defense but from sadistic need and sheer joy [...] Coming from the depth of society, representing the most oppressed and deprived strata, these bandits are manifestations of the feeling that, within the circumstances in which they operate, to assert any power at all is a triumph [...] They are manifestations of more than this, of course. They express the profound anger festering and smoldering among the oppressed [...] The situation of Negroes was too complex for nostalgia [...] Society had to be unhinged, undone, made over. That certainly is the clue to the total anarchy and lawlessness of Black Bandits, and their total hopelessness [...] They were pure force, pure vengeance; explosions of fury and futility." (Lawrence W. Levine, *Black Culture and Black Consciousness. Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*, New York: Oxford University Press, 1977, pp. 407-8, 417-18, 420-21, cité dans Nick De Genova, *op. cit.*, p. 113.)

³⁷¹ Romans écrits de la plume d'authentiques proxénètes repentis. Voir p. 275.

faillite du mouvement des droits civiques³⁷². Les rappeurs ne font qu'exhumer une figure clé de la mythologie afro-américaine, le personnage sans foi ni loi du « mauvais nègre ». On le retrouve dans les « *baaadman tales* », « *urban toasts* » ou encore le blues³⁷³. En 1973, Lightnin' Rod³⁷⁴ fit resurgir le personnage dans un album phare *Hustler's Convention*³⁷⁵ en 1973. Ce « *badman* » est un personnage essentiel dans l'imaginaire de la communauté opprimée. Il incarne un rebelle contestataire qui s'affranchit de la tutelle des Blancs et de toute norme. En tant que Noir, il conteste en effet les lois des Blancs et, en tant qu'homme, il signifie sa domination sur les femmes. Comme les protagonistes *gangsta*, son refus des règles sociales et sa fierté le mènent souvent à l'autodestruction. Il fait preuve d'un nihilisme absolu et ne s'interroge jamais quant à la validité morale ou politique de son geste.

Dans le discours *gangsta*, le « *bad nigger* » prend les traits du « *pimp* », le maquereau du ghetto, ou du « *hustler* ». Le « *hustler* » est littéralement un arnaqueur, un entourloupeur.³⁷⁶ Il est comme le « *trickster* »³⁷⁷ du « *Signifying Monkey* »³⁷⁸ ou Brer Rabbit, une figure roublarde qui berne son ennemi et prend sa revanche grâce essentiellement au pouvoir de son verbe. Ce « *badman* » jouit également d'une image contestataire, voire révolutionnaire. Figure emblématique de l'ère « post-droits civiques », il est élevé au statut de héros dans les écrits romancés des militants nationalistes comme Rap H. Brown³⁷⁹, Eldridge Cleaver³⁸⁰, Bobby Seale³⁸¹ et Huey P. Newton³⁸². Malcolm X, lui-même ancien proxénète, avait lui-même analysé le comportement du criminel du « *ghetto hustler* » de la façon suivante :

The most dangerous black man is the ghetto hustler. He has no religion, no concept of morality, no civic responsibility, no fear - nothing... forever

³⁷² Nelson George, *Hip Hop America*, pp. 122, 167

³⁷³ R.A.T. Judy, "On the Question of Nigga Authenticity", *Boundary 2*, 21:3, 1994, p. 218.

³⁷⁴ Lightnin' Rod, alias Jalal Uridin, est un ancien membre des Last Poets.

³⁷⁵ Lightnin' Rod, *Hustler's Convention* (Douglas, 1973). Exemple cité dans Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, p. 119.

³⁷⁶ "An enterprising and often dishonest person, especially one trying to sell something". Lesley Brown and William Shorter (eds.), *The New Oxford Dictionary of English*, New York: Oxford University Press, 1998.

³⁷⁷ Littéralement, un aigrefin.

³⁷⁸ Voir pp. 34-35.

³⁷⁹ Rap H. Brown, *Die Nigger Die!*, New York: Dial Press, 1969

³⁸⁰ Eldridge Cleaver, *Soul on Ice*, New York: Dell Publishing, 1968.

³⁸¹ Bobby Seale, *A Lonely Rage*, New York: New York Times Book Company, 1968.

Bobby Seale, *Seize the Time*, New York: Vintage Books, 1970.

³⁸² Huey P. Newton, *Revolutionary Suicide*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.

frustrated, restless, and anxious for some 'action'. Whatever he undertakes, he commits himself to it fully, absolutely.³⁸³

Les *Black Panthers*, qui s'inspirèrent des écrits de Malcolm X et de Karl Marx, pensaient que le nihilisme de ces petits délinquants pouvait également servir la cause révolutionnaire et ils recrutèrent abondamment leurs militants parmi eux.

Le protagoniste *gangsta*, le « G », apparaît comme le produit dérivé de la peur de l'homme noir en Amérique. Il incarne le Mal et une menace pour la communauté blanche. Il est aussi le symbole d'un certain affranchissement. En effet, il ne dépend d'aucune autorité et passe entre les filets de la justice. Il n'est pas sans rappeler le Melvin Van Peebles, héros de son propre film *Sweet Sweetback's Baaadass Song*³⁸⁴. Ce film relate les péripéties d'un homme noir poursuivi par la police à travers le ghetto pour le meurtre de deux policiers blancs, auteurs eux-mêmes du passage à tabac du leader d'un groupe militant. Le message de ce film était à l'époque révolutionnaire en ce sens que le personnage défie l'« homme blanc »³⁸⁵. A travers le personnage qui rejette toute forme d'autorité et qui échappe à la justice des Blancs, les rappeurs prennent à leur manière une revanche symbolique sur le pouvoir hégémonique.

La criminalité et la délinquance étant les seules perspectives qui s'offrent à l'homme du ghetto pour franchir les obstacles qui le maintiennent dans une humanité de seconde zone, les protagonistes hors-la-loi deviennent ainsi une figure emblématique pour la communauté afro-américaine, car ils conjurent la fatalité raciale. En diffusant l'image synchrétique du « *mack* » ou du « *hustler* », les *gangsta rappers* souhaitent également briser l'image figée de l'homme noir infantilisé et soumis, et offrir celle d'hommes qui ont repris le contrôle de leur vie. Ils comblent ainsi symboliquement les espoirs d'une virilité qui semblaient perdus à l'homme noir.³⁸⁶

Nous rappellerons que peu de rappeurs sont en fait de véritables « OG » (« *Original Gangster* ») et la plupart d'entre eux sont ce que l'on appelle narquoisement des « *studio gangstas* »³⁸⁷, c'est-à-dire des artistes qui produisent de la musique en s'inspirant de l'imaginaire *gangsta*. En tant que jeunes gens de couleur, bon nombre de rappeurs ont d'ores et déjà eu des démêlés avec la justice ce qui leur permet bien

³⁸³ Malcolm X, *The Autobiography of Malcolm X*, New York: Ballantine Books, 1964, p. 311

³⁸⁴ Melvin Van Peebles, *Sweet Sweetback's Baaadass Song*, (1971).

³⁸⁵ Catherine & John Silk, *Racism and Anti Racism in American Popular Culture: Portrayals of African Americans in Fiction and Film*, Manchester University Press, 1990, p. 162.

³⁸⁶ Voir Christian Béthune, *op. cit.*, p. 127.

³⁸⁷ Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, p. 122

souvent de prétendre avec fierté et pour des questions de crédibilité à un statut de « *gangster* » ou de « *thug* ». Les artistes jouent de ce rapport fiction-réalité comme Trick Daddy dans son album intitulé *Based on a True Story*³⁸⁸.

Quelques-uns ne cachent pas leur passé de dealers, certains comme Eazy-E ont par ailleurs créé leurs propres labels grâce à ce capital illicite de départ³⁸⁹. Certains ont déjà été condamnés ou purgent à l'heure actuelle des peines d'emprisonnement. D'autres se vantent avec fantaisie d'avoir exercé ou d'exercer encore la noble profession de souteneur, notamment Suga Babe.³⁹⁰ Les maisons de disque n'hésitent pas par ailleurs à publier le casier judiciaire de leurs poulains à la sortie des albums. Entretenant un flou artistique quant à leurs passés, il est souvent difficile de vérifier la véracité de leurs dires. Toutefois, ayant pour la plupart grandi dans des « ghettos »³⁹¹, ils en ont été les observateurs privilégiés et s'inspirent largement de faits réels³⁹². Leurs narrations n'en sont pas moins des hyperboles, des mises en scènes filmographiques, renforcées par l'emploi du *slang* des ghettos et le panachage d'effets sonores hyperréalistes.

Le choix même du qualificatif *gangsta* n'est donc pas fortuit³⁹³. Dans l'imaginaire occidental, le mot *gangster* fait lever une ribambelle d'images et atteste de cette aspiration à la théâtralisation. L'image figée du gangster que nous renvoie le cinéma fait partie intégrante du paysage culturel américain, c'est celle d'Al Capone, dit Scarface, l'ennemi public numéro un, mythifié par le public.³⁹⁴ Il tue, vole, traficote, mène un train de vie faramineux, mais demeure néanmoins un modèle aux yeux de sa communauté. Fidèle au ghetto dont il est le produit, il se rebelle non seulement contre

³⁸⁸ Trick Daddy, *Based On a True Story* (Warlock, 1997).

³⁸⁹ Havelock Nelson and Michael Gonzales, *Bring the Noise: Guide to Rap Music and Hip Hop Culture*, New York: Harmony Books, 1991, p. 80.

³⁹⁰ *The Source*, n°138, March 2001, pp. 180-188.

La légende veut que quelques *gangsta rappers* aient été découverts par leurs maisons de disques en prison et qu'ils aient même composé certains de leurs morceaux in situ. D'autres auraient monté leurs propres labels avec les capitaux de leurs exactions. (Eazy-E, Wu-Tang, Outkast...) Suga Free et Kokane se définissent encore aujourd'hui comme proxénètes.

³⁹¹ Nous entendons ici par "ghetto", un quartier communautaire, pas forcément synonyme de quartier défavorisé.

³⁹² "I call it reality-based rap, because I used real situations and brought them onto the records."
Ice T & Heidi Siegmund, *op. cit.*, p. 97.

³⁹³ Les rappers se plaisent à rappeler que le terme de "*gangsta rap*" était à l'origine une invention sensationnaliste des médias. Les rappers ont néanmoins repris sans vergogne ce vocable même si certains d'entre eux préfèrent employer les expressions, "*reality rap*" et se qualifier de "*thugster*", "*pimp*" ou "*playa*" suivant l'orientation artistique choisie.

³⁹⁴ Voir David E. Ruth, *Inventing the Public Enemy, The Gangster in American Culture, 1918-34*, University Chicago Press, 1996.

la loi, mais aussi les autres codes établis par la société. Les rappers entretiennent ce mythe américain et revendique cette américanité. KRS-One note à ce propos : « America was founded by criminals, it was built by criminals, and it has had criminal acts throughout its history – which some people call 'a country growing up.' »³⁹⁵

En se réfugiant derrière une certaine marge de fiction, les *gangsta rappers* décrivent un monde inspiré des films de gangsters, de *Scarface*³⁹⁶ et de *Bonnie and Clyde*. Le terme de *gangsta* est donc très chargé et la plupart des MCs adoptent des pseudonymes de héros de films, de romans ou encore de bandes dessinées (*Scarface*, *Capone*, *Don P*, *Corleone*, *Ice T*, *Terminator X...*) qui tendent à théâtraliser leur parole. En reprenant cette même esthétique de la violence d'inspiration cinématographique, ils invitent l'auditoire essentiellement blanc à plonger le temps d'un morceau et sans risque dans l'univers aventureux et impitoyable du milieu criminel du ghetto, l'« *underworld* ». Celui-ci devient alors une échappatoire à l'ennui des banlieues blanches tout en offrant matière à réflexion :

Now let me welcome to the wild, wild west
A state that's untouchable like Elliot Ness³⁹⁷.

Les rappers opèrent souvent une mise à distance du référent, signalée par un méta-discours. Un bon nombre de raps débutent par exemple par des introductions narratives situant ainsi l'ambiance fictionnelle de leur histoire :

« Once Upon a Time in The Projects... »
« Right about now/ I wanna tell you a little love story... »
« Here's a little somethin' about a Nigga like me... »
« You are now about to witness the strength of street knowledge. »

Ces préambules parodiques, pastiches des contes pour enfants, ouvrent les nouveaux contes urbains que sont les raps. L'effet oxymorique est recherché et permet de confronter de manière troublante la fiction à la réalité. L'usage de poncifs et d'images récurrentes, le ton et les images peu réalistes, qui sont une manière de détacher le texte du sujet, renforcent de plus la *fictivité* de tels récits.

Nous pouvons parler de véritable jeu théâtral. Le mode de scansion vocale, la prosodie, le rythme musical et la performance visuelle oeuvrent également à installer le

³⁹⁵ KRS-One cité dans Dan Goldstein, *op. cit.*, p. 83.

³⁹⁶ A l'occasion du vingtième anniversaire du film *Scarface*, Def Jam et Universal Video se sont associés en 2003 pour sortir une édition limitée du film en DVD comprenant un film documentaire de vingt minutes dans lequel quelques vedettes du rap américains rendent hommage à cette source d'inspiration qu'est l'œuvre de Brian de Palma dans leur œuvre musicale comme dans leur vie.

³⁹⁷ Tupac, "California Love", *All Eyez On Me* (Death Row, 1996).

propos dans un espace fictif. L'agressivité des propos, renforcée par l'insistance des rythmes martelés, les *samples* en boucle et l'insertion de bruitages évocateurs participent à cette mise en scène et attestent en permanence de la théâtralité *gangsta*. Ice T ne fait pas de doutes sur ces intentions : « My songs are like a movie, they should be an adventure »³⁹⁸. Les rappeurs sont des artistes qui interprètent de manière presque burlesque des personnages caricaturaux dans des univers stéréotypés, allant jusqu'à travestir leur voix.

La théâtralité *gangsta* prend aussi toute son ampleur lors de leurs spectacles, éléments essentiels de la culture hip hop. L'interprétation sur scène provoque un effet de distanciation qui souligne l'aspect fictif des propos. Gestuelle, chorégraphie et scénographie sont les prolongements du discours, mais cette dramaturgie minimise simultanément la portée des messages. Les concerts *gangsta* s'avèrent avant tout des lieux de célébration d'une culture.

La vidéo, prolongement du discours *gangsta*, est également un outil complémentaire dans la diffusion de l'image *gangsta*. Les clips vidéos ont été le moyen de populariser à grande échelle ce genre musical initialement marginal. Les rappeurs investissent plus que de raison dans la production de clips vidéo, faisant appel à des réalisateurs de renom. Ils aiment s'y mettre en scène de façon réaliste dans la plus pure tradition des films de gangsters, usant de clichés montrant des mauvais garçons errant dans des quartiers malfamés en quête de nouveaux coups. Les « *pimp rappers* » offrent des vidéos plus triviales dans des célébrations carnavalesques de la culture « *pimp* »³⁹⁹. Ils apparaissent en tant qu'hôtes célébrant leur virilité tout en réifiant le corps de la femme. Il faut néanmoins minimiser cet aspect indécent du rap. L'érotisation de la soumission féminine sont somme toute très conventionnelles, puisqu'elles font partie intégrante du paysage audiovisuel occidental. L'utilisation de ces poncifs souligne d'autant mieux la fiction du discours.

Comme nous venons de le voir, le *gangsta rap* est une forme artistique très élaborée et chorégraphiée verbalement et visuellement, par laquelle les rappeurs manipulent délibérément le rapport fiction-réalité. En glorifiant cet art de vivre *gangsta* et une certaine philosophie de la culture « hors-la-loi », les rappeurs ont fini par se prendre eux-mêmes au piège de l'auto-fiction. La surmédiation et la théâtralité du *gangsta rap* sera à l'origine de véritables conflits entre labels de la côte Est et Ouest au

³⁹⁸ Interview publiée dans Dan Goldstein, *Rappers Rappin: The Story of The Freshest Sound Around from Rap's 'Maddest' and 'Baddest*, New York: Sanctuary, 1996, p. 58.

³⁹⁹ Voir chapitre suivant pp. 270-274.

milieu des années 1990. Dans la plus pure tradition afro-américaine d'insultes (« *dissin'* »⁴⁰⁰), les rappers vont par raps et interviews interposés se mettre au défi. Cette surenchère de violence verbale, qui sera un temps leur fond de commerce, aboutira en 1996 et 1997 aux assassinats encore non élucidés de deux artistes très prometteurs : Notorious BIG et Tupac.

Les *gangsta rappers* n'auront jamais vendu autant de disques que lors de l'apogée du conflit Côte Est-Côte Ouest. Producteurs, maisons de disques et rappers ont compris l'intérêt qu'il y avait à développer cette image de violence pour un public friand d'émotions fortes et ont décliné sur tous les tons cette esthétique *gangsta* même si paradoxalement, cette surenchère de violence correspondra à une baisse de la criminalité en général chez les jeunes Noirs⁴⁰¹. Pour garantir la sincérité des rimes *gangsta*, certains directeurs artistiques, essentiellement ceux de la scène *underground*, vont jusqu'à recruter dans les prisons afin d'offrir au public d'authentiques produits du ghetto. La légende veut que certains rappers aient été pris sous contrat alors qu'ils étaient emprisonnés ; d'autres ont même enregistré leurs albums en prison⁴⁰². Le jeune protégé de Eminem, 50 Cent, arbore fièrement les neuf impacts par balle qui bardent son corps et évoque sans vergogne son passé de dealer de crack, comme bien d'autres. Le gangster continue donc d'entretenir l'imaginaire du public et son succès atteste de l'attrait pour les personnages en marge de la société.

L'industrie du cinéma saura également tirer profit de cette manne *gangsta* et inaugurera l'ère de la « *gangstaploitation* » dès la fin des années 1980. *Colors*⁴⁰³, *New Jack City*⁴⁰⁴, *Boyz 'n the Hood*⁴⁰⁵ ou encore *Menace II Society*⁴⁰⁶ sont les exemples les plus populaires de cette série de films, signés pour la plupart par des cinéastes afro-américains. Ces œuvres cinématographiques classées « R »⁴⁰⁷ tentent de saisir la

⁴⁰⁰ "To dis" est synonyme de "to disrespect".
Alonzo Westbrook, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁰¹ Voir p. 196.

⁴⁰² Quelques exemples parmi d'autres : X-Raided qui est condamné pour meurtre à une peine de prison de 31 ans a enregistré son premier album, *Xorcist*, par téléphone, puis *The Unforgiven* sur format DAT. Suge Knight a quant à lui purgé cinq années de prison tout en continuant à diriger son label Death Row. (www.daveyd.com.)

X-Raided, *Xorcist* (Black Market Records, 1995).

X-Raided, *The Unforgiven* (Black Market Records, 1999).

⁴⁰³ Dennis Hopper, *Colors*, (1988).

⁴⁰⁴ Mario Van Peebles, *New Jack City*, (1991).

⁴⁰⁵ John Singleton, *Boyz 'n the Hood*, (1991).

⁴⁰⁶ Allen & Albert Hugues, *Menace II Society*, (1993).

⁴⁰⁷ "Restricted" : interdit au moins de 17 ans.

réalité de la vie des gangs dans le ghetto dans des narrations ponctuées de mélodies *gangsta*. Les rappeurs eux-mêmes sont des comédiens qui se voient aujourd'hui offrir des rôles au cinéma et à la télévision, parfois à contre-emploi. Ainsi Ice T est-il devenu le héros d'une série policière *Players*, dans laquelle il tient le rôle d'un repris de justice devenu agent du FBI. D'autres à l'instar de Tupac ont débuté leur carrière artistique dans le théâtre et la danse avant de se lancer dans la musique, puis le cinéma.⁴⁰⁸

2.1.2. La « *pimp culture* »

Le maquereau est de loin le héros le plus populaire du discours *gangsta*, puisqu'il a même donné naissance à une branche de la scène *hardcore* communément baptisée « *mack rap* » ou « *pimp rap* ». Le personnage du « *pimp* » (ou « *mack* »), figure traditionnelle de la culture afro-américaine, est un descendant direct du « *bad nigger* » popularisé notamment dans les *toasts*. Sa popularité n'a cessé de croître depuis les années 1960 de sorte que sa philosophie et son art de vivre sont devenus une véritable culture. Nous verrons que le « *pimp* » est plus qu'un simple proxénète dans l'imaginaire *gangsta*. Il symbolise avant tout le héros contestataire incarnant des espoirs de liberté.

La figure récurrente du « *pimp* » a été popularisée dans les années 1970 à travers notamment les films de la *blaxploitation* qui ont suivi la prolifération d'autobiographies de proxénètes repentis, elle apparaît également dans la musique populaire afro-américaine, notamment dans la musique funk. Désillusionnés, aliénés par leur environnement, les personnages des *gangsta raps* ne sont pas sans rappeler les héros déchaînés et souvent horrifiants de Donald Goines ou encore Iceberg Slim, dépeints dans des œuvres aux échos largement autobiographiques et aux titres évocateurs tels que *Street Players*, *Whoreson* ou encore *Pimp*. Certains *gangsta rappers*, comme Ice T et Ice Cube, se réclament de ces auteurs. Ils se sont largement inspirés notamment de l'œuvre de Robert Beck, alias Iceberg Slim, chantre du « *pimp narrative* », qui fit connaître à la fin des années 1960 la vie dissolue des maquereaux du ghetto.⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Certains rappeurs (Queen Latifah, Will Smith) ont aujourd'hui pratiquement délaissé leurs carrières musicales pour se consacrer à la comédie.

⁴⁰⁹ Iceberg Slim, *Pimp: The Story of My Life*, Los Angeles: Holloway House, 1969.

Les souteneurs ont toujours fait partie du paysage citadin américain depuis l'urbanisation de la communauté afro-américaine, mais la « culture pimp », telle qu'elle est esthétisée dans le rap, remonte à la fin des années 1960⁴¹⁰. Cette période post-droits civiques avait vu la montée d'un nationalisme militant noir, mené notamment par le mouvement du *Black Power* et sa célébration de la vie de ghetto. Le « *black macho* » était devenu l'emblème de ce mouvement militant qui, en imposant l'image de misogynes violents, souhaitait briser l'image stéréotypée du Noir. Dans un contexte de libération sexuelle et de chute du modèle patriarcal, la valorisation soudaine du « *pimp* » apparaît également comme la réponse de l'homme à la domination féminine, annoncée plus tôt dans le rapport Moynihan⁴¹¹. La « culture pimp » est donc indissociable de l'histoire socio-politique de la communauté afro-américaine. Selon Adissa Banjonko, il semblerait en outre que le « *pimp game* » ou « *pimpology* »⁴¹² n'ait jamais été aussi vivace qu'au lendemain des assassinats des deux grands leaders Malcolm X et Martin Luther King.⁴¹³

Dans le film documentaire intitulé « *American Pimp* »⁴¹⁴, les frères Hugues, citant un proxénète, définissent ainsi le « *pimpin'* » : « [Pimpin is] the one business the white man can't control ». Le « *pimp* » est en effet un hors-la-loi qui bafoue la loi des Blancs et renverse symboliquement la relation traditionnelle de pouvoir entre dominant et dominé. C'est lui qui à son tour exploite le Blanc en lui soutirant son argent. A travers lui, ce sont tous les hommes noirs qui prennent ainsi une revanche pas moins dénuée de symbolisme. De plus, son activité ne présentant pas d'infractions flagrantes, ce personnage échappe bien souvent à la justice et s'affranchit symboliquement de la société blanche.⁴¹⁵

Comme le note Gerda Lerner, « les hommes noirs, privés du privilège des hommes blancs, sont également privés du privilège de dominer les femmes noires du point de vue économique et social, privilège dont les hommes blancs jouissent par

⁴¹⁰ Adissa Banjoko, *op. cit.*, www.daveyd.com.

⁴¹¹ Daniel P. Moynihan, *The Negro Family: The Case for National Action [The Moynihan Report]*, Washington D.C.: Government Printing Office, 1965.

⁴¹² L'art du « maquereutage ».

Le terme de « *pimpology* » a été popularisé par Too \$hort dans son rap du même nom. Il y donne la définition suivante: « *Pimpology: A Pimp's Profession* ». Too \$hort, « *Pimpology* », *Short Dog's In The House* (Jive, 1990).

⁴¹³ Adissa Banjoko, *op. cit.*, www.daveyd.com.

⁴¹⁴ Albert & Allen Hugues, *American Pimp*, (1999).

⁴¹⁵ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 63.

rapport aux femmes blanches »⁴¹⁶. Les « *pimps* » prennent ainsi une seconde revanche sur la femme en général. Le proxénétisme est la seule fonction qui leur permette de posséder des femmes blanches aussi bien physiquement que matériellement et d'exercer un ascendant sur les femmes noires. Exploiter ces femmes s'avère donc être un moyen concret d'accéder à tout ce qu'on refuse à l'homme, la liberté économique et sociale.

En endossant ce rôle de maquereau, les « *pimp rappers* » avilissent les femmes (« Treat 'em like a prostitute »)⁴¹⁷ comme l'homme noir l'est souvent lui-même et les réduisent systématiquement à des objets sexuels vendus sur le marché de la prostitution⁴¹⁸. Les « *pimp raps* » inversent symboliquement cet asservissement et reflètent le désir des hommes de marquer leur ascendant sur les femmes. Ils affichent aussi symboliquement leur virilité en se détachant de tout affectif :

You know I - thug em, fuck em, love em, leave em
 Cause I don't fuckin need em...
 Me give my heart to a woman?
 Not for nothin, never happen
 I'll be forever mackin
 Heart cold as assassins, I got no passion⁴¹⁹

Les récits glamour de la vie de proxénète ont suscité bien des controverses. Il faut cependant dépasser ici la caricature grotesque que les rappers dressent délibérément. Même si l'auditeur le plus averti peut parfois rester perplexe face à certains excès, les morceaux aux titres aussi évocateurs que « Big Pimpin' »⁴²⁰ ou « Dirty Mack »⁴²¹ dans lesquels les rappers vantent sous la forme de fables la dure vie de proxénète, ou encore « I Love Ladies »⁴²², « Somebody's Gotta Do It [Pimpin' Ain't Easy] »⁴²³, à travers lesquels ils offrent des conseils professionnels aux jeunes

⁴¹⁶ Gerda Lerner, *De l'esclavage à la ségrégation, les femmes noires dans l'Amérique des Blancs*, Paris : Denoël-Gonthier, 1972, p. 158, cité dans Christian Béthune, *op. cit.*, p. 120.

⁴¹⁷ Slick Rick, "Treat Her like a Prostitute", *The Great Adventures of Slick Rick* (Def Jam, 1995).

⁴¹⁸ Beth Coleman étudie dans son essai les origines de cette "tradition" afro-américaine qu'elle le "pimpin'" et évoque notamment le lourd tribut laissé par l'esclavage. Il décèle notamment dans l'interdiction qui était faite aux esclaves de se marier une cause de l'étiollement des relations entre hommes et femmes noirs.

Voir Beth Coleman, "Pimp Notes on Autonomy", in Greg Tate (ed.), *Everything But the Burden: What White People Are Taking from Black Culture*, New York: Bantam Dell, 2003, pp. 68-80.

⁴¹⁹ Jay-Z, "Big Pimpin'", *The Life and Times of Shaun Carter II* (Death Jam, 1999).

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ Ice Cube, "Dirty Mack", *The Predator* (Priority, 1992).

⁴²² Ice T, "I Love Ladies", *Rhyme Pays* (Sire, 1987).

⁴²³ Ice T, "Somebody's Gotta Do It [Pimpin' Ain't Easy]", *Rhyme Pays* (Sire, 1987).

« *macks* », sont avant tout des « *boasts* »⁴²⁴. Ces vantardises démesurées ne font que narrer de manière virulente et souvent corrosive les mythes urbains et perpétrer ainsi la tradition de la « *hustler poetry* »⁴²⁵.

Le retour glorieux de cette « *pimp culture* » dans les années 1990 apparaît aussi comme un hommage nostalgique que les rappeurs rendent à cette culture illicite du ghetto. Les mises en scène, au cours desquelles ils adoptent les règles, rites et codes linguistiques et vestimentaires de l'art du « *pimp game* » s'apparentent à de véritables célébrations de cet art de vivre. Les artistes ont par ailleurs choisi des pseudonymes évocateurs tels que Trick Daddy, Suga Babe, Mack Daddy qui ne sont pas sans rappeler les personnages de certains *toasts*. Ces dandys arborent bien souvent la panoplie carnavalesque et désuète du « *pimp* » de la *blaxploitation* : manteaux de vison, couvre-chef, chaînes et dentiers en or, bagues serties de diamants imposants, cheveux lissés, canne de patriarche, ...

L'art du « *pimpin'* » est également un art de la « tchatte ». Les mots constituent le principal instrument de la réussite du maquereau. « Recognize the pimp type flow » rappe Ice T dans son hymne « Pimp Anthem »⁴²⁶. Les « *pimps* » sont de talentueux manipulateurs, des séducteurs qui utilisent leur éloquence afin de s'approprier la grâce des femmes ou de mystifier la société. Ce sont par nature des poètes, spécialistes du « *shit talking* » pour reprendre l'expression de Ice T⁴²⁷. Pour les rappeurs, reprendre la métaphore du « *pimp* », c'est donc affirmer son talent de « tchatteur », sa force rhétorique. Dans un article intitulé « Myth of the Great Black Pimp », Adissa Banjoko définit ainsi ce mythe :

The truth of the matter is that pimps, in all reality are very creative thinkers. They are fluid speakers and they have the gift to see into people's minds.⁴²⁸

Nous rappellerons ici que les procédés rhétoriques du rap puisent leurs origines dans l'art d'insinuer, le « *signifying* »⁴²⁹. Toute l'imagerie du gangstérisme et du proxénétisme est également utilisée métaphoriquement pour signifier la violence et l'exploitation de la vie courante. Le verbe « *to pimp* » signifie par extension « abuser »

⁴²⁴ Voir plus bas, p. 280.

⁴²⁵ Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, p. 141.

⁴²⁶ Ice T, "Pimp Anthem", *VI - Return Of The Real* (Priority, 1996).

⁴²⁷ Ice T & Heidi Siegmund, *op. cit.*, extrait cité dans www.globaldarkness.com.

⁴²⁸ Adissa Banjoko, *op. cit.*, www.daveyd.com.

⁴²⁹ Voir pp. 51-52.

de quelqu'un.⁴³⁰ Les MCs emploient par exemple la métaphore du proxénétisme pour témoigner de la volonté qu'ont les hommes de dominer la femme en abusant d'elle physiquement et moralement, mais le terme de « *mack* » peut également désigner une personne qui abuse verbalement de sa victime :

Who's the mack? is it some brother in a big hat
Thinking he can get any bitch with a good rap?
[...]
It is that fool that wanna pump the gas
Give you a sad story and you give him cash?
[...]
Is it that nigga in that club asking
Have you ever been in a hot tub?⁴³¹

Le « *pimp game* » s'avère être une métaphore qui s'applique à tous les domaines de la vie, qu'ils soient économique, politique ou social. Dans le langage courant, est considéré comme « *pimp* », tout homme se laissant par exemple entretenir par une femme. Ice Cube compare également le gouvernement républicain à un maquereau, tandis qu'il pointe du doigt l'industrie du disque qui « maque » les artistes noirs :

A Nigga told the record company is the pimp
The artist is the hoe, the stage is the corner
And the audience is the trip, god damn.⁴³²

Le « *pimp* » jouit encore aujourd'hui d'une aura mythique et l'esthétique de cette culture séduit de plus en plus la jeunesse noire et blanche. Dans le langage courant, le terme de « *pimp* » est devenu aujourd'hui un terme de dérision. Surfant sur cette vague, Hollywood produira dans les années 1990 des œuvres cinématographiques d'inspiration *blaxploitation* sur des bandes sons *soul* et *gangsta*, notamment *Shaft*⁴³³ de John Singleton ou encore *Jackie Brown*⁴³⁴ de Quentin Tarantino, alors que les frères Hugues ont consacré un reportage intitulé *American Pimp*⁴³⁵ en 1999 aux grandes légendes du proxénétisme comme Fillmore Slim Bishop ou encore Don Magic Juan. L'édition américaine profite également de cette mode pour republier de nombreux

⁴³⁰ Alonzo Westbrook, *op. cit.*, p. 106.

⁴³¹ Ice Cube, "Who's the Mack?", *AmeriKKKa's Most Wanted* (Priority, 1990).

⁴³² Ice Cube, "Record Company Pimpin' ", *War & Peace (vol. 2): The Peace Disc* (Priority, 2000).

⁴³³ John Singleton, *Shaft*, (2000).

⁴³⁴ Quentin Tarantino, *Jackie Brown*, (1997).

⁴³⁵ Allen & Albert Hugues, *American Pimp*, (1999).

ouvrages autobiographiques de proxénètes (*The Pimp's rap : A True Story*⁴³⁶ ou encore *Rosebud : The American Pimp*⁴³⁷) tandis que *Whoreson : The Story of a Ghetto Pimp*⁴³⁸ de Donald Goines et *Pimp: The Story of my Life*⁴³⁹ d'Iceberg Slim ont atteint le statut de livres cultes. D'un point de vue sociologique, le succès des « *pimp raps* » révèle avant tout le désir des jeunes générations de s'identifier à une image de masculinité dominante et de retrouver dans une certaine mesure leur place dans la société.

2.1.3. Humour « noir »

Rap is really funny, man. But if you don't see that it's funny, it will scare the shit out of you
ICE T⁴⁴⁰

C'est Henry Louis Gates qui, lors du procès historique du groupe 2 Live Crew en 1990, souligna à la justice américaine l'aspect traditionnel de l'humour afro-américain, un élément si souvent négligé par les détracteurs de la culture hip hop. L'album de 2 Live Crew *As Nasty As They Wanna Be* avait à l'époque été jugé obscène et les membres du groupe avaient été condamnés par la justice⁴⁴¹. Henry Louis Gates Jr, appelé à la barre en tant que témoin expert, réaffirma lors du procès que Luke Campbell, le leader du groupe, ne faisait en aucun cas l'apologie du sexisme et que les morceaux aux titres aussi évocateurs que « *Me So Horny* », ne pouvaient être qualifiés d'obscènes, ni être accusés de diffuser une violence sexiste. L'universitaire américain souligna l'aspect ludique et traditionnel de cette célébration du désir animal, de l'humour typiquement « noir » et insista sur le fait que Luke Campbell voulait « signifier » quelque chose :

2 Live Crew is engaged in heavy-handed parody, turning the stereotypes of black and white American culture on their heads. These young artists are

⁴³⁶ The Master Pimp, *The Pimp's rap: A True Story*, Old School Publishing, 1999.

⁴³⁷ John S. Dickson, *Rosebud: The American Pimp*, Real Fly Publishing, 2001.

⁴³⁸ Donald Goines, *Whoreson: The Story of a Ghetto Pimp*, Los Angeles: Holloway House, 1969.

⁴³⁹ Iceberg Slim, *Pimp: The Story of my Life*, Los Angeles: Holloway House, 1969.

⁴⁴⁰ Ice T est cité par Anthony De Curtis, "Word", in Alan Light (ed.), *Vibe History of Hip Hop*, New York: Three River Press, 1999, p. 93.

⁴⁴¹ Amy J. Binder, *op. cit.*, p. 760.

acting out, to lively dance music, a parodic exaggeration of the age-old stereotypes of the oversexed black female and male. Their exuberant use of hyperbole (phantasmagoric sexual organs, for example) undermines--for anyone fluent in black cultural codes--a too literal-minded hearing of the lyrics. [...] 2 Live Crew must be interpreted within the context of black culture generally and of signifying specifically.⁴⁴²

L'humour a toujours joué un rôle essentiel dans la société afro-américaine. Il « fut l'un des éléments de survie apportés par les esclaves africains dans le Nouveau Monde. »⁴⁴³ En dépit des contingences de l'esclavage, l'humour s'infiltrait dans le quotidien et les pratiques culturelles des esclaves pour devenir un « outil spirituel et culturel ».⁴⁴⁴ La parodie, la raillerie, la moquerie, éléments majeurs de l'humour africain, trouvèrent sur le sol américain une nouvelle forme. Exclues de tous les domaines de la vie, les esclaves découvrirent une fonction régulatrice dans ces modes d'expression lorsqu'ils tournaient notamment en dérision tous les propos et gestes de leurs maîtres⁴⁴⁵.

Les Afro-Américains allaient en effet user de subterfuges pour se protéger et libérer leurs tensions grâce à l'utilisation de la parodie, à travers notamment les fables animalières, les « *dozens* », les « *toasts* », et autres formes de jeux de mots.⁴⁴⁶ Ainsi les fables mettaient-elles en scène des animaux, on y voyait l'astuce d'un petit animal, le « *trickster* », représentant l'esclave, souvent un lapin, user de ruse afin de bernier un animal plus gros, le lion par exemple, symbolisant les propriétaires d'esclaves. Les fables étant ainsi codées, elles préservaient l'esclave en présence des Blancs. Ces animaux prirent plus tard une forme humaine dans les « *toasts* », sous les traits du « *badman* ».⁴⁴⁷

Au XIXe siècle, le public blanc devint friand de « *Minstrels* » au cours desquels les artistes noirs, le visage noirci au bouchon brûlé, se livraient à un pastiche raciste de leur communauté. Si ces spectacles parodiques ne firent que renforcer les stéréotypes raciaux, l'autodérision s'avérait apte à exorciser leur condition de citoyen de seconde

⁴⁴² Henry Louis Gates Jr, "2 Live Crew, Decoded. Rap Music Group's Use of Street Language in Context of Afro-American Cultural Heritage Analyzed," *New York Times*, 19 June 1990.

⁴⁴³ John Lowe, "Modifier la farce pour renverser les rôles: La tradition de l'humour afro-américain", in Thierry Dubost et Alice Mills (dir.), *La femme noire. Aspects d'une crise d'identité*, Presses universitaires de Caen, 1997, p. 23.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ John Lowe, "Humor", in William L. Andrews, et al. (eds.), *The Oxford Companion to African American Literature*, New York: Oxford University Press, 1997, p. 370.

⁴⁴⁶ John Lowe, "Modifier la farce pour renverser les rôles: La tradition de l'humour afro-américain", p. 24.

⁴⁴⁷ *Ibid.*

zone⁴⁴⁸. La communauté afro-américaine a donc appris à rire d'elle-même. Ce que les théoriciens de l'humour, à l'instar de John Lowe, nomment « humour correcteur » (« *corrective comedy* »)⁴⁴⁹, une forme de satire auto-réflexive qui n'est pas sans rappeler l'auto-dérision de l'humour juif, Langston Hughes la définit ainsi : « Jokes Negroes Tell on Themselves »⁴⁵⁰. Cet « humour désespéré » trouve ses origines dans les tourments, la frustration et les problèmes qui oppriment les Noirs, c'est en quelque sorte un « salut psychique ».⁴⁵¹

Pendant les années difficiles qui suivirent la guerre de Sécession, les nouveaux héros des fables deviennent des brigands héroïques, des « *bad nigger* »⁴⁵². Une succession de personnages, Stagger Lee ou Stackolee, Railroad Bill, John Hardy ou encore Great Daddy naissent de cette période marquée par l'oppression.⁴⁵³ Leur faconde, souvent grossière, et leurs vantardises abusives flirtent souvent avec l'obscénité. Parallèlement, les premiers disques pressés de blues, qui hésitent entre grivoiseries et mélancolie, proposent une nouvelle forme de divertissement à un public noir et blanc. La liberté et la Renaissance noire à Harlem offrent, quant à eux, l'occasion aux auteurs afro-américains, notamment Zora Neale Hurston, de faire revivre ce folklore.⁴⁵⁴

Au tournant du XXe siècle, le passage des fables animalières aux « *toasts* » urbains en passant par les contes de Stackolee fut déterminant pour la culture afro-américaine.⁴⁵⁵ Les mouvements de migration vers les grandes métropoles furent ainsi accompagnés de nouvelles pratiques verbales appelées « *signifying* », « *sounding* », « *woofing* », « *loud-talking* »...⁴⁵⁶ qui empreindront la littérature mais aussi la musique

⁴⁴⁸ John Lowe, "Humor", pp. 371-372.

⁴⁴⁹ Langton Hughes cité par John Lowe, "Humor", p. 370.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ John Lowe, "Modifier la farce pour renverser les rôles: La tradition de l'humour afro-américain", pp. 25-26.

⁴⁵² Voir pp. 262-269.

⁴⁵³ John Lowe, "Modifier la farce pour renverser les rôles: La tradition de l'humour afro-américain", pp. 25-26.

⁴⁵⁴ John Lowe, "Humor", pp. 373-374.

⁴⁵⁵ John Lowe, "Modifier la farce pour renverser les rôles: La tradition de l'humour afro-américain", pp. 26-27.

Patricia Liggins Hill, Bernard W. Bell, *Call and response: The Riverside anthology of the African American literary tradition*, Boston: Houghton Mifflin, 1998, pp. 778-779.

⁴⁵⁶ John Lowe, "Modifier la farce pour renverser les rôles: La tradition de l'humour afro-américain", pp. 26-27.

afro-américaines. De par leur forme et leur contenu, les « *toasts* »⁴⁵⁷ peuvent être considérés comme les précurseurs du rap. En plus d'être divertissants, ces longs poèmes narratifs sont exécutés dans un contexte urbain. La performance dramatique et rythmique de leurs narrateurs rappelle celle des rappeurs qui recherchent l'approbation du public en se targuant de leurs prouesses verbales.⁴⁵⁸

Tous les éléments de ces procédés survivent donc dans le rap, lorsque les rappeurs émaillent par exemple leurs rimes d'insultes salaces ou dans des interjections sous la forme des blagues « Yo mama » : « Yo mama is so fat you can't see her legs it just looks like she's gliding across the floor »⁴⁵⁹. Les jeux de provocation verbale, dont les origines remonteraient à l'Afrique, sont une pratique encore très populaire dans les rues des ghettos et les rappeurs perpétuent ce rituel d'affrontements verbaux au cours de « *diss[respect] wars* »⁴⁶⁰. Le duo « *It's a Man's World* » débute par le pastiche d'un affront. Une rasade d'insultes sexistes est lancée à l'encontre d'Ice Cube qui conclut par la réplique exclamative « Don't talk about ma mama! ». Ice Cube se lance ensuite dans un monologue parodique dans lequel il explique « à quoi servent les femmes ». La rappeuse Yo-Yo l'interrompt brutalement et se lance à son tour dans une attaque cynique dans laquelle elle remet en question les capacités d'Ice Cube à rapper tout en mettant en doute sa virilité :⁴⁶¹

[Ice Cube]
Women they're good for nothing no maybe one thing
To serve needs to my ding-a-ling
I'm a man who loves the one-night stand
Cause after I do ya
Huh I never knew ya
[...]
[Yo-Yo]
First of all let me tell you my name it's Yo-Yo
When down on a girl first the fist and that's a no-no
Yo-Yo thinks the kitchen sink should be thrown in
Niggas be scheming and fiending to stick the bone in
No, Yo-Yo's not a hoe or a whore
And if that's what you're here for

[Ice Cube]
Ay what up buttercupper Miss Yo-Yo
I know you like to rap and like to flow so
But when it comes to hip hop this is a man's world

⁴⁵⁷ Voir définition note 151, p. 51.

⁴⁵⁸ John Lowe, « Modifier la farce pour renverser les rôles: La tradition de l'humour afro-américain », p. 26.

⁴⁵⁹ Pharcyde, « Ya Mama », *Bizarre Ride II* (Rhino Records, 2001).

⁴⁶⁰ Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁶¹ Voir également à propos de ce rap pp. 244-245.

Stay down and play the playground you little girl

[Yo-Yo]

What you're saying I don't consider it as rapping
Cause you're on rewind and I'm the new what's-happening
It never fails I'll always get respect
And you lose so take a rain check⁴⁶²

Dans les vers *gangsta* comme dans l'ensemble du discours rap, l'humour se décline sous diverses colorations, des jeux de mots au burlesque en passant par la parodie, voire l'autodérision. Les rappeurs aiment manipuler le verbe en jouant avec les mots et les sons, mais se plaisent aussi à rire de la réalité dans un humour souvent sombre et cynique. Cette malice se manifeste sous un aspect créatif et exubérant, mais apparaît aussi cruel et grossier. Si le rap a été libéré du « double-entendre » qui faisait la particularité de la tradition orale des esclaves, les rappeurs se plaisent à jouer délibérément de l'ambiguïté de leurs propos d'où une surenchère de procédés humoristiques utilisés avec démesure, en insistant sur les stéréotypes, le sexisme, l'agressivité, la salacité, plus particulièrement dans le discours *gangsta*. Toutes ces manifestations humoristiques remplissent un rôle traditionnel récréatif et possèdent de plus diverses fonctions, régulatrice, éducative, voire politique.

Que ce soit par l'ironie, la parodie ou le cynisme, l'humour *gangsta* révèle la gravité de certains phénomènes sociaux. Les fanfaronnades misogynes sont comme nous l'avons vu les témoins des dysfonctionnements de la société et ont aussi une fonction conative, voire didactique. Ainsi Notorious BIG n'hésite pas à moquer l'hypervirilité dans un pastiche machiste intitulé « One More Chance »⁴⁶³. Dans « You Can't Fade Me »⁴⁶⁴, Ice T aborde un sujet délicat et répandu dans le ghetto, celui d'une affaire sans lendemain (« one-night-stand ») qui finit par une demande de reconnaissance en paternité. Désireux d'évoquer l'instabilité des rapports hommes-femmes, il souhaite aussi apporter un sujet de réflexion aux habitants du ghetto. La dérision et l'autodérision deviennent ici un véhicule pédagogique de persuasion sociale :

It's crazy cause before I could sleep with her
I had to duck and dodge and try to creep with her
See the booty and the front was all in place
But the girl had the pitbull face
So we ran jumped drove swam crawled hid
Oh lord god forbid

⁴⁶² Ice Cube, feat. Yo-Yo, "It's Man's World", *AmeriKKKa's Most Wanted* (Priority, 1990).

⁴⁶³ Notorious BIG, "One More Chance", *Ready to Die* (Bad Boy, 1994)

⁴⁶⁴ Ice Cube, "You Can't Fade Me", *AmeriKKKa's Most Wanted* (Priority, 1990).

My homies see me at the motel
 Cause those fools would love to just go tell
 Everybody in the hood that knows your rep
 So jump in the back seat and quiet is kept
 And hold your big fat butt steady
 Cause yo hoe I got the paper bag ready
 She started moaning and gobbling like a turkey
 I knocked the boots from here to Albuquerque
 I dropped her off man and I'm knowing
 That I'm a hate myself in the morning
 I got drunk to help me forget
 Yo another day another hit shit
 I'm gettin faded⁴⁶⁵

Les raps offrent un exemple d'humour fonctionnant comme des « bâtons tordus » (« *crooked sticks* »), pour reprendre l'expression de John Lowe à propos des *toasts*.⁴⁶⁶ En mettant en scène de manière burlesque la vie de « *hustlers* » ou de dealers peu scrupuleux, les rappeurs révèlent ainsi que toute délinquance conduit irrémédiablement à une perte de dignité et à l'autodestruction. La caricature et l'emphase sont utilisées ici pour frapper les esprits dans un but éducatif. Dans leurs descriptions excessives de la vie urbaine, les hérauts du rap forcent de toute évidence le trait afin de dévoiler les incohérences de la société.

Tous les procédés humoristiques rendent également compte de l'absurdité du système et dénoncent les intentions du pouvoir hégémonique. Les rappeurs perçoivent le monde comme un désordre absurde, où la logique et la vérité ne sont pas respectées, mais bafouées. La représentation critique et comique à la fois du vice et de la réalité socio-politique met en évidence cette absurdité. En tournant en dérision tout ce qui appartient à ce monde, en grossissant, en caricaturant ses défauts et ses vices, les rappeurs cherchent à le discréditer, à dévoiler son incohérence comme le fait Ice Cube, lorsqu'il relate les affrontements qui opposent jeunes des ghettos et police ou lorsqu'il définit une arme à feu comme la « meilleure amie de l'homme » noir. Le moindre jeu de mots signale une remise en question susceptible d'inquiéter (« *Black'n'Decker* »⁴⁶⁷). Le caractère agressif de ce persiflage n'est ni fortuit ni gratuit, il vise à démasquer et à démystifier. L'humour des rappeurs n'est donc pas un simple divertissement, il peut être connoté dramatiquement et prendre les formes d'un humour très sombre comme le dévoile ce calembour :

- We're going to do you like King.
 - What goddamned King?

⁴⁶⁵ Ice Cube, "You Can't Fade Me", *AmeriKKKa's Most Wanted* (Priority, 1990).

⁴⁶⁶ John Lowe, "Modifier la farce pour renverser les rôles: La tradition de l'humour afro-américain", p. 25

⁴⁶⁷ Ice T, "Black'N'Decker", *The Iceberg/Freedom of Speech* (Sire, 1989).

- Rodney King, Martin Luther King and all of the goddamned kings from Africa.⁴⁶⁸

L'humour est bien souvent un agent de défolement. En tournant en dérision les symboles de l'hégémonie blanche, leur propre communauté ou bien eux-mêmes, les rappers conjurent les sentiments de frustration de leur communauté.

L'hyperbole est également une figure dominante du discours rap. La pratique du « *boasting* », cette vantardise excessive, est par ailleurs l'un des procédés traditionnels de l'oralité afro-américaine que l'on retrouve fréquemment dans les *toasts*. Il faut rappeler que le rap était à l'origine auto-référentiel. Au cours des joutes verbales (« *dissin' wars* ») qui opposaient les MCs, les rappers devaient se targuer de leur dextérité verbale et de leurs exploits personnels (« *ego-tripping* »). Les *gangstaz* poursuivent cette tradition : « I'm the atom in the eve of destruction and volcanic eruption »⁴⁶⁹. Au-delà du contexte hip hop, les rappers se prévalent de capacités physiques ou sexuelles hors normes (« I've got 69 ways to make you come my way »⁴⁷⁰) ou revendiquent avec fierté leurs biens matériels (« I'm overseas in my villa/Wit my masseuse .../Some call me Donna Karan or Armani/.../Drive a Benz or a Miata... »⁴⁷¹). Les « *boasts* » sont employés de manière ironique dans un but bien défini. A travers le procédé de l'emphase, les rappers traduisent l'importance pour les hommes du ghetto d'affirmer leur personnalité et d'imposer le respect. L'« *ego-tripping* », cet amour de soi démesuré, peut s'interpréter également comme un moyen de combattre le sentiment pathologique de haine de soi et de construire une image positive. Si ces pratiques ont certainement partie liée avec l'expression d'une volonté exacerbée de reconnaissance, elles permettent avant tout aux rappers de mettre en scène leur ingéniosité créatrice et d'exercer leur inventivité comique.

Un autre aspect subversif du discours rap, notamment du *gangsta*, concerne le caractère salace et injurieux de ses rimes. Le caractère ouvertement libidineux des raps nous renvoie à la lubricité de certains *toasts* ou vers de blues. Les rappers radicalisent ce penchant poétique pour l'obscène. Leurs vers sexistes et injurieux sont la plupart du temps des transgressions jubilatoires, une stratégie langagière permettant

⁴⁶⁸ Ice Cube, "My Summer Vacation", *Death Certificate* (Priority, 1991).

⁴⁶⁹ Gravediggaz, "Unexplained", *The Pick, the Sickle and the Shovel* (V2./BMG, 1997).

⁴⁷⁰ Trina feat. J-Shin, "69 Ways", *Da Baddest Bitch* (Atlantic, 2000).

⁴⁷¹ Junior Mafia feat. Lil' Kim, Little Ceas, Biggie, "Get Money", *Gettin' Money* (Atlantic, 1996).

de remettre en cause les conventions morales et politiques établies. Ice T débute son album *Home Invasion*⁴⁷² par la mise en garde suivante :

Attention!
At this moment you are listening at an Ice T LP
If you are offended by words like : shit, bitch, fuck, dick, ass, ho, cunt, dirty bitch,
low motherfucker, nigga, hooker, slut, tran [...]
Take the tape out now
This is not a pop album!
And by the way,
SUCK MY MOTHERFUCKIN DICK!⁴⁷³

Cette introduction parodique illustre la volonté de provoquer une réaction de la part des auditeurs. Elle est une manière détournée d'apostropher les autorités et la bourgeoisie empreinte d'une tradition très conservatrice. Toute cette jurologie était en outre revendiquée dès les années 1960 comme un langage politisé par les Panthères Noires⁴⁷⁴, car elle était l'expression du refus et de la contestation⁴⁷⁵. On peut également voir dans cette agression discursive la transposition verbale d'une violence vécue au quotidien par la minorité noire américaine.

Pour indécentes que certaines rimes puissent paraître à un auditoire non éclairé, cet étalage de vocables salaces atteste « un sens aigu de la formule » et un goût pour la métaphore.⁴⁷⁶ Il convient de rappeler que la fonction première du rap est celle de divertir. La richesse du *hip hop slang*, l'inventivité verbale, le sens de la formule, la hardiesse des images, mais aussi la qualité de l'articulation et le rythme de la scansion lui confèrent un aspect ludique. Cet esprit, les rappeurs le cultivent également dans leur théâtralité lorsqu'ils travestissent leurs voix de manière burlesque. On a tendance à sous-estimer la valeur phonétique, rythmique et articulatoire qu'accordent les rappeurs aux mots.⁴⁷⁷ Le rap est à l'origine un jeu de joutes verbales qui permet aux MCs de faire preuve de créativité face à un parterre d'admirateurs. Les rappeurs aiment ainsi jouer avec les sons, créant des paronomases sans signification réelle dans le but de produire des effets rythmiques et comiques :

A babaloo, ooh, a babaloo boogedy boo

⁴⁷² Exemple cité dans Matthew T. Grant, *op. cit.*, Issue 2, texte 3, p.4.

⁴⁷³ Ice T, "Warning", *Home Invasion (Priority, 1993)*.

⁴⁷⁴ Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁷⁵ Au cours de grandes manifestations des droits civiques, les manifestants noirs se servaient des "dozens" pour apostropher les policiers ("pigs") des forces anti-émeutes. (I. Young, "Les Panthères Noires et la langue du ghetto", *Esprit* n° 386, Oct 1970.)

⁴⁷⁶ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁷⁷ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 114.

I went from Gucci to Stussy, to fliggedy-flam a groupie
To Zsa Zsa, to yibbedy-yabba dabba hoochie koochie
Tally ho I-I'll take my Stove Top instead of potatoes, so...⁴⁷⁸

La fonction de l'humour rap est donc polyvalente. L'humour permet d'attirer l'attention des auditeurs en provoquant un effet de surprise. Il crée un rapport de familiarité, voire de complicité entre locuteur et destinataire, notamment lorsque les rappeurs s'adressent aux jeunes des ghettos. En adoptant un langage ludique, les rappeurs font également passer leur message de façon plus éloquente et persuasive. Cette arme est d'autant plus efficace qu'elle est d'apparence anodine. L'humour peut devenir aussi une arme redoutable contre les préjugés, les interdits et les tabous. Cette stratégie rhétorique permet également d'exorciser la douleur, de libérer des tensions sociales tout en dénonçant le système.

2.2. Une poétique de la violence

La consécration du *gangsta rap* dès la fin des années 1980 a porté sur le devant de la scène hip hop une nouvelle esthétique de la violence très subversive, voire rudimentaire. Le rap devient alors synonyme de criminalité, de règlements de compte entre gangs et de misogynie. Les rappeurs s'attirent les foudres des autorités et de la bourgeoisie qui accusent ses acteurs de promouvoir la barbarie. Les rappeurs affirment, eux, que la violence verbale et sonore des raps se fait l'écho d'une réalité qu'ils n'ont pas choisie. Ils invoquent également le droit imprescriptible de l'artiste d'user librement des formes d'expressions artistiques. Nous nous proposons ici d'étudier l'expression violente du rap en tant que forme esthétique à part entière. Nous verrons que par-delà la fonction carhartique de cette violence verbale, l'expression sonore du rap remplit une fonction poétique et rythmique qui atteste du génie créatif des rappeurs, mais qui trahit également une conscience politique. Tout en interpellant la société et les autorités, la glorification d'une négrité et la reconstruction d'une image figée du « mauvais nègre » participe d'un désir de valorisation de l'identité noire et d'une reconnaissance sociale.

⁴⁷⁸ EFX, "They Want EFX", *Dead Serious* (Atlantic, 1992)

2.2.1. Esthétisation de la violence

L'esthétisation de la violence du rap n'est pas le fait unique de la mouvance *gangsta*. La musique populaire contemporaine n'a eu de cesse d'esthétiser la violence sous diverses formes, notamment le heavy metal, le punk ou encore le rock gothique. En outre, la poétique de la violence a fait partie intégrante de l'histoire littéraire et artistique de tout temps.⁴⁷⁹ Le rappeur est comme nous l'avons vu l'héritier symbolique du « *trickster* » et du « *badman* ». Il perpétue ainsi cette tradition d'une part de l'agressivité verbale sous le signe de l'excès. La culture afro-américaine étant traditionnellement caractérisée par la richesse de son expression verbale et rythmique, il convient de minimiser l'impact des images violentes destinées en partie à traduire un désir de transgresser les conventions morales. Les rappeurs s'inspirent de la réalité contemporaine et la violence exprimée de nos jours dans le rap fait d'autre part écho à une violence physique, visuelle ou discursive inhérente à la société américaine.

D'un point de vue historique, les Noirs ont été pendant longtemps contraints par la force des choses à contenir leurs pulsions violentes, que ce soit au cours de l'esclavage ou après son abolition. Pour survivre, ils devaient en étouffer l'expression et la circonscrire à des manifestations symboliques, notamment à travers la pratique du chant ou encore l'échange rituel des « *dozens* ». Ce qui différencie néanmoins l'agressivité *gangsta* de cette longue tradition littéraire afro-américaine est la démesure et l'emphase de ses propos. Les hérauts du rap radicalisent tant dans le fond que dans la forme leur discours comme s'ils aspiraient à démultiplier la virulence jusque-là bâillonnée de leurs ancêtres. Ils font ainsi éclater au grand jour une rage profonde qui a non seulement pour fonction de heurter les convenances, mais aussi de libérer la communauté de ses rancœurs.

Si le *gangsta rap* a fait de la violence une figure de style et de rhétorique, c'est que les auteurs affirment trouver en premier lieu leur source d'inspiration dans la réalité. Lors d'interviews et en réponse aux attaques lancées à leur encontre, les rappeurs insistent sur le fait que les raps sont peut-être fictifs, mais que leurs histoires sont « authentiques », puisque inspirées de faits réels. Les rappeurs ayant vécu dans les ghettos ont été souvent les témoins de la violence urbaine et sont donc empreints d'une culture criminelle.

Pour ne pas passer à côté de l'enjeu poétique du rap, il ne faut pas perdre de

⁴⁷⁹ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 134.

vue que l'essence même du rap réside dans la notion de défi verbal (« *diss wars* »). A l'instar des musiciens de jazz qui comparaient naguère leurs instruments à une hache⁴⁸⁰ (« *axe* ») qui servait à couper (« *cut* »), c'est-à-dire écraser son rival lors d'une joute musicale⁴⁸¹, les rappers *gangsta* - auto-proclamés « *killers* » - ne font que poursuivre cette tradition en reprenant métaphoriquement la riche imagerie du gangstérisme. Le microphone (« *the mic* » ou « *mike* ») devient une arme, comparable à un « *Tech-9* » ou un « *AK-47* » : « You need protection when I'm on the mic/Because my mouth is like a 9 mm windpipe. »⁴⁸² Les paroles sont des projectiles assassins. Un « *shot gun* » n'est autre qu'une réplique rimée. « Tuer » son adversaire au figuré signifie remporter le défi. « *To bite* », c'est plagier le morceau ou le style d'un autre rappeur. Les « *drive-by shootings* » sont en définitive des défis verbaux, le flot de paroles devient un tir en rafales et le plagiat une attaque à main armée. La personne qui tombe au combat est celle qui perd ce défi et par là même son sang-froid, aveu d'impuissance. La parole se substitue donc à l'acte :⁴⁸³

I'm the arsenal
 I got artillery, lyrics of ammo
 Rounds of rhythm
 Then I'm 'a give 'em piano
 Bring a bullet-proof vest
 Nothin' to ricochet
 Ready to aim at the brain
 Now what the trigger say [...]
 Let the rhythm hit 'em.⁴⁸⁴

Comme nous l'avons vu, le verbe « *to pimp* » peut-être également polysémique et s'applique à tous les domaines de la vie, que ce soit dans la vie sociale, économique ou politique. De même que dans le morceau de Ice T « *I'm Your Pusher* »⁴⁸⁵, le dealer s'avère en fait un « marchand de rimes » : « *dope beats and lyrics/no beepers needed* ». Ice T joue ici sciemment avec les mots, en détournant le vocabulaire des trafiquants de drogue, une manière voilée de critiquer le marché de la drogue sans remettre en cause sa crédibilité de « *homeboy* »⁴⁸⁶ :

⁴⁸⁰ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁸¹ Jean-Paul Levet, *Talkin' that talk : le langage du blues et du jazz*, Paris : Kargo, 2003, p. 156.

⁴⁸² Boogie Down Productions, "Criminal Minded", *Criminal Minded* (B.Boy 1987).

⁴⁸³ Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁸⁴ Eric B. and Rakim, "Let the Rhythm Hit 'Em", *Let the Rhythm Hit 'Em* (MCA, 1990).

⁴⁸⁵ Ice T, "I'm Your Pusher", *Power* (Warner, 1988).

⁴⁸⁶ Exemple cité dans Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, p.121.

To the rap criminals, we're succeeded
 Dope beats and lyrics, no beepers needed
 For this drug deal, I'm the big wheel
 The dope I'm sellin', you don't smoke, you feel
 Out on the dance floor, on my world tour
 I'm sellin' dope in each and every record store
 I'm the king pin when the wax spins
 Crack or smack will take you to a sure end
 You don't need it, just throw that stuff away
 You wanna get high? Let the record play

I'm your pusher⁴⁸⁷

Le discours *gangsta* se joue en permanence de ce rapport qu'entretiennent fiction et réalité : « Is this real or fiction/You'll never know/While you're locked to the pulse of the rhymed flow »⁴⁸⁸ rappe Ice T. Les couplets violents ne sont pas pour autant à prendre au sens littéral. Ce sont avant tout des « *boasts* », des figures de style hyperboliques qui permettent aux rappeurs de se vanter métaphoriquement en démontrant les ressources de leur créativité.

La violence excessive et explicite mise en œuvre dans le rap doit s'interpréter également comme une stratégie langagière qui vise à donner par les mots un pouvoir que la réalité dénie à la communauté noire. La parole, par sa force même, est plus efficace que les armes et peut à elle seule supprimer l'injustice et rétablir l'ordre :

Cops, critics and punks, never ever wanta see me in POWER
 Well, that's too bad, Apocalypse Now I'm back and I'm mad
 We're comin', you're runnin' cold and cunning [...]
 Words thrillin', so real they're chillin', the hit author
 Gettin' louder than a shot gun, you don't want none [...]
 I cause havoc when I speak upon the microphone [...]⁴⁸⁹

L'esthétisation de la violence dans le rap passe également par la représentation visuelle de la culture hip hop, notamment les clips vidéos, mais également l'art de vivre hip hop, ses codes et ses rites. La mode vestimentaire, la gestuelle, l'« attitude » et l'apparence physique participent également d'un désir de signaler son appartenance à la culture hip hop. L'un de ses signes de reconnaissance est l'attitude nonchalante de distance et de « *coolness* ». Beaucoup de MCs ont adopté des surnoms évoquant cette froideur, tels que Coolio, Kid Frost, Kool G. Rap, Ice T, Iceberg. Pour les hommes du ghetto, étaler une impassibilité affectée est en effet bien plus qu'une simple « attitude ». Faire preuve d'une certaine rudesse, en affichant un contrôle total de soi,

⁴⁸⁷ Ice T, "I'm Your Pusher", *Power* (Warner, 1988).

⁴⁸⁸ Ice T, "Pulse of the Rhyme Song", *OG: Original Gangster* (Sire, 1991).

c'est asseoir un pouvoir et s'armer dans le milieu hostile qu'est le ghetto.⁴⁹⁰ En reprenant cette posture, ils rejettent la figure centrale de l'Oncle Tom contraint d'assumer avec bonne humeur la servilité imposée par les Blancs, et font une fois de plus preuve d'une certaine conscience politique. Phil Petrie définit ainsi cette « *coolness* » :

For BLACK Men, being cool is not just an attitude; it becomes a political stance, a metaphor for power. To give that up is, in effect, to render oneself powerless – to lose control. For Black men who control so little, to lose this cool is to lose a weapon in their arsenal for survival.⁴⁹¹

Un autre aspect subversif du discours des *gangstaz* concerne leur rapport aux armes à feu. Les rappers aiment glorifier leurs armes, les « *uzis* », « *gats* » et autres « *glocks* ». Les *gangstaz* véhiculent ainsi deux images contradictoires et complémentaires à la fois. Ils dressent, d'une part, le portrait de jeunes sauvages à la gâchette facile et offrent, d'autre part, une image révolutionnaire en brandissant sur les pochettes d'albums de gros calibres. À ses détracteurs qui lui reprochaient d'exhiber des armes sur la pochette de son album *Criminal Minded*⁴⁹², KRS-One rétorquait qu'il souhaitait ainsi encourager son auditoire à déposer les armes. Les rappers souhaitent ainsi confronter l'audience aux problèmes de la violence. Ce type de prise de position est certes très ambiguë et beaucoup s'interrogent sur l'efficacité de tels procédés. Exhiber et glorifier les armes, c'est également pour les rappers l'occasion de dénoncer implicitement leur omniprésence. Ils critiquent ainsi la banalisation de l'usage des armes à feu dans les ghettos qui est à l'origine de l'hécatombe de la jeunesse noire.⁴⁹³ Ils font une fois de plus naître symboliquement la

⁴⁸⁹ Ice T, "Power", *Power* (Warner, 1988).

⁴⁹⁰ "Etre cool signifie garder le contrôle de soi-même car l'affolement mène directement à une rigidité psychique et physique qui nuit à la capacité d'agir. Dans la jungle industrielle-capitaliste, le Noirs américains ont appris à penser et à se comporter comme des êtres traqués, qui cultivent une vie culturelle secrète, exutoire et refuge des frustrations d'un peuple ghettoisé." (Larry Portis, "Musique populaire dans le monde capitaliste", *L'homme et la société*, Paris : L'Harmattan, n° 126, 1997/4, p. 76.)

Michel Fabre revient sur l'origine de cette caractéristique : "Ne pouvant affronter ouvertement le racisme sans risquer la mort, le Noir américain a dû développer en lui tout un mécanisme d'accommodation, de défense, et de compensation." (Michel Fabre, *op. cit.*, p. 106.) Ce sang-froid affiché évoque également un contrôle de soi, un détachement de l'affectif, toutes les qualités indispensables à un bon criminel. Elle est de plus une marque de virilité et de pouvoir en opposition avec l'image caricaturale de l'oncle Tom. (Christian Béthune, *op. cit.*, pp. 126-127.)

⁴⁹¹ Phil Petrie, "Real Men Don't Cry ... and Other Uncool Myths", in Paula S. Tothenberg (ed.), *Racism and Sexism: An Integrated Study*, New York: St. Martin's Press, p. 153.

⁴⁹² Boogie Down Productions, *Criminal Minded* (B.Boy, 1987).

⁴⁹³ Il ne faut pas oublier que les Etats-Unis détiennent le taux de criminalité le plus élevé des pays industrialisés et que l'homicide est la première cause de décès des adolescents aux Etats-Unis. (Peter Dreier, "America's Urban Crisis", in J.C. Boger and J. W. Wegner (eds.), *Race, Poverty and American Cities*, London: University of North California Press, 1996, pp. 83-84.)

peur pour confronter les pouvoirs publics à leurs responsabilités et l'opinion publique aux problèmes liés à la criminalité.

L'emploi du *slang*⁴⁹⁴ participe également de cette esthétisation de la violence exprimée par les rappeurs. Comme nous avons pu l'observer, son emploi exprime le refus de se soumettre aux principes établis et devient ainsi un symbole de résistance, voire de rébellion. L'argot et son caractère trivial jouissent également d'un pouvoir de transgression. Les injures et jurons lancés à l'encontre du pouvoir ou encore des femmes ont de plus un caractère spectaculaire.⁴⁹⁵

Par-delà la fonction de transgression jubilatoire, les mots grossiers et de *slang* remplissent une fonction rythmique et euphonique non négligeable.⁴⁹⁶ L'insulte la plus populaire du vocabulaire afro-américain, « *fuck* », est la « cheville ouvrière » de nombreux vers rap.⁴⁹⁷ L'organisation syllabique de « *mo-ther-fu-cker* » offre également tout un choix de variations rythmiques.⁴⁹⁸ Les mots grossiers tels que « *fuck* », « *bitch* », « *dick* » sont donc utilisés pour leur force explosive et balisent l'organisation rythmique des vers.⁴⁹⁹

Les rappeurs jouent également de l'ambiguïté musicale de leurs morceaux. Le *gangsta rap* présente en général un fond sonore agressif possédant une puissance évocatrice et soulignant la violence de ses rimes. Les textes subversifs sont débités sur un fond musical cacophonique, agrémenté d'échantillonnages et autres effets sonores intensifiant les propos. La variante « *G-Funk* » oppose en revanche une suavité musicale et une violence discursive. Outre l'effet de surprise qu'elle engendre, cette synthèse oxymorique entraîne une « dissociation de la phrase sémantique et de la phrase musicale »⁵⁰⁰ créant un effet de surprise et jettant le trouble dans la perception du message. Les rappeurs insistent ainsi cyniquement sur la banalisation des faits criminels dans les ghettos.

⁴⁹⁴ Voir à propos du *slang*, pp. 54-62.

⁴⁹⁵ Il faut néanmoins noter que les injures et jurons peuvent être également employés pour exprimer des sentiments positifs de joie. Ils libèrent un excès d'intensité affective. Les jurons tels que « *motherfucker* » sont rentrés dans le langage courant, vidés de leurs sens. Ils sont le plus souvent employés de manière spontanée.

⁴⁹⁶ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 114.

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ Christian Béthune, *op. cit.*, pp. 114-115.

⁴⁹⁹ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 115.

⁵⁰⁰ NWA, *Staight Outta Compton* (Tommy Boy, 1990).

Outre sa fonction divertissante, nous pouvons donc attribuer à la stylisation de la violence une dimension sociale et politique. L'expression de la violence possède en effet une fonction régulatrice pour les rappeurs eux-mêmes et leur public. Toutes les formes d'agressivité, qu'elles soient verbales ou rythmiques, apparaissent également comme autant de défis à l'autorité. Les rappeurs interpellent d'une part discursivement la société et les autorités. L'agression sonore de leurs raps s'apparente d'autre part à une menace physique, voire à l'invasion d'un espace. Le rap devient alors un enjeu d'appropriation du pouvoir.

2.2.2. Le « ghettocentrisme » : expression d'une négrité

Dans le discours *gangsta*, les rappeurs glorifient plus que tout leur lieu d'origine, le ghetto (« *hoods* », « *the streets* », « *projects* »). Point d'ancrage de leur identité socioculturelle, il est le lieu permanent de référence. Il devient, en outre, une marque d'authenticité (« *realness* »), marquant d'un sceau la « crédibilité » des auteurs. A travers la construction et la mythification d'un ghetto cauchemardesque, le « ghettocentrisme » (« *ghettocentricity* »)⁵⁰¹ des rappeurs offre une nouvelle interprétation de l'idée de négrité. C'est la célébration d'une culture du ghetto et, à travers elle, celle d'une nouvelle identité, celle de « *nigga* ». Nous verrons que cet îlot de misère, à l'origine un instrument d'exclusion à l'usage du groupe dominant, apparaît dans le contexte hip hop comme un lieu fédérateur, mais aussi un lieu de manifestation de l'identité noire. A travers leur discours « ghettocentrique », les *gangsta rappers* manifestent de plus le désir de leur communauté d'être également reconnue socialement.

⁵⁰⁰ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 115.

⁵⁰¹ Nelson George définit ainsi le « ghettocentrisme » :
"[ghettocentricity is] ... making the values and lifestyles of America's poverty-stricken urban homelands central to one's being." (Nelson George, *Buppies, B-Boys, Baps & Bohos, Notes on Post-Soul Black Culture*, New York: Harper Collins, 1992, p. 95.)

Le ghetto possède deux acceptions dans l'imaginaire des rappeurs. Il représente tout d'abord l'ensemble des lieux d'habitation des communautés noires, sans distinction de classe sociale, et devient plus particulièrement dans le rap engagé et le *gangsta rap* le signifiant des quartiers où vivent les plus démunis. Ce ghetto apparaît comme un Etat en lui-même, « a black city within the white » comme le qualifiaient les intellectuels afro-américains de Frazier à DuBois⁵⁰². Si le ghetto, tel qu'il a été favorisé par le groupe dominant a eu pendant longtemps une fonction économique, celle de réservoir de main-d'œuvre bon marché pour l'industrie des grandes métropoles⁵⁰³, il fut néanmoins jusque dans les années 1960 le tremplin pour l'émergence d'une solide classe moyenne noire⁵⁰⁴. Depuis une vingtaine d'années, pour les Noirs et les Hispaniques, l'enclave ethnique n'est plus synonyme de quartier de transit et de nécessité dans le processus d'insertion, comme il le fut pour d'autres communautés - italienne, juive ou irlandaise - à la fin du XIXe et au début du XXe siècle.

Face au phénomène de « brunissement »⁵⁰⁵ de la population américaine, on assiste par ailleurs depuis deux décennies au phénomène de périurbanisation de la communauté blanche dans des quartiers résidentiels fermés (« *gate communities* »), construisant à présent en dur la fameuse « barrière raciale »⁵⁰⁶ selon la formule de W.E.B. DuBois.⁵⁰⁷ Ces îlots de misère que sont les ghettos sont désormais coupés du reste du monde par une nouvelle forme de ségrégation, l'*hypersegregation*⁵⁰⁸. Ils deviennent alors le pôle de toutes les pathologies sociales. Les sociologues emploient

⁵⁰² Loïc Wacquant, "A Black City Within the White: Revisiting America's Dark Ghetto", *Black Renaissance – Renaissance Noire*, 2-1, Fall-Winter 1998, pp. 141-151.

⁵⁰³ Loïc Wacquant, "Deadly Symbiosis. When Ghetto and Prison meet and mesh", p. 103.

⁵⁰⁴ Roger W. Caves, *Exploring Urban America*, Thousand Oaks: Sage, 1994, p. 75.

Geneva Smitherman, *Black Talk: Words and Phrases from the Hood to the Amen Corner*. New York: Houghton Mifflin, 2000 (1994), p. 144.

⁵⁰⁵ Le paysage racial est en train de changer aux Etats-Unis et voit les minorités devenir la majorité de la population sur le sol américain. La population blanche ne cesse de baisser depuis 1970 alors que les communautés dites de couleur n'ont cessé de croître en nombre. *Time Magazine* évoquait en avril 1990 le "brunissement" de l'Amérique ("*The browning of America*"). Le bureau gouvernemental des statistiques révèle que les hispaniques ont dépassé en nombre la communauté afro-américaine en l'an 2000. Ils représentent désormais 13% de la population contre 12,7% d'Afro-Américains. (Données publiées sur le site internet du *US Census Bureau*, www.census.gov.)

⁵⁰⁶ Un tiers de la population afro-américaine vit dans des quartiers entièrement noirs, le restant dans des arrondissements essentiellement noirs. Dans les grandes villes américaines, quatre Blancs sur cinq vivent dans un quartier monoracial. (Peter Dreier, *op. cit.*, p. 85.)

⁵⁰⁷ W.E.B. DuBois, *The Souls of Black Folk*, New York: Blue Heron Press, 1953 (1903).

⁵⁰⁸ Douglas S. Massey, Nancy A. Denton, *American Apartheid: Segregation and the Making of the Underclass*, Cambridge: Harvard University Press, 1993.

à son propos le terme d'« hyperghetto »⁵⁰⁹ pour souligner son caractère excessif. Du fait de la ségrégation blanche qui leur refuse l'accès à l'espace public, les habitants du ghetto se replient sur eux-mêmes et survivent dans un microcosme souverain. Le ghetto s'apparente donc à une ville dans la ville, dans laquelle s'est développée une culture singulière et dont la rue est devenue l'épicentre de la vie sociale et économique : « *Streets schooled us/.../Recruited Lieutenants with ludicrous dreams of gettin cream* »⁵¹⁰.

Comme l'a mis en relief l'anthropologue Oscar Lewis à propos de la « culture de pauvreté »⁵¹¹, les habitants des ghettos sont imprégnés dès leur plus jeune âge par des valeurs inhérentes au ghetto et tendent à reproduire les traits culturels de cette culture pathologique⁵¹² qu'ils absorbent fièrement et cultivent⁵¹³ même si elle contribue paradoxalement à leur autodestruction. Le mouvement hip hop a su également réinvestir la notion de ghetto pour lui conférer une connotation positive à l'instar des intellectuels afro-américains qui s'élevèrent au début des années 1970 pour souligner l'aspect positif de l'expérience propre au ghetto en mettant l'accent sur les forces vives de la communauté noire.⁵¹⁴

Comme le note Geneva Smitherman, le ghetto est en outre lié à la notion de source (« *home* ») et d'essence noire (« *soul* »)⁵¹⁵ et devient à ce titre la marque d'une authenticité culturelle comme le révèle le discours *gangsta* (« *Ghetto Love* »⁵¹⁶, « *Ghetto Fabulous* »⁵¹⁷). Se revendiquer comme un authentique produit du ghetto, c'est

⁵⁰⁹ Terme utilisé par Loïc Wacquant et William J. Wilson pour définir le ghetto de la période post-industrielle marqué par une hyperségrégation raciale et socio-économique. (Loïc Wacquant & William J. Wilson, "The Cost of Racial and Class Exclusion in the Inner City", *Annals of the American Academy of Political and Social Sciences*, vol. 501, University of Chicago, January 1989, pp. 8-25.)

⁵¹⁰ Jay-Z, "Can I Live", *Unreasonable Doubt* (Priority, 1996).

⁵¹¹ Oscar Lewis développa cette notion et la définit comme « la réponse adaptative des pauvres à une société capitaliste stratifiée par des classes et fortement individualisée. » (Oscar Lewis, *On Understanding Poverty: Perspectives from the Social Sciences*, New York: Basic Books, 1968, cité dans Philippe Bourgois, *op. cit.*, p. 63.)

⁵¹² Michael Eric Dyson, *op. cit.*, p. 90.

⁵¹³ Nick De Genova, *op. cit.*, p. 106.

Comme l'ont observé les sociologues, "l'habitude d'être stigmatisé socialement est source de théâtralisation [...] dans un jeu où la dramaturgie tente de masquer le drame." (Pascale Lombard-Deschamps, *op. cit.*, p. 311.)

⁵¹⁴ William J. Wilson, *Les Oubliés de l'Amérique*, p. 34.

⁵¹⁵ Geneva Smitherman, *Black Talk: Words and Phrases from the Hood to the Amen Corner*. New York: Houghton Mifflin, 2000 (1994), p. 144-166.

⁵¹⁶ Master P, "Ghetto Love", *The Last Don* (Priority, 1998)

⁵¹⁷ Ras Kass, "Ghetto Fabulous", *Rasassination* (Priority, 1998).

être fidèle à une philosophie hip hop, mais également porter avec fierté les empreintes et stigmates de son quartier et de l'histoire de sa communauté. Ils célèbrent de plus l'identité culturelle que leur communauté a su se forger au cours des siècles.

Cette affirmation identitaire va de pair avec une construction idéologique et un processus de différenciation socio-culturelle. Le ghetto est en effet un espace où ses habitants luttent pour leur survie et à ce titre un lieu de transcendance⁵¹⁸. En marquant leur différence, les rappeurs défendent symboliquement leur identité culturelle, niée par l'hégémonie blanche et expriment la nécessité de reconnaissance sociale, mais aussi de résistance culturelle de la communauté ghettoïsée.

La marque d'authenticité (« *realness* ») se manifeste dans la pratique hip hop par l'adoption d'une « *attitude* » de ghetto (démarche, gestuelle, vêtements, pratique du *low-riding*⁵¹⁹...) avec ses codes et ses valeurs. Verbalement, une myriade d'expressions viennent de plus ponctuer les rimes des rappeurs, telles que « *to keep it real* », « *to be true to the game* », « *straight up nigga* » ou encore « *real nigga* ». Les actants mettent par exemple leur appartenance urbaine en valeur en revendiquant leur identité locale à partir de leur État (« *Killa Cali* »), leur quartier (« *CPT* » acronyme de Compton, « *LBC* » pour Longbeach, « *Bed-Stuy* » pour le quartier de Brooklyn), les avenues (Slauson, Roscran, Crenshaw pour Los Angeles), l'indicatif local (213 pour Los Angeles, 310 pour Long Beach). Cette assise territoriale revendiquée initialement par les gangs participe aujourd'hui d'une volonté de reconnaissance socioethnique mais aussi de légitimation d'une culture. « This is not a pop album! » prévient Ice T dans « *Warning* »⁵²⁰.

La culture du ghetto étant liée à l'idée de négrité, la notion d'authenticité procède donc également d'une redéfinition de l'identité noire du ghetto (« *niggadom* »)⁵²¹. Au-delà de 1896, un des moyens pour maintenir l'illusion de l'infériorité des Noirs était d'étiqueter du suffixe « noir » tout ce que faisaient les Afro-

⁵¹⁸ Nick De Genova, *op. cit.*, p. 119.

⁵¹⁹ Le « *low riding* » est un loisir né dans les années 1940 dans les quartiers « *chicanos* » (mexicains-américains) de Los Angeles. Cette mode consiste à customiser son véhicule (jantes chromées, peinture...) et plus particulièrement d'ajuster les suspensions pour rouler la carrosserie abaissée. Les voitures sont équipées également de pompes permettant de faire tressauter l'avant de la voiture. Ce phénomène de personnalisation des voitures qui était un moyen pour les Chicanos de marquer leur appartenance à leur communauté est devenu entre temps une véritable culture de ghetto. Les *low-riders* exhibent leurs belles américaines lors du *cruising* de fin de semaine, ces balades sur les grands boulevards des quartiers.

Voir Diego Vigil James, « Car Charros: Cruising and Lowriding in the Barrios of East Los Angeles », *Latino Studies*, 2(2), 1991, pp. 71-79.

⁵²⁰ Ice T, « *Warning* », *Home Invasion (Priority, 1993)*.

⁵²¹ R.A.T. Judy, *op. cit.*, p. 211.

Américains. Ce qui fut considéré pendant longtemps comme un qualificatif péjoratif, a été au cours des décennies revalorisé par les intellectuels afro-américains. Au cours des années 1920 qui avaient déjà vu l'émergence d'une culture du ghetto, symbolisée par la Renaissance noire de Harlem, l'élite noire qui exigeait de retrouver la mémoire et de se libérer du joug de la culture dominante, avait déjà glorifié la nouvelle identité du « *New Negro* ». A l'image de W.E.B. DuBois qui réhabilitait le terme de « *Negro* » afin d'exorciser le complexe racial des Noirs américains, la grande majorité des rappeurs exalte aussi leur négrité⁵²². L'emploi marqué de « *nigger* » ou « *nigga* » ou encore « *nigguh* » dans le *gangsta rap* provoque cependant l'ire d'une bourgeoisie noire et des afrocentristes qui ont mis d'innombrables années à faire accepter leur statut d'Afro-Américain. Pour certains intellectuels afro-américains, comme le critique culturel Haki Madhubuti, l'emploi de termes aussi affectés que le « *N-word* » - pour reprendre le terme politiquement correct - ne peut être « déstéréotypé ». Les marqueurs « *bitch* », « *whore* » and « *nigger* » sont des termes désignant des sous-hommes et beaucoup craignent que la répétition de mots injurieux et autodénigrants renforce le sentiment d'infériorité, les préjugés et n'altère l'idée de négrité :

There are certain words [...] that are debilitation to us, no matter how often they are used. Such a word is nigger [...] A nigger, which is pitiful and shameful invention of Europeans, cannot be de-stereotyped by using it in another context, even if the users are Black and supposedly politically correct (they are mostly young and unaware). A nigger is a nigger and white folks love to hear us denigrate each other [...] We can all visualize a 'Ghetto', but can we conceive of a deliberated community? Anyone can rap reality. Only artists have vision of a better world.⁵²³

Le terme de « *nigger* » n'est pas par ailleurs perçu comme tel par l'ensemble des membres de la communauté. Comme nous l'avons déjà évoqué, l'une des particularités de l'anglais afro-américain vernaculaire est d'inverser un sens des mots à connotation négative pour leur conférer un nouveau sens positif⁵²⁴. « *Nigger* » peut donc avoir une connotation amicale et neutre, parfois humoristique dans un contexte

⁵²² Voir définition note 17, p. 24.

⁵²³ Haki Madhubuti, cité dans Bakari Kitwana, *op. cit.*, pp. 26-27.

⁵²⁴ Cette réappropriation des mots controversés est même d'ordre écrite. Les termes de « *niggers* » et « *bitches* » sont souvent remplacés par « *Niggaz* » ou « *Bytch* », comme nous pouvons le trouver dans l'album de Tupac *Strictly for my Niggaz* ou encore de Snoop Doggy Dogg *For my Niggaz and Bytches*, une manière de dénaturer ces mots et de leur accorder une dimension esthétique. Les rappeurs jouent également avec les acronymes. Les BWP accordent au vocable « *bytch* » la signification de « *Beautiful Young Talented College Honeys* » alors que Tupac insiste sur le fait que le mot « *nigga* » est l'acronyme de « *Never Ignorant, Getting Goals Accomplished* ». Les variations orthographiques et le détournement de ces vocables signalent par ailleurs une résistance aux stéréotypes. Ce processus n'est pas sans rappeler l'utilisation du « double-entendre » des esclaves. Les rappeurs jouent une fois de plus de cette ambiguïté en laissant supposer plusieurs niveaux d'interprétation possible de leurs rimes.

défini. « *Nigger* » est employé de longue date dans son sens neutre par la communauté afro-américaine et fit un grand retour dans les 1960 avec le mouvement du *Black Power*. Claude Brown qualifie même le terme « *nigger* » de « *soulful* »⁵²⁵, alors que Clarence Major propose la définition suivante : « [*nigger*] is a racial term with undertones of warmth and good will — reflecting, aside from the irony a tragicomic sensibility that is aware of black history ».⁵²⁶

Dans bien des cas, les *gangstaz* ont choisi d'utiliser la version phonétique du sud des États-Unis de « *nigga* » ou « *nigguh* » pour célébrer leurs racines originelles.⁵²⁷ « *Nigger* » est déjà en soi un vocable très chargé historiquement et sa version sudiste est perçue comme encore plus régressive et insultante. La préférence de ce terme à celui de « *nigger* » marque avant tout un aboutissement dans l'évolution de l'identité socio-économique du Noir. Comme le note R.A.T. Judy, l'emploi de la forme « *nigga* » est une tentative de penser une autre identité afro-américaine, celle d'individus au bout de la chaîne économique. Le terme de « *nigger* » était autrefois lié à la fonction productive et la valeur économique du Noir avant son émancipation. L'emploi de « *negro* » refléta par la suite une mutation sociale et morale du Noir. R.A.T. Judy établit ici le lien entre identité raciale et fonction économique du Noir :

A *nigga* is that which emerges from the demise of human capital, what get articulated when the field *nigger* loses value as labor. The *nigga* is unemployed, null, void.⁵²⁸

Le terme de « *nigga* » est d'autant plus subversif qu'il possède une connotation encore plus péjorative que « *nigger* » et porte les traces d'une inhumanité⁵²⁹. Le travail ne pouvant plus définir l'identité sociale du Noir, ce terme souligne en effet l'inutilité de l'individu. En optant pour un terme aussi dénigrant, les rappers font preuve d'une conscience politique. Ce choix marque la lucidité des rappers face à l'évolution réelle du statut socio-économique de leur communauté⁵³⁰. Ils reconnaissent ainsi les limites de politique raciale du gouvernement et du discours intégrationniste des politiques afro-américains.

⁵²⁵ Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, p. 136.

⁵²⁶ Clarence Major (ed.), *Black Slang: A Dictionary of Afro-American Talk*, London: Routledge & Kegan Paul, 1970, p. 85.

⁵²⁷ Nous rappellerons que les Afro-Américains sont en majorité originaires du Sud des États-Unis qu'ils ont quitté lors des grandes migrations après notamment les deux conflits mondiaux.

⁵²⁸ R.A.T. Judy, *op. cit.*, p. 212

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 214

⁵³⁰ R.A.T. Judy, *op. cit.*, p. 214.

En délaissant « *nigger* » pour « *nigga* », les *gangstaz* figent à jamais cette identité « ghettocentrique » et se démarquent ainsi du discours nationaliste et afrocentriste. Cette désignation permet également de tisser un lien identitaire au sein du ghetto et marque une conscience de classe « *second-class citizen* »⁵³¹. Dans un morceau intitulé « Straight up Nigga », Ice T délimite cette identité dans un contexte socio-économique en se démarquant ici de la *middle class* pour finir par se définir comme « *nigger* » ou « *nigga* ». Ce terme devient ici le signifiant de race, de classe, de pauvreté, d'oppression et de violence :

I'm a Capital N-I double-G-E-R...
 Black people might get mad
 Cause they don't see
 That they're looked upon
 As a nigga just like me
 I'm a nigga, not a colored man or a black
 Or a negro or an African-American - I'm all that
 Yes, I was born in America too.
 But does South Central look like America to you?⁵³²

Dans ce morceau, Ice T affirme son identité « ghettocentrique » par la négation : « [I'm] not a colored man or a black/or a negro or an African-American ». Le rappeur rejette ici la succession des diverses acceptions de l'identité afro-américaine à l'instar de W.E.B. Dubois qui répondait dans *Crisis*⁵³³ à un jeune homme sceptique : « If men despise Negroes, they will not despise them less if Negroes are called « Colored » or « African-Americans »⁵³⁴. Ice T se définit alors comme « *nigger* »/« *nigga* », l'aboutissement de ses diverses identités : « I'm all that ».

Contrairement aux afrocentristes, les *gangsta rappers* revendiquent une fois de plus leur personnalité américaine. Ils réfutent la « double conscience » de leur identité africaine et américaine en s'affichant comme résultat synchrétique de l'Amérique. Le « *nigga* », bien que produit de l'exploitation capitaliste, est donc irrémédiablement américain. En s'acceptant comme produit du ghetto, les rappeurs dénoncent l'injustice sociale et expriment une certaine lucidité fataliste face au destin de leur communauté.

⁵³¹ Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, pp. 136-138.

⁵³² Ice T, "Straight Up Nigga", *OG: Original Gangster* (Sire, 1991).

⁵³³ Organe de presse du NAACP. (William L. Andrews, *et al.* (eds.), *op. cit.*, p. 184.)

⁵³⁴ W. E. B. DuBois, *Writings*, New York: Literary Classics of the United States, 1986, p. 1220.

Dans « Niggaz for Life »⁵³⁵, NWA maintient que tous les « nègres » sont des « nègres » par essence, qu'ils le veulent ou non. Ils distinguent les « *real niggers* » des « *fake niggers* » ou encore « *house niggers* », allusion à la distinction sociale qui existait déjà au temps de l'esclavage entre les esclaves des champs (« *field niggers* ») et les domestiques (« *house niggers* »). Ils reprennent ainsi la rhétorique de Malcolm X qui soulignait dans de nombreux discours la division entre les classes existant depuis l'esclavage. Les rappers établissent à nouveau un lien entre la négrité et le statut économique, reprochant à leur tour à la bourgeoisie noire leur lâcheté :

You're a nigger til' you die
 If you're a poor nigger, then you're a poor bigger
 If you're a rich nigger, you're a rich nigger
 But you never stop being a nigger
 And if you get to be educated, you's an educated nigger.⁵³⁶

Même s'ils revendiquent une négrité, les *gangsta rappers* n'adhèrent pas toujours aux idées utopistes des afrocentristes et des nationalistes. Ils expriment avant tout le vœu de ne pas faire de politique : « No medallions, dreadlocks, or black fists it's just that gangster glare, with gangster raps »⁵³⁷. Ils ne partagent pas l'attrait de certains pour l'Afrique du passé, ni les thèses panafricanistes, sujets pour « *bourgeois Negroes* »⁵³⁸ qui obstruent selon eux le combat quotidien auquel les Noirs doivent se livrer dans l'Amérique contemporaine.⁵³⁹

You want to free Africa,
 I'll stare at ya'
 Cause we ain't got it too good in America.
 I can't fuck with 'em overseas
 My homeboy died over keys of cocaine⁵⁴⁰

All those motherfuckers who say they too black
 Put em overseas, they be beggin' to come back⁵⁴¹

Le rejet de l'héritage africain est perçue par la *middle class* afro-américaine comme une haine de soi menant au suicide racial. Si les MCs tournent en dérision cette africanité, c'est qu'ils refusent l'artificialité de cette identité. Ils opposent ainsi la

⁵³⁵ NWA, "Niggaz for Life", *Efil4zaggin* (Ruthless, 1991).

⁵³⁶ NWA, "Niggaz4Life", *Niggaz4Life* (Priority, 1991).

⁵³⁷ Dr Dre, "Let Me Ride", *The Chronic* (Death Row, 1992).

⁵³⁸ WC and the MAAD Circle, "Get Up On That Funk", *Ain't A Damn Thing Changed* (Priority, 1991).

⁵³⁹ Les exemples suivants sont cités dans Robin D. G. Kelley, *op. cit.*, p. 119.

⁵⁴⁰ Ice Cube, "Endangered Species (Tales of the Dark Side)", *AmeriKKKa's Most Wanted* (Priority, 1990).

démarche idéologique de l'élite au réalisme social des ghettos. Malgré une critique lucide du discours nostalgique des précédentes écoles rap, les *gangstaz* font l'éloge de la négrité : « I'm Black/Blacker than a trillion midnights » rappe Ice Cube dans « When Will They Shoot? »⁵⁴².

Dans l'imaginaire des rappeurs, le qualificatif de « *nigger* » ou « *nigga* » apparaît donc comme une valorisation de l'identité nègre. Il est entre autre associé au personnage du « *bad nigger* », cet individu rebelle et marginalisé. Ice T en fait non seulement un symbole d'authenticité et de courage, mais réhabilite aussi l'image du « nègre des champs », ce Noir de seconde zone :

I don't have a problem with the word 'nigger'. [...] The field nigger was in the field, fucking shit up. They wouldn't conform. They were the real niggers. I wear that term like a badge of honor.⁵⁴³

Ce marquage culturel s'opère également à travers l'adoption de l'argot du ghetto, un sous-genre de l'anglais afro-américain vernaculaire, et plus particulièrement du *hip hop slang*. Ce choix est fait dans le but de mieux diffuser leurs messages aux habitants des *inner cities* auxquels ils s'adressent en premier lieu. L'emploi de l'argot renforce par ailleurs l'impression d'authenticité et les problèmes évoqués se dessinent avec plus de vérité. Il permet de créer un simulacre de spontanéité et de familiarité.

L'emploi du *slang* marque aussi une affirmation de soi et, à travers elle, du groupe socioethnique des rappeurs. Dans son discours, le rappeur affirme son indépendance et sa liberté de pensée en refusant de se soumettre aux normes établies. Cette quête de la différence est également perceptible dans sa forme graphique et phonétique⁵⁴⁴. Le *slang* scelle l'identité socioculturelle des habitants du ghetto, il est la marque d'une appartenance à un groupe économiquement défavorisé, socialement exclu et opprimé. Il porte de plus les stigmates d'un passé douloureux et son emploi procède d'une conscience collective.

L'argot définit aussi une frontière symbolique. Ce sont les rappeurs qui à leur tour érigent symboliquement une « barrière raciale ». Ils veulent se distinguer culturellement des classes dominantes, en maintenant selon la formule

⁵⁴¹ Ice Cube, "The Nigga Ya Love to Hate", *AmeriKKKa's Most Wanted* (Priority, 1990).

⁵⁴² Ice Cube, "When Will They Shoot", *The Predator* (Priority, 1992).

⁵⁴³ Ice T & Heidi Siegmund, *op. cit.*, p. 104.

⁵⁴⁴ On constate que les *gangstaz* favorisent une prononciation appuyée du ghetto, censée refléter l'authenticité de leurs propos. Leur quête de la différence est également perceptible dans la forme graphique de leur "*slang*". Les *gangstaz* optent souvent pour une esthétisation de la graphie de leur *slang* en honorant dans de nombreux cas les mots d'une majuscule. Voir pp. 59-60.

bourdieusienne⁵⁴⁵ une distance culturelle en modifiant par exemple constamment leur terminologie.⁵⁴⁶ Enfin, en optant pour une langue informelle, méprisée et péjorative, ils excluent symboliquement toute idée de communication possible avec le pouvoir dominant. Ils opèrent ainsi une mise à distance et remise en question de l'ordre et des valeurs des autorités.

Les rappeurs donnent l'impression de s'adresser uniquement à la communauté du ghetto. Ils souhaitent néanmoins se faire comprendre par le reste de la société. Le *hip hop slang*, à l'origine un jargon culturel cryptique, est victime aujourd'hui de son succès, puisque la jeunesse blanche l'emploie en partie. Ce *slang*, ainsi que l'*ebonics*⁵⁴⁷ ont largement influencé l'anglais américain standard. Big L offre ici un cours de « *criminal slang* » pour les non-initiés dans le titre « *Ebonics* ». Cette démarche trahit partiellement la volonté d'être diffusé et entendu de tous :

Check it, my weed smoke is my lye
 A ki of coke is a pie
 When I'm lifted, I'm high
 With new clothes on, I'm fly
 Cars is whips and sneakers is kicks
 Money is chips, movies is flicks
 Also, cribs is homes, jacks is pay phones
 Cocaine is nose candy, cigarettes is bones
 [...]
 Smilin' is cheesin', bleedin' is leakin'
 Beggin is bummin, if you nuttin you comin
 Takin' orders is sunnin', an ounce of coke is a onion
 A hotel's a telly, a cell phone's a celly
 Jealous is jelly, your food box is your belly
 To guerrilla mean to use physical force
 You took a L, you took a loss
 To show off mean floss, uh
 I know you like the way I'm freakin' it
 I talk with slang and I'ma never stop speakin' it.⁵⁴⁸

Nous pouvons donc attribuer à la célébration même de cette culture marginale une fonction politique. Marginalisées par une société qui leur refuse l'accès aux mêmes chances, l'*underclass* et la *poor working class* se sont forgé des normes et des valeurs qui leur permettent de célébrer leur culture. Cette glorification est renforcée par

⁵⁴⁵ Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris : Editions de Minuit, 1979.

⁵⁴⁶ André J.-M. Prévos note que les argots évoluent en permanence car "la communication de masse dévoile le sens caché de leurs expressions et que leurs constructions essaient hors de l'environnement socio-culturel dans lequel elles fonctionnaient à l'origine." (André J.M. Prévos, "La langue des rappeurs : paroles et argot noir américain", in Robert Springer (dir.) *Le texte dans la musique populaire afro-américaine*, Bern : Peter Lang, 2001, pp. 173-174.)

⁵⁴⁷ Voir note 174, p. 55.

⁵⁴⁸ Big L, "Ebonics", *The Big Picture* (Priority, 2000).

le fait que les Afro-Américains ont souffert également d'un racisme culturel. L'hégémonie blanche a longtemps élevé le modèle européen et dénigré l'africain. Célébrer la culture violente du ghetto, c'est également prendre sa revanche sur le modèle blanc en s'affirmant comme culture autonome à part entière. Une revanche d'autant plus jouissive qu'en brisant le mécanisme d'hégémonie culturelle, ce sont les Afro-Américains qui domine la culture populaire américaine et mondiale.

Le « ghettocentrisme » apparaît donc comme une réponse à l'ethnocentrisme blanc qui a toujours perçu l'autre comme une menace à l'intégrité du groupe. On peut y déceler un acte de résistance. Développer une « contre-culture », c'est défendre un ensemble de valeurs et de modèles opposés à la culture dominante et la contester, c'est donc s'inscrire dans une logique de conflit explicite vis-à-vis du pouvoir hégémonique. D'un point de vue social, cette valorisation de la culture du ghetto permet de rompre avec la logique fataliste d'exclusion. Elle est le moyen de s'affirmer socialement, de fédérer et d'aider la jeunesse des ghettos à se construire en transcendant le sentiment d'illégalité et d'infériorité sociale.

2.2.3. Stéréotypes : une image accusatrice

Parce que nous vous haïssons, vous et votre raison, nous nous réclamons de la démence précoce, de la folie flambante, du cannibalisme tenace.

Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*⁵⁴⁹

A l'inverse des rappers nationalistes et afro-centristes dont le but est de valoriser l'identité afro-américaine et de détruire l'image du « *bad nigger* », les *gangsta rappers* endossent le rôle du parangon urbain impitoyable et reproduisent musicalement et textuellement les pathologies stéréotypées du ghetto : violence, criminalité, toxicomanie, misogynie... Paradoxalement, ces mêmes rappers qui accusent les médias de diffuser une image figée des Noirs, usent et abusent de ces mêmes stéréotypes. A l'heure où Richard Hernstein et Charles Murray publient le très

⁵⁴⁹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris : Présence Africaine, 1986.

controversé *The Bell Curve*⁵⁵⁰, dans lequel les auteurs avancent que l'intelligence est racialement quantifiable, une idée qui semblerait bien ancrée dans la psyché américaine⁵⁵¹, les *gangsta rappers* reproduisent le cliché du Noir en tant que sous-homme, asocial et criminel de surcroît. Dans l'ensemble de leur discours, les rappers forcent délibérément le trait. Cette stéréotypie, qu'elle soit lexicale, visuelle ou rythmique, fait partie du jeu théâtral des *gangsta raps*. Nous nous attarderons dans ce chapitre sur la stéréotypie discursive *gangsta*. Nous verrons que le portrait caricatural et stéréotypé que les rappers dressent d'eux-mêmes renvoie une image accusatrice à l'auditoire blanc, celle du « monstre » que l'Amérique a elle-même enfantée. Cette stratégie n'a pas pour seul but de dénoncer le racisme, elle permet aussi de déstabiliser l'opinion blanche américaine et de prendre une revanche sur l'histoire en se réappropriant symboliquement le pouvoir.

Les *gangsta rappers* se plaisent à retourner l'image raciste que leur attribuent les Blancs en mettant en scène d'une manière exagérée la caricature pathologique de l'homme noir, paresseux, aliéné, violent et hypersexué.⁵⁵²

I'm loud and proud,
Well endowed with the big beef.
Out on the corner,
I hang out like a house thief.
So you can call me dumb or crazy,
Ignorant, stupid, inferior, or lazy,
Silly or foolish⁵⁵³

Au lieu de combattre les préjugés raciaux en créant une image « contre-hégémonique »⁵⁵⁴ et de libérer leur discours de toute trace de poncifs racistes, sexistes ou autres, les rappers *gangsta* ont choisi de créer une image consensuelle du « mauvais nègre ». Les rappers adoptent ainsi une démarche surprenante en utilisant une fois de plus la technique de l'inversion. L'homme noir devient un « *nigga* », la femme, une « *bitch* ». Au lieu de mettre à mal le cliché initial, ils choisissent d'inverser l'image inverse du cliché raciste pour mieux transcender le statut de victime. Ils

⁵⁵⁰ R. Hemstein, Ch. Murray, *The Bell Curve*, New York: Free Press, 1994.

⁵⁵¹ Une étude entreprise en 1990 par le *National Opinion Research Center* a démontré que la moitié des Américains non-noirs jugent les Afro-Américains moins intelligents que les Blancs, les suspectent d'être moins patriotiques. 62% d'entre eux estimaient que les Noirs sont fainéants et 78% qu'ils ne comptent que sur les aides du gouvernement pour vivre. (Farai Chideya, *Don't Believe the Hype: Fighting Cultural is information About African-Americans*, New York: Penguin Books, 1995, p. 182.)

⁵⁵² Stephanie Grimm, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁵³ Ice T, "Straight Up Nigga", OG: *Original Gangster* (Sire, 1991).

⁵⁵⁴ Voir à ce propos note 121, p. 35.

reproduisent au final une image encore plus caricaturale que l'initiale, comme s'ils souhaitent par cette double négation annuler l'effet de stéréotypie. Il ressort de ce procédé alambiqué le désir d'exorciser leur identité en la vidant des préjugés raciaux. Le *gangsta rap* apparaît ici comme un discours de négritude révoltée, s'exprimant dans la « négation de la négation du nègre » pour reprendre la thèse de Sartre.⁵⁵⁵ Cette stratégie discursive est, par ailleurs, explicitement soutenue par les rappeurs eux-mêmes, notamment 2 Live Crew dans « In the Dust » :

I'm stereotyped, so I fit the description
A nigger has a stigma for pushin' or pimpin'.⁵⁵⁶

La reconstruction à l'identique d'une image figée du « *bad nigger* » participe d'une démarche complexe à diverses fonctions. La logique d'autodiabolisation consciente nous renvoie tout d'abord aux observations de Ralph Ellison dans *Invisible man* à propos de l'invisibilité des gens de couleur : « I'm an invisible man [...] surrounded by mirrors of hard, distorting glass. »⁵⁵⁷. Ainsi, les rappeurs reproduisent-ils l'image déformée qu'ils perçoivent d'eux-mêmes « à travers le regard de l'autre » pour reprendre l'allégorie de W.E.B. Dubois à propos du dilemme existentiel de la « double conscience » de l'identité afro-américaine⁵⁵⁸.

Les rappeurs n'hésitent pas à reprendre à leur compte la « métaphore de la jungle »⁵⁵⁹, en faisant notamment usage dans leurs vers de vieux termes racistes aussi péjoratifs que « *jigaboo* », « *gorilla* », « *coon* », « *Tom* »..., des insultes encore très chargées historiquement. Ce procédé ironique et sarcastique permet, tel un miroir, de renvoyer à la société blanche une image accusatrice⁵⁶⁰. En pastichant de manière condensée et simplifiée ces clichés primaires de « sauvage » - voire d'animal - violent et prédateur⁵⁶¹, cauchemar des Blancs, les rappeurs alimentent une « culture de la

⁵⁵⁵ Jean-Paul Sartre, *Situations III*, Paris : Gallimard, 1949, p. 229-286.

La négritude incarne selon Césaire le refus de s'assimiler et de se perdre dans l'Autre. Sartre la définit ainsi comme l'affirmation identitaire par la négation. Nous pouvons en ce sens rapprocher la démarche des rappeurs de celle des auteurs de la négritude, pour lutter contre l'état d'infériorité dans lequel les Noirs étaient tenus, les rappeurs prennent en effet le rôle négatif qu'ils ont hérité de la tradition européenne et le transforment en quelque chose de positif, en lui donnant plus d'intensité, en le revendiquant comme un moment de la conscience de soi.

⁵⁵⁶ 2Live Crew, "In the Dust", *New Jack City [Soundtrack]* (Wamer, 1991).

⁵⁵⁷ Ralph Ellison, *Invisible Man*, New York: Random House, 1994 (1952), p. 3.

⁵⁵⁸ Voir note de bas de page 142, p. 145.

⁵⁵⁹ Nick De Genova, *op. cit.*, p. 106.

⁵⁶⁰ Henry Louis Gates Jr cité dans *The Source*, N°100, January 1998, p. 54.

⁵⁶¹ Ice Cube, "The Predator", *The Predator* (Priority, 1992).

terreur »⁵⁶², et traduisent la pensée de Claude Lévi-Strauss qui écrivait : « Le barbare, c'est d'abord celui qui croit à la barbarie »⁵⁶³.

L'idéologie conservatrice a su asseoir l'exclusion actuelle de la communauté afro-américaine en véhiculant l'image d'un groupe ethnique composé de délinquants parasites, dealers, prostituées sidéennes, filles-mères, ... Ice T résume ainsi le profil psychologique de ce fruit cauchemardesque du ghetto :

I am a nightmare walkin'
Psychopath talkin'
King of the jungle
Just a gangster stalkin...⁵⁶⁴

En insistant sur l'identité pathologique des habitants du ghetto, les *gangstaz* témoignent aussi de la stagnation de la situation des Afro-Américains et confrontent ainsi les Blancs à leur responsabilité.⁵⁶⁵ Les rappers ont en effet conscience de la composition de leur public et saisissent cette aubaine pour renvoyer à cet auditoire la culpabilité de la déchéance de leur communauté : « I'm a product of your sins » rappelle Lil' Nation⁵⁶⁶. On peut supposer que les *gangsta rappers* s'adressent aux Blancs dans l'espoir de les guérir de leurs préjugés racistes.⁵⁶⁷

A l'instar d'Aimé Césaire dans « Cahier d'un retour au pays natal »⁵⁶⁸, les hérauts du *gangsta rap* n'hésitent pas à invoquer la démence, le cannibalisme, que ce soit par exaltation, par révolte ou par provocation. Ils retournent ainsi le cliché raciste et font ressortir non plus le nègre jovial et simplet, mais la menace des forces primitives que représente l'homme de couleur. A l'instar de Richard Wright qui créa son

⁵⁶² Nick De Genova, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁶³ Claude Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, Paris : Gonthier, 1961, pp. 19-20.

⁵⁶⁴ Ice T, "Colors", *Colors [Soundtrack]* (Warner, 1988).

⁵⁶⁵ Comme l'on montré Clark et Fanon, l'exposition permanente à des stéréotypes négatifs fait que les membres de groupes opprimés intériorisent ces mêmes stéréotypes et il en résulte un sentiment d'infériorité, voire une répétition de ces mêmes stéréotypes. (Kenneth Clark, *Dark Ghetto: Dilemmas of Social Power*, Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1965 ; Franz Fanon, *Peau noire, masque blanc*, Paris : Le Seuil, Esprit, 1975 (1952).

⁵⁶⁶ CPO feat. MC Ren, "Ballad of a Menace", *To Hell and Black* (Capitol, 1990).

⁵⁶⁷ Dans le bien-nommé "Stereotype", le rappeur *hardcore* Kam choisit d'énumérer de manière presque linéaire la somme des préjugés que les Blancs ont à leur rencontre. En rapport de manière condensée et sur un air enjoué tous ces clichés peu flatteurs, Kam aspire à les moquer : "Big fat extra-crispy bucket of chicken/2 liter of pepsi-cola drinkin' ass", "Talkin' slang and walkin' with a radio/Drippin' sweat on basketball courts", "inventin' a new kind of handshake/To get they picture on a box of pancake mix", "teenage grandmas", "But prayin' ain't all we do, see/Next we play bingo and barbecue/Them days I could praise the lord and still gamble/Now, I just kick it and finish this watermelon/"Cause I'm the stereotype..."
Kam, "Stereotype", *Neva Again* (Atlantic, 1993).

⁵⁶⁸ Voir citation plus haut p. 299.

personnage de Bigger Thomas de telle sorte qu'il ne puisse inspirer aucune compassion de la part des lecteurs blancs⁵⁶⁹, les *gangstaz* n'attendent aucune complaisance de la part de leur auditoire :

What have you left me?
Last night in cold blood a young brother got shot
My homeboy got jacked
My mother's on crack
My sister ain't work 'cause her arms show tracks
Madness, insanity
Live in profanity
Then some young punk claimin' they're understanding me
Give me a break!⁵⁷⁰

Il s'agit pour les rappers d'interpeller la société blanche qui vit dans ses quartiers sécurisés pour se protéger du danger que présentent les *inner cities* :

Society wishes for my death, or my downfall
But they're playin theyself, as if they playin some roundball
Cause I'm terrorizin, the territory I'm steppin on
Endangerin citizens while I'm keepin my weapon on
My hip like a psycho [...]
In other words, I'm a bad motherfucker!
So next time I walk your streets you should know
To lock your doors, and close your windows
And if you was thinkin that protection could stop me
It takes a continent, full of niggaz to drop me
And for me to be vicious yo it's valid
While I'm conductin and producin
A ballad of a motherfuckin menace

'I'm a menace to society...' [x2]

Kill em and kill another mercy my only incapacity
Started by killin my own mother
Maniacal madman, son of Mephisto
[...]
Fine to go to Hell, since I was an embryo
A criminal, cold standin in a gangsta pose
Steppin with Ren the Villain slappin up all the hoes
Your mother your sister your daughter your wife
And if you was reincarnated I would snatch your second life
In it for the money, down for me myself and I
You see, and fuck the community

⁵⁶⁹ Richard Wright écrit à propos de *Uncle's Tom Children*, le roman qui a précédé la publication de *Native Son* :

"When the reviews of that book began to appear, I realized that I had made an awfully naïve mistake. I found that I had written a book which even bankers' daughters could read and weep over and feel good about. I swore to myself that if I ever wrote another book, no one would weep over it; that it would be so hard and deep that they would have to face it without the consolation of tears. It was this that made me get to work in dead earnest." (Le texte "How 'Bigger' was born" est publié dans Richard Wright, *Native Son*, New York: HarperCollins, 1998 (1940), p. 454.)

⁵⁷⁰ Ice T, "Colors", *Colors [Soundtrack]* (Wamer, 1988).

I know in conclusion that death is my destiny
But fuck it, be shootin motherfuckers that's left to me
So write my malevolent epitaph, put it in the book of Guinness
And title it, The Ballad of a Menace.⁵⁷¹

Les *gangstaz* se rient des peurs fantasmées en manipulant les clichés de terreur que sont la négrité et la violence.⁵⁷² Le Noir est dépeint ici comme le génie du mal : « Maniacal madman, son of Mephisto ». Les rappeurs font ainsi planer la menace d'une possible invasion territoriale de Noirs dans les quartiers résidentiels blancs. Dans « Home Invasion »⁵⁷³, Ice T narre l'intrusion de jeunes du ghetto et les craintes que suscite leur présence sur un territoire *wasp*. Ces fantasmes de violation physique et sonore d'un territoire blanc de banlieue apparaissent comme des transgressions jubilatoires aussi bien pour les interprètes que pour les jeunes destinataires de leurs messages : « All I want is the motherfuckin' kids!.../As far as moms bust her in her goddamn head! ».⁵⁷⁴

Cette violation symbolique du territoire s'apparente également à une forme de colonisation culturelle à rebours⁵⁷⁵ :

Everyone get back, this is a rap jack
I'm takin' your kids' brains, you aint gettin'em back
With a move of perfection, my dissection
Some call it lethal injection
I'm gonna fill'em with hard drums
Big drums, bitches, hoes and death, come on and get some
I'm not the nigga that you want to leave your kids alone
Cause I got my own opening-dome kit
And once again I'm gonna put them under my fuckin' spell
They might start givin' you fuckin' hell
Start changin' the way they walk
They talk, they act, now, whose fuckin' fault is that?
The home invader...⁵⁷⁶

La pochette de l'album *Home Invasion* représente au premier plan un jeune adolescent blanc en train d'écouter du rap sur son walkman, au milieu de cassettes de rap *hardcore* et du livre de Malcolm X. En arrière-plan de cette illustration, sont symbolisées toutes les peurs ténébreuses intériorisées par les Blancs et véhiculée à

⁵⁷¹ CPO feat. MC Ren, "Ballad of a Menace", *To Hell and Black* (Capitol, 1990).

⁵⁷² bell hooks, "Eating the Other", cité dans Matthew T. Grant, *op. cit.*, text 3, p. 4.

⁵⁷³ Ice T, "Home Invasion", *Home Invasion* (Priority, 1993).

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ Larry Portis, "Musique populaire dans le monde capitaliste", in *L'homme et la société*, Paris : L'Harmattan, 1997/4, n° 126, p. 76.

⁵⁷⁶ Ice T, "Home Invasion", *Home Invasion* (Priority, 1993).

travers le *gangsta rap* : la violence brutale, le viol, la criminalité et Ice T, le rappeur. Cette illustration veut révéler qu'une révolution insidieuse et virale est en préparation et que « l'injection de la rage noire dans la jeunesse blanche est la dernière étape de la préparation de la révolution. »⁵⁷⁷

S'ils inspirent volontairement une crainte paranoïaque, c'est avant tout afin de démasquer le racisme blanc, de rappeler à l'ordre les autorités et la société, mais également pour se réapproprier le pouvoir en renversant un instant les rôles d'opresseur et d'opprimé. Les rappeurs ne veulent plus poser l'homme noir en victime, mais bien en agent oppresseur (« I'm from CPT, punk police are afraid of me/.../because the niggaz on the street is a majority... »⁵⁷⁸). Les rappeurs inversent le statut de victime, ces intrusions s'apparentent à des actes terroristes. D'ailleurs, les Killarmy se qualifient de « *underworld terrorists* »⁵⁷⁹. Ils prennent ainsi une revanche symbolique en terrorisant les masses à travers leurs agressions sonores. Les *gangstaz* s'approprient enfin le pouvoir en renversant symboliquement l'ordre social. A l'image du « *Signifying Monkey* » qui devient le Lion puissant, le « *jigaboo* » devient un « *Straight Up Nigga* ».⁵⁸⁰

Une autre manière de vilipender les Blancs et de sortir du manichéisme habituel est de retourner ces clichés à l'encontre de ces mêmes Blancs. Les rappeurs répondent au racisme par un racisme hyperbolique à fonction d'exutoire qui permet de dénoncer les pratiques racistes tout en interpellant l'hégémonie blanche. Dans « *Horny Little Devil* », Ice Cube désigne le « visage pâle » comme un être diabolique et lubrique :

You are the prince of darkness
Arch enemy, father of evil
Hell born, demonic, savage, fierce, vicious, wild
Tameless, barbaric, uncontrollable, obstinate beast⁵⁸¹

Autre technique d'inversion poussée à l'extrême, les rappeuses *gangsta* mettent en scène l'archétype caricatural de la femme du ghetto (« *ghetto bitch* ») en

⁵⁷⁷ Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *op. cit.*, p. 124.
Matthew T. Grant, *op. cit.*, texte 3, pp. 4-5.

⁵⁷⁸ NWA, "Fuck Tha Police", *Straight Outta Compton* (Tommy Boy, 1990).

⁵⁷⁹ Killarmy, "Blood for Blood", *Silent Weapons for Quiet Wars* (Priority, 1997).

⁵⁸⁰ Voir à ce sujet Earnest Lamb, "From Coon to Gangsta: the African American Identity Crisis Represented in Popular Music", in Robert Springer (dir.), *Le texte dans la musique populaire afro-américaine*, Bern : Peter Lang, 2001, pp 139-160.

⁵⁸¹ Ice Cube, "Horny Little Devil", *Death Certificate* (Priority, 1991).

affichant une sexualité tapageuse à l'image de leurs confrères.⁵⁸² Elles répondent ainsi de la même façon que les *gangsta rappers* par le renvoi d'une image figée qu'ont les Blancs de la femme noire en général.

Le message *gangsta* demeure cependant ambivalent et nombreux sont ceux qui doutent de l'efficacité de tels procédés. Une certaine élite noire accuse notamment les rappers de promouvoir la violence, ainsi que de livrer une image dépréciative et nuisible à la jeunesse entière. En mettant en scène la décadence de la race noire, ils pourraient contrecarrer les efforts de réhabilitation des ghettos.

L'approche sensationnaliste des médias de la violence criminelle suscite en effet une levée de boucliers dans la communauté noire, qui leur reproche de ne mettre l'accent que sur les échecs de la communauté noire. Ils entretiennent ce que Tricia Rose désignait en 1994 par la « diabolisation médiatique » (« *demonization* »)⁵⁸³ à une époque où la criminalité ne cessait de baisser. Mais la surreprésentation médiatique de ces faits au quotidien fausse la réalité. La population américaine est inondée d'images de crimes gratuits en apparence qui reproduisent le cliché bestial et fantasmatique de l'homme noir violent, popularisé dans le film *Birth of A Nation*⁵⁸⁴.

Certains voient dans cette réappropriation de stéréotypes la poursuite de la tradition des « *blackfaces* », ces spectacles de *Minstrels*⁵⁸⁵ dont les artistes noirs se noircissaient le visage pour parodier l'image stéréotypée du Noir à un public amateur de clichés racistes. bell hooks rappelle dans un article intitulé « Misogyny, gangsta rap, and The Piano »⁵⁸⁶ que le message *gangsta* est la réponse à la diabolisation de l'homme noir fomentée par les médias et que le message violent et misogyne *gangsta* se contente de refléter des valeurs créées et entretenues par la société blanche :

To white dominated mass media, the controversy over gangsta rap makes great spectacle. Besides the exploitation of these issues to attract audiences, a central motivation for highlighting gangsta rap continues to be the sensationalist drama of demonizing black youth culture in general and the contributions of young black men in particular. It is a contemporary remake of « Birth of a Nation » only this time

⁵⁸² Tricia Rose, *Black Noise*, p. 174

⁵⁸³ Voir Tricia Rose, "Rap Music and the demonization of Young Black Males", in Thema Golden (ed.), *Black Male. Representations of Masculinity in Contemporary American Art*, New York: Whitney Museum of American Art, 1994, p. 149-152.

⁵⁸⁴ D. W. Griffith, *Birth of A Nation*, (1915).

⁵⁸⁵ Michelle Shocked et Bert Bull comparent le lieu imaginaire que décrivent les *gangstaz* à un "Zip Coon Toon Town", ou encore un "Coon Song Fantasyland". (Michelle Shocked & Bart Bull, "L.A. Riots: Cartoons vs. Reality. Gangster Rappers Preserve White Myth", *Billboard*, June 20, 1992, p. 6, cité dans Matthew T. Grant, "Of Gangstas and Guerillas", *Appendx: Culture/Theory/Praxis*, Cambridge, Issue 2, 1994, texte 5, p. 1)

Voir à ce sujet Earnest Lamb, *op. cit.*, pp 139-160.

⁵⁸⁶ bell hooks, *Oulaw Culture*, p. 116.

we are encouraged to believe it is not just vulnerable white womanhood that risks destruction by black hands but everyone. When I counter this demonization of black males by insisting that gangsta rap does not appear in a cultural vacuum, but, rather, is expressive of the cultural crossing, mixings, and engagement of black youth culture with the values, attitudes, and concerns of the white majority, some folks stop listening.⁵⁸⁷

Si pour certains, ces procédés d'auto-flagellation renforcent, voire valident les préjugés mettant en relation les critères raciaux et ceux de déviance,⁵⁸⁸ il convient de rappeler que les procédés des rappeurs sont littéraires, donc calculés et stylisés. La répétition récurrente de stéréotypes relève plus de la critique sociale implicite que du désir de dévaloriser la communauté noire. L'emploi de clichés tend en effet à démontrer que les Noirs ne peuvent s'émanciper de la réalité socio-économique. Les MCs évoquent dans le même temps la diabolisation de l'homme noir qui depuis la Reconstruction avait été indispensable à la justification de la ségrégation. Leur démarche s'avère donc une recherche d'hypervalorisation de l'image de l'homme noir qu'ils représentent invincible, refusant tout compromis.

En scellant leur identité d'homme noir dans cette antiphrase constante, les MCs insistent ainsi sur l'impossibilité de changer d'image tant que les préjugés persistent. Le caractère pétrifié des stéréotypes souligne la fatalité de la condition des Noirs. À travers cette démarche racoleuse et le désir de choquer, subsiste néanmoins le rêve enfoui de renverser à jamais cette image que les rappeurs projettent d'eux-mêmes. En instaurant la peur, ils cherchent à déstabiliser l'équilibre social, mais plus que tout autre forme de rap, les rappeurs s'adressent aux Blancs dans l'espoir peut-être de guérir de ses préjugés une communauté qui, paradoxalement, plébiscite ce genre musical.

3. Conclusion : La dimension politique du nihilisme *gangsta*

Comme nous venons de le voir, les *gangsta rappers* retranscrivent dans un langage outrancier l'ambiguïté des rapports que les hommes du ghetto entretiennent vis à vis de la société. Ils ont choisi pour ce faire de mettre en scène une violence et un hédonisme exacerbés dans un discours qui canalise et amplifie l'appel de détresse de

⁵⁸⁷ bell hooks, "Sexism and Misogyny: Who Takes The Rap?", p. 26.

⁵⁸⁸ Malauna Karenga cité dans Bakari Kitwana, *op. cit.*, p. 35.

leurs « frères » plus que toute autre forme de rap comme si la frustration jusque là contenue d'une communauté entière s'étalait au grand jour dans toute sa démesure. Si les rappers n'ont pas de velléité révolutionnaire manifeste, leurs récits explicites et empreints de nihilisme participent d'une stratégie discursive qui masque une conscience implicitement politique et sociale.

Nous rappellerons que lorsque sort l'album *Straight Outta Compton* en 1988, les NWA répondent alors au discours structuré et intellectualisé de Public Enemy et au rap idéologique de KRS-One par un arrêt sur image sur le misérabilisme des ghettos. En intensifiant la critique sur le thème de la violence sous toutes ses formes, cette nouvelle génération de rappers révèlent alors qu'elle n'entretient plus aucune illusion sur l'évolution sociale des habitants du ghetto. Si, par son discours, le *gangsta rap* relate la lassitude et la démission d'une communauté, son nihilisme discursif est loin d'être déterministe.

Ainsi, le nihilisme affiché par les *gangstaz* tend à dénoncer cet état même de renoncement. Dans leurs raps fiction, les rappers aspirent avant tout à dépeindre le mal-être existentiel et à souligner les failles de la société moderne. La violence exprimée demeure certes symbolique, mais en immergeant l'auditoire dans le monde brutal des *inner cities*, les MCs cherchent à confronter un instant le monde extérieur au monde clos du ghetto. Loin de banaliser la violence, ils rendent de la sorte sensible à la condition d'une communauté au bord du suicide social tout en clamant à la face du monde la « juste indignation » des Afro-Américains. Si ce nihilisme semble par ailleurs relever la plupart du temps d'un constat d'impuissance, on note dans la narration des rappers la volonté de protagonistes de s'extirper du ghetto par « quelque moyen que ce soit ».

Les *gangsta rappers* s'apparentent en fait à de véritables Cyniques. Ils choisissent en effet de mimer la misère du ghetto pour la jeter à la face du monde et faire ainsi éclater les hypocrisies. Le rappeur *gangsta* choisit de prendre « le masque de ce qu'il y a de plus odieux [...] et, plutôt que de montrer du doigt le désespoir criminel, il le fait parler »⁵⁸⁹ dans un discours plus que troublant. A l'instar de Diogène qui était motivé par la volonté de choquer et de perturber l'ordre social établi, l'artiste *gangsta* aspire ainsi à provoquer le scandale dans une perspective informative et pédagogique.

Les rappers s'adressent également à leurs semblables dans ce même but,

⁵⁸⁹ Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *op. cit.*, p. 126.

celui de susciter un éveil et de les éclairer de manière maïeutique. En dépit de quelques excès quelques fois discutables, l'exaspération de la violence est une manière de stimuler une prise de conscience chez les auditeurs du ghetto sans remettre en question leur droit à exprimer cette rage. En célébrant une culture pathologique, l'auto-dépréciation des jeunes du ghetto est également contrebattue par l'affirmation d'une fierté raciale et culturelle, mais aussi par l'inversion fantasmée et inédite des rapports de force traditionnels.

C'est en effet pour la première fois dans l'histoire de la société américaine que les Noirs américains exhibent avec tant d'ardeur et d'insolence une toute-puissance et une bestialité revendiquée face au public blanc. Ils tentent ainsi de véhiculer une image qui va à l'encontre des clichés traditionnels en abusant paradoxalement de clichés à l'origine eux-mêmes discriminatoires et dépréciatifs. Les artistes renvoient ainsi la culpabilité de la communauté blanche et prennent une revanche symbolique sur celle-ci. La mise en scène stéréotypée d'hommes violents qui défient le pouvoir dominant et dominant les femmes, exprime également le souhait qu'ont les hommes du ghetto de recouvrer une autorité, de s'affirmer socialement ou pour le moins d'imposer une image nouvelle de l'homme noir, quasi révolutionnaire.

Nous avons pu par ailleurs observer que les *gangsta rappers* ne chantent pas d'hymne à la gloire de l'Afrique mythique, n'incarnent généralement ni nationalisme, ni prosélytisme. En montrant qu'ils sont détachés de tout courant idéologique et qu'ils ne font aucune démonstration de lutte des classes, ils font foncièrement preuve d'un apolitisme politisé. A exhiber un désintéressement délibéré de la politique, ils témoignent par ailleurs de l'attitude de repli sur soi qui règnent dans les ghettos noirs et du refus des valeurs morales et hiérarchiques.

Cette volonté de dépolitiser leur discours est en outre la révélatrice manifeste d'une réalité socio-économique. L'adoration exaltée et sans complexe de l'argent ainsi que la célébration de l'hédonisme apparaissent notamment comme une révolte contre l'aliénation et peuvent s'interpréter comme un désir d'aller à l'encontre de la logique sociale. Ils exposent une vision certes puérile d'une société idéalisée, mais communiquent de façon divertissante les rêves qui hantent une jeunesse sacrifiée. Ils revendiquent ainsi le droit inaliénable à la « poursuite du bonheur » à laquelle elle est en droit de prétendre.

Les rappers affirment vouloir rapporter simplement les réalités quotidiennes de la vie du ghetto dans le seul but de témoigner sans autre objectif. Leurs rimes s'avèrent néanmoins plus la théâtralisation d'une réalité obscure que le reflet absolu

d'une réalité. En oscillant continuellement entre fiction et réalité, ils transmettent cependant un discours parfois inintelligible qui peut leurrer jusqu'à leur propre auditoire. Les rappers semblent s'être eux-mêmes pris à leur propre piège comme l'atteste le conflit entre les deux côtes américaines qui ont eu pour conséquence tragique la disparition de Tupac et de Notorious BIG.

Le message des *gangsta rappers* n'est donc pas dénué de contradictions et d'ambiguïtés. Les mêmes auteurs qui envoient des avertissements sur les dangers de la vie criminelle en font dans le même temps l'éloge. Ces paradoxes se cristallisent dans le discours paratextuel et les activités philanthropiques des rappers. Ainsi Suge Knight⁵⁹⁰, personnage polémique de la scène *gangsta* et promoteur d'un rap violent et sexiste, finance-t-il annuellement un jour de célébration des mères (« *Mother's Day Celebration* ») à Los Angeles. Master P, autre icône *gangsta* fait quant à lui des dons conséquents aux églises et instituts scolaires catholiques, et enfin, Eazy E qui ne jurait que par l'« école de la rue » fut l'initiateur de *Reach One Teach One*, un programme d'aide aux jeunes du ghetto.⁵⁹¹ Les exemples du même acabit sont légions. Si le *gangsta rap* suscite de nombreux paradoxes, cultivés consciemment ou non, c'est que le discours rappé porte précisément en lui les incertitudes de la communauté noire américaine et les contradictions de la société américaine.

⁵⁹⁰ Suge Knight est le fondateur du label Death Row Records qui a produit les oeuvres des plus grands artistes *gangsta*, citons entre autres Tupac et Snoop Dogg. Il a été maintes fois incarcéré ces cinq dernières années tout en continuant à diriger sa maison de disque. Certains l'accusent d'avoir commandité les assassinats de Tupac et de Notorious BIG.

⁵⁹¹ www.riaa.org.

CONCLUSION

Par la musique, cet esprit révolutionnaire s'insinue très facilement et sans qu'on le remarque, comme s'il n'était que jeu et que rien de mal n'en dût sortir. Mais il n'en sort rien d'autre sinon que, se fixant peu à peu, il pénètre graduellement les mœurs et les habitudes. De là, s'étant renforcé, il passe jusque dans les affaires privées, arrive ensuite jusqu'aux lois et à la constitution politique avec une grande insolence et un grand manque de retenue, et finit par tout mettre sens dessus dessous [...]. Nulle part on ne modifie les lois de la musique sans modifier en même temps les dispositions civiles les plus importantes. C'est ici que les gardiens doivent édifier leur poste.

Platon, *La République*¹

There are a lot of people my age that talk about the lyrics of rap artists. They are upset that the rap artists speak of killing, using drugs, the misuse of our women, ripping off people and killing police, but these lyrics do not come from apples that have fallen from some other tree. The society says it wants the rappers to clean up their lyrics, but the society does not want to clean itself up.

Louis Farrakhan²

L'objet de cette étude était de démontrer la politisation du rap afro-américain et l'engagement dont il était porteur. Nous avons observé qu'à l'instar des formes musicales qui l'ont précédé, le rap a été l'expression des transformations politiques, sociales et économiques ainsi qu'une réponse à leur rencontre. Ce qui le distingue néanmoins des formes antérieures de chants noirs, c'est son caractère explicite et subversif qui fut à l'origine de son succès, certes, mais aussi de la polémique entourant l'ensemble du phénomène hip hop. Tout au long de ces pages, nous avons pu, d'une part, mettre au jour la dimension sociale du rap, aborder son rôle informateur, fédérateur, moralisateur, voire éducateur, et révéler, d'autre part, la conscience politique du rap *hardcore*, qu'il soit contestataire ou nihiliste.

Au cours de nos recherches, nous avons observé que le message des rappers est par son fond et sa forme politique à multiples égards. Au-delà de la thématique développée autour du ghetto, le MC « assure les fonctions de porte-voix et de porte-

¹ Platon, *La République*, Paris : Garnier-Flammarion, p. 424, cité dans Jacques Attali, *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris : PUF, 1981, pp. 56-57.

² Extrait d'un discours prononcé dans le cadre du *Hip-Hop Summit* en juin 2001, www.hsan.org.

parole »³. Lorsqu'ils s'adressent à leurs semblables, les rappeurs consacrent leur énergie à mobiliser et à développer une conscience identitaire et politique. Que ce soit en évoquant des faits historiques, en se référant aux grandes icônes afro-américaines, en condamnant la discrimination ou en relatant des faits urbains, tous les récits rappés ont pour but de sensibiliser l'auditoire aux problèmes de la communauté noire et d'attiser une conscience ethnique et politique. Modèles aux yeux de leurs adeptes, les rappeurs sont devenus également des instruments de socialisation de masse grâce à leur visibilité médiatique. Ces artistes ne sont pas pour la plupart des activistes au sens strict du terme, ils participent néanmoins directement à la vie de leur communauté en s'engageant socialement et en soutenant des projets sociaux de proximité ou des actions politiques.

Les rappeurs font mine de se cantonner dans une langue du ghetto pour destiner leur message à un groupe bien défini, nous avons vu qu'ils permettent toutefois d'envoyer des signaux au reste de la société. En mettant en exergue les problèmes des minorités et en dénonçant l'incompétence politique ou l'injustice, les rappeurs offrent matière à réflexion et expriment la volonté de faire évoluer la société vers plus de justice sociale. Au-delà du texte, la force du rap se trouve également dans la forme de l'énonciation. L'acte même de rapper constitue une interpellation en soi, une apostrophe lancée aux autorités et à la société.

Si les rappeurs ne rappent pas d'une seule voix, nous avons pu établir que l'élément fort de leur discours demeure la demande d'intégration sociale et économique de leur communauté aux grandes structures de la société, et ceci quels que soient les thèmes abordés et la voie choisie. Leurs raps sont révélateurs des problèmes socio-économiques et des failles politiques, mais sont aussi le reflet des aspirations à une égalité de fait. Qu'ils se disent nationalistes, éducateurs, individualistes, marxistes ou nihilistes, les rappeurs traduisent implicitement ou explicitement - parfois même maladroitement - le désir de tous les membres d'une communauté de jouir pleinement de leur citoyenneté sociale et économique, quarante ans après la garantie de leur citoyenneté politique. Pour ce faire, les rappeurs ont choisi la subversion, l'emphase et souvent l'ambiguïté. Ils dénoncent ainsi une situation ressentie comme urgente et expriment le sentiment de frustration de plusieurs générations face à la condition quasi anachronique de la majorité des Afro-Américains à l'aube du troisième millénaire.

³ Hugues Bazin, *La culture hip hop*, Paris : Desclée de Brouwer, 1995, p. 219.

Le rap est ainsi le lieu d'expression d'un besoin de reconnaissance et d'intégration sociale, un objectif que les rappeurs ont aujourd'hui atteint comme jamais personne dans l'histoire noire américaine. Ils sont devenus en effet les ambassadeurs de la culture américaine à travers le monde et la liste des artistes devenus multi-millionnaires ne cesse de s'allonger. Cette réussite a valeur d'exemple. Elle valorise en effet l'ensemble de la communauté noire - même si elle le fait parfois de manière contestable - et la stimule dans sa lutte pour l'ascension sociale. Plus encore que les athlètes et les leaders noirs, les rappeurs incarnent une véritable victoire sur l'Amérique *wasp*, une revanche économique, sociale et culturelle, mais aussi politique. Au vu du caractère parfois explicite et subversif des textes de certains raps, les rappeurs heurtent l'opinion et interviennent dans le débat public. Ils vont même parfois à s'immiscer directement dans la vie politique devenant eux-mêmes un enjeu politique et confirmant ainsi leur rôle d'agitateurs.

On peut néanmoins reprocher au rap de s'engluer dans des poncifs et rester également perplexe face aux accès de misogynie et de violence dont font preuve certains artistes. Il existe en effet une contradiction profonde entre le discours rappé et l'aspiration réelle de ses auteurs. A travers un discours parfois obscur pour le grand public, voire pour son auditoire même, les rappeurs prennent le risque de desservir les causes qu'ils semblent promouvoir. En se consignant à des clichés réducteurs, le danger est en effet celui de la mise en valeur de personnages condamnables auprès d'une jeunesse dépourvue de repères mais aussi la diffusion d'une image tronquée de la jeunesse noire notamment à travers le *gangsta rap*. Les rappeurs sont d'ailleurs apparus ces dernières années comme des boucs émissaires, accusés d'être les responsables de tous les maux. Si les rappeurs insistent sur le fait qu'ils ne sont que les symptômes de cette société, de nombreux observateurs continuent de craindre que le rap n'obstrue le véritable combat auquel se livrent les habitants du ghetto, voire sape les efforts de réhabilitation de la communauté noire.

Nous avons également constaté que le discours politisé des rappeurs s'apparente parfois à un amalgame idéologique n'allant pas nécessairement dans le sens d'un véritable projet politique. Les rappeurs ont en effet des idées politiques et se réfèrent aux grands courants idéologiques ; nous pourrions cependant leur reprocher le caractère parfois épidermique et velléitaire de leurs propos reposant la force de leur discours sur la charge symbolique des mots et des images. Ces « fragments de

conscience politique »⁴ n'offrent peut-être pas toujours de véritables solutions aux problèmes posés et relèvent plus souvent du constat. Les rappers ne rejettent en effet ni la société, ni ne proposent d'en construire une nouvelle, car ils demandent avant tout à l'intégrer. Nous avons néanmoins observé que la volonté des rappers de bouleverser le système qui les a engendrés n'est pas si abstraite, à en juger par leurs discours paratextuels et leurs engagements parallèles qui témoignent d'un désir d'accompagner leurs propos de réelles solutions sociales et politiques.

Il serait abusif cependant d'accorder aux rappers un rôle de leaders politiques car ils n'aspirent pas encore à embrasser une telle carrière, même s'ils jouent d'ores et déjà partiellement un rôle dans le paysage politique. On peut néanmoins leur accorder un rôle d'« intellectuel organique », comme le suggérait George Lipsitz dès 1990.⁵ L'universitaire avait identifié alors dans les acteurs du mouvement hip hop une sorte d'élite susceptible d'être la porte-parole des opprimés et de les fédérer en vue de transformer la société. En intégrant leurs préoccupations sociales et politiques à leur discours, les rappers sont devenus en effet des personnalités aussi bien écoutées par leur communauté que par les hommes politiques eux-mêmes. Ces derniers trouvent ainsi en leur personne des alliés inestimables.

On reconnaît par ailleurs le potentiel politique du hip hop. Le mouvement, perçu à son avènement comme un phénomène de mode éphémère, est devenu une force économique sans précédent et l'industrie hip hop s'est affirmée peu à peu avec l'appui des artistes comme un contre-pouvoir culturel dont on suit de près l'évolution. Selon certains observateurs à l'instar de Bakari Kitwana, le mouvement pourrait, à long terme, représenter une véritable force politique à l'image de celle du mouvement des droits civiques, et jouer sous certaines conditions un rôle décisif dans la société et la politique américaines, à l'heure où les leaders noirs charismatiques manquent cruellement et où l'on assiste ces deux dernières décennies à la démobilisation politique de la communauté afro-américaine.

Les rappers apparaissent en effet comme des modèles aux yeux de leur communauté qu'elle soit issue des ghettos ou de la *middle class*. On ne peut plus

⁴ Bakari Kitwana, *The Rap on Gangsta Rap: Who Run It? Gangsta Rap and Visions of Black Violence*, Chicago: Third World Press, 1994, p. 56.

⁵ Nathan D. Abrams, "Antonio's B-Boys: Rap, Rappers, and Gramsci Intellectuals", in *Popular Music and Society*, Bowling Green State University: Department of Sociology, 19:4, 1995.

George Lipsitz, *Dangerous Crossroads. Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*, London: Verso, 1994.

George Lipsitz, "Cruising Around the Hegemonic Block", *Cultural Critique*, Winter 1986-87, pp. 157-177.

aujourd'hui ignorer le rôle symbolique et l'aura de certains rappeurs. Symboles de réussite économique et sociale, ils sont également devenus de véritables icônes révolutionnaires. Depuis sa mort brutale, Tupac Shakur est apparu comme le martyr romantique d'une génération foudroyée en pleine jeunesse. Son portrait orne désormais les murs des ghettos du monde entier, de Watts à Soweto, à côté d'autres grandes figures comme Malcolm X et Nelson Mandela.

En plus de ses vertus musicales et divertissantes, l'un des mérites les plus évidents du rap est d'avoir su fédérer. Il est non seulement parvenu à mobiliser la communauté noire et notamment à réconcilier la bourgeoisie afro-américaine avec ses racines noires, mais de plus a opéré un rapprochement inédit entre les communautés noires et blanches, plus que les courants musicaux qui l'ont précédé. Le rap a façonné le mode de vie et de pensée de plusieurs générations et permis d'unifier culturellement les deux communautés, tout en sensibilisant notamment la jeunesse blanche aux problèmes des minorités et des ghettos.

Au-delà du discours rappé, le hip hop est devenu l'indicateur de l'évolution profonde d'une société américaine en pleine mutation ethnique⁶ et accompagne les bouleversements des notions de race et de « transracialité »⁷ que vivent les Etats-Unis à l'heure où il est devenu un cliché de répéter que « le plus grand rappeur est blanc et le plus grand joueur de golf est noir ». Si certains observateurs - généralement afro-américains - interprètent l'« afro-américanisation » de la société blanche comme un nouveau pillage pur et simple de la culture noire, nullement synonyme de conscientisation politique, la plupart décèlent dans la progression de ce phénomène une évolution sociale, politique et ethnique de la société américaine et de sa représentation. Dans un chapitre intitulé « Elvis, Wiggers, and Crossing Over to Nonwhiteness »⁸, David R. Roediger qui explore les significations culturelles et politiques des *wiggers*, avance que la mixité ethnique et culturelle de la population américaine ne permettrait plus de parler de culture blanche, allant jusqu'à évoquer

⁶ Charles Aron, "Black like them", *Spin magazine*, May-June 1999, p. 69.

⁷ Dans *American Skin*, Leon Wynter évoque la "transracialité" ("*transracialism*") d'une culture américaine partagée par les communautés noires et blanches et qui ne connaît plus de lignes de démarcation. A l'heure où l'autoproclamé "King of Pop" est noir de naissance et que le plus grand rappeur actuel est blanc, ce phénomène serait en train d'accompagner une transformation profonde de l'identité américaine même. La culture populaire apparaît donc comme un moteur des relations raciales. (Leon E. Wynter, *American Skin. Pop Culture, Big Business & the End of White America*, New York: Crown, 2002.)

⁸ David R. Roediger, *Colored White: Transcending The Racial Past*, University of California Press, 2002, pp. 222-240.

l'« abolition » de celle-ci. Dans un ouvrage à paraître, *Why White Kids Love Hip-Hop*, Bakari Kitwana demande quant à lui si le hip hop ne serait pas en train partiellement de réaliser le « rêve » de Martin Luther King – on peut en effet se demander s'il n'y contribue pas.⁹ La musique n'est-elle pas dans un processus de pacification sociale, « promesse de réconciliation »¹⁰, selon Adorno ? S'il est encore trop tôt pour mesurer l'impact réel du rap sur la société américaine, le hip hop et son expression musicale semblent néanmoins être un pas vers la dissolution de la « barrière raciale » selon la formule de W.E.B. Dubois. Nous pourrions en conclure que le rap est devenu, grâce au génie musical et à l'esprit des rappeurs, un véritable outil de communication et de contestation politique mais aussi le moteur d'une possible transformation de la société américaine.

⁹ Communication personnelle de Namu Tucker.

¹⁰ Cité dans Jacques Attali, *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris : PUF, 1977, p. 58. Dans *Soul*, Arnold Shaw décrit la musique, plus précisément le rhythm'n'blues, comme un processus d'intégration et de réconciliation entre Noirs et Blancs (Reinbeck bei Hamburg: Rohwolt, 1978, p. 11).

GLOSSAIRE DES MORCEAUX CITÉS

187	(nom) voir définition « one-eighty-seven »
2	« to »
4	« for »
40(o.z.), 40's	(nom) bière (relatif au contenu d'une bouteille de bière de 40 onces)
awol, to be	« to be absent without leave », terme militaire signifiant « s'absenter sans permission » et par extension « disparaître de la circulation »
AK(-47)	(nom) « Automatic Kalachnikov », fusil d'assaut russe
amped, to be	être prêt(e)
ave	(nom) abréviation d'« avenue »
banana clip	(nom) un chargeur pour arme automatique
bang, to	(verbe) - être associé à des activités de gang - frapper violemment - baiser
bang	(nom) - injection de drogue - excitation - coup, « to have a bang » : baiser
base	(nom) abréviation de « freebase », forme de cocaïne proche du crack à fumer ou à inhaler
base, to	(verbe) fumer de la « base »
basehead	(nom) fumeur de « base »
Bed-Stuy	(nom) contraction de « Bedford-Stuyesant », quartier de Brooklyn
beef	(nom) muscle
beotch/beyatch	(nom) voir définition suivante.
biatch	(nom) altération phonétique de « bitch »
bitch	(nom) chienne, une salope

blast, to	(verbe) - éclater - fumer de la drogue - jouer de la musique fort
block party	(nom) fête de quartier
blunt	(nom) joint
bodycount	(nom) décompte des morts
bone	(nom) - pénis en érection - joint
boot(y)	(nom) cul
boy	(nom) mec, pote
buck wild, to get	se déchaîner
buddah head	(nom) fumeur de marijuana
buddah	(nom) marijuana
bum	(nom) clodo, bon à rien
bust a nut, to	jouir, éjaculer
bust, to	(verbe) - frapper - rapper - se tirer - « bust this! »: écoute bien ça!
busta	(nom) crétin
buttercupper	(nom) chérie, chou
can	(nom) taule
caper	(nom) imposteur
check it out, to	écouter, prêter attention
cheese	(nom) argent, allocations
chill (out), to	(verbe) se détendre, se relaxer, « chiller »
Ching-Chow	(nom) chinetoque
chink	(nom) chinetoque
chips	(nom) argent

chop suey	(nom) chinetoque
chronic	(nom) variété de marijuana consommée sur la côte Ouest
chump, to	(verbe) - voler - abuser de
chump	(nom) crétin, idiot
clock, to	(verbe) - se faire de l'argent (« to clock dollars ») - observer, jeter un œil - frapper, flanquer un marron
cock the hammer, to	appuyer sur la détente
cookie	(nom) - jeunot, jeunette - sexe féminin
coon	(nom) terme péjoratif pour désigner un Noir, un raton
copper	(nom) flic
cos, coz, cuz, cus	abréviation de « because »
CPT	(nom) Abréviation de Compton, un quartier sud de Los Angeles
crack house	(nom) lieu de consommation de crack
cream	(nom) argent
creep, to	(verbe) avoir des relations sexuelles illégitimes
crew	(nom) bande de potes, groupe
crib	(nom) maison, crèche, piaule
cunt	(nom) salope, une chatte
cuss, to	(verbe) altération phonétique de « curse », jurer
dap	(nom) poignée de main stylisée « to give a dap », saluer
ding-a-ling	(nom) pénis, zizi
diss, to	(verbe) abréviation de « to disrespect », insulter
dog(g)	(nom) terme de la cote Ouest signifiant « homie »
dome	(nom) caboche

dope	- (nom) drogue, dope - (adj.) super, bon(ne)
dough	(nom) fric, tune
down with, to be	soutenir, être du côté de
drag, in	en trav(est)
duck from, to	(verbe) échapper à, esquiver
duck and dodge, to	(verbe) passer entre les gouttes, esquiver
dun	(nom) pote
fad	(adj.) branché(e), « in »
fiend, to	être accro à, être hostile à
fiend	(nom) - un fana, un mordu, un accro - un toxico
flash, to	(verbe) frimer (avec), déballer
flat	(adj.) fauché(e)
flow, to	(verbe) rapper
forty	(nom) bière (voir plus haut « 40 o.z. »)
freak	(nom) - une nymphomane - un dingue, un fana - un homosexuel
freak, to	(verbe) se défouler, s'éclater
fruity	(adj.) efféminé
funk	(nom) - genre musical funk - terme qui qualifie la qualité musicale et l'essence même de la musique noire
funky	(adj.) - dégueulasse, puant(e) - cool, branché - qualifie aussi la qualité du rythme de la musique
G	(nom) gangster
game	(nom) activités illicites ou criminelles
gang bang, to	(verbe) - avoir des activités criminelles liées à un gang - participer à un viol collectif

gang-banger	(nom) - membre d'un gang - personne qui participe à un viol collectif
gank, to	(verbe) attaquer
ga(a)t	(nom) flingue
gauge	(nom) arme
ghetto bird	(nom) hélicoptère de la police
glock	(nom) pistolet léger autrichien
gold-digger	(nom) femme intéressée uniquement par l'argent des hommes
gook	(nom) terme péjoratif pour désigner un Coréen et par extension toute personne d'origine asiatique
gravy	(nom) flouze
groopy	(nom) groupie
hag, a	(nom) vieille harpie
ho(e)	(nom) salope
homeboy	(nom) pote du ghetto
hometroop	(nom) « crew », gang
homie	(nom) pluriel : « homies », « homiez » abréviation de « homeboy »
hop	(nom) espoir
hoochie coochie	(nom) - sexe féminin - activité sexuelle
hood	(nom) quartier, abréviation de « neighborhood »
hunk	(nom) beau mec
hype	- (nom) rumeur, intox - (adj.) génial(e), cool
hyped	(adj.) excitant(e), excité(e)
indo	(nom) marijuana indonésienne
jack	(nom) flingue
jack, to	(verbe) voler, braquer

jack-move	(nom) vol
jerk	(nom) abruti, crétin, pauvre type
jigaboo	(nom) bamboula
joint	(nom) endroit, lieu
juice	(nom) - respect - énergie - boisson alcoolisée
keep it real, to	rester authentique
key/ki	(nom) abréviation de « kilogram »
kike	(nom) juif, youpin
lame	(nom) paumé, crétin
L.M.	(nom) Abréviation de « Lench Mob », « crew » et nom du label d'Ice Cube
loco	(adj.) hispanisme: fou
low ride, to	(verbe) traîner en voiture dans les rues
lude	(nom) cachet de drogue
mack	(nom) mac
maytag	(nom) prisonnier qui fait la blanchisserie de son codétenu
MC	(nom) « Master of Ceremonies », un rappeur
Miata	(nom) modèle de voiture Mazda
mic, mike	(nom) micro
mix, to be in the	être dans les embrouilles, les histoires
mob	(nom) gang, « crew »
nappy	(adj.) crêpu(e)
nightey	(nom) nuit
noize	(nom) bruit
nookie	(nom) - vagin - activités sexuelles

novicane	(nom) nom d'un analgésique
numberbook taker	(nom) parieur
nut, to	(verbe) jouir, baiser
nuttin'	rien
OG	(nom) « Original Gangsta », un vrai gangster
one-eighty-seven	(nom) référence à un homicide dans le code pénal californien
give peace to, to	respecter, faire honneur à
pen	(nom) abréviation de « penitentiary », prison
Philly	(nom) abréviation de Philadelphie
pig	(nom) flic
pimp	(nom) mac, maquereau
player	(nom) - un baratineur, un homme à femme - un rappeur - un dur
Pound, the	(nom) nom de la clique du rappeur Snoop Dogg
projects	(nom) Abréviation de « Housing projects », HLMs américains
pump the gas, to	taxer de l'argent
punk	(nom) vaurien, nase
punk-ass	(nom) pauvre mec, nase
rap	(nom) - un rap - un baratin
rep	(nom) abréviation de « represent », représentation
represent, to	(verbe) représenter (son quartier/son « crew »)
scrambler	(nom) dealer
scrub	(nom) nulos
seed	(nom) enfant, descendance
sell-out	(nom) vendu

silly-ass	(adj.) crétin(e), idiot(e)
similac	(nom) lait en poudre pour nourrissons
skeezer	(nom) salope, pute
slut	(nom) salope
smack	(nom) héroïne
snitch	(nom) salope
snitch, to	(verbe) - piquer, chaparder - tricher
souljah	(nom) altération phonétique de « soldier », soldat
spliff	(nom) joint
spook	(nom) terme péjoratif pour désigner un noir
spot	(nom) lieu de revente et de consommation de drogue
squab, to	(verbe) frapper, se battre
straight up	(adj.) vrai, authentique
sucka/sucker	(nom) - pigeon, bonne poire - branleur
tha	altération phonétique de « the »
ten	(nom) billet de dix dollars
thang	(nom) chose
Thugs	(nom) nom de la clique de Tupac
Tom	(nom) Oncle Tom
trip, to	(verbe) - être sous l'effet de la drogue - piquer une crise
twenty	(nom) un billet de vingt dollars
U	« you »
uzi	(nom) pistolet mitrailleur automatique de l'armée israélienne
wack, to get	être foutu(e)

wax	(nom) disque vinyl
W-2	(nom) formulaire de déclaration d'imposition
women's lib	(nom) libération de la femme
ya	altération phonétique de « you » ou de « your »
yo	altération phonétique de « you »
Yo	interjection hip hop
Yugo	(nom) marque de voiture très bon marché

BIBLIOGRAPHIE

1. Références bibliographiques

a) Ouvrages:

Abrahams, Roger D., *Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia*, Hatboro, Pa.: Folklore Associates, 1964.

Adorno, Theodor, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Berlin: Suhrkamp, 1952.

Adorno, Theodor, *Théorie esthétique*, Paris : Klincksieck, 1989 (1970).

Alex Ogg, David Upshal, *The Hip Hop Years. A History of Rap*, London: Macmillan, 1999.

Andrews, William L., *et al.* (eds.), *The Oxford Companion to African American Literature*, New York: Oxford University Press, 1997.

Appiah, Kwame Anthony, Gates, Henry-Louis Jr (eds.), *Africana: The Encyclopedia of the African and African American Experience*, New York: Basic Civitas Books, 1999.

Asante, Molefi Kete, *Afrocentricity: The Theory of Social Change*, Buffalo, NY: Amulefi Publishing, 1980.

Attali, Jacques, *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris : Fayard, 2001 (1977).

Bacharan, Nicole, *Histoire des Noirs américains au 20ème siècle*, Bruxelles : Editions Complexe, 1994.

Bathwaite, Fred, *Fresh Fly Flavor. Words & Phrases of the Hip-Hop Generation*, Stamford: Longmeadow, 1992.

Baker, Houston, *Black Studies, Rap and the Academy*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Baker, Houston, *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*, Chicago: University of Chicago Press, 1984.

Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin: University of Texas, 1981.

Barnhart, Robert K. (ed.), *The Barnhart Concise Dictionary of Etymology*, New York: Harper-Collins, 1996.

- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Le Seuil, 1953.
- Barthes, Roland, *Système de la mode*, Paris : Le Seuil, 1967.
- Bataille, Georges, *Lascaux ou la naissance de l'Art*, Genève: Skira, 1955.
- Baudrillard, Jean, *L'Echange symbolique et la mort*, Paris : Gallimard, 1976.
- Baylon, Christian, *Sociolinguistique : société, langue et discours*, Paris : Nathan Université, 1991.
- Bazin, Hugues, *La culture hip-hop*, Paris : Desclée de Brouwer, 1995.
- bell hooks, *Outlaw Culture: Resisting Representations*, London: Routledge, 1994.
- bell hooks, *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*, Boston: South End Press, 1990.
- Benjamin-Labarthe, Elyette, *L'image dans la culture américaine*, Toulouse : Presses de l'Université de Toulouse, 2000.
- Bergerot, Franck et Merlin, Arnaud, *Du Blues au Bop, Au-delà du Bop*, Paris, Gallimard, 1991.
- Bergerot, Franck et Merlin, Arnaud, *L'Epopée du Jazz. Du Blues au Bop*, Paris : Gallimard, 1991.
- Béthune, Christian, *Le rap. Une esthétique hors la loi*, Paris : Autrement, 1999.
- Blassingame, John W. (ed.), *The Frederick Douglass Papers. Series One: Speeches, Debates, and Interviews. Volume 3: 1855-63*, New Haven, CT: Yale University Press, 1985.
- Boger, Ch., Wegner, J. W. (eds.), *Race, Poverty and American Cities*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1996.
- Boucher, Manuel, *Rap : Expression des lascars*, Paris : L'Harmattan, 1998.
- Bourdieu, Pierre (dir.), *Actes de la recherche en sciences sociales. Violences*, Paris : Le Seuil, décembre 1997.
- Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard, 1986.
- Bourdieu, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris : Editions de Minuit, 1979.
- Bouvier-Simonetti, Béatrice, *La musique populaire américaine et ses implications sociales des années 1860 aux années 1960*, Caen : Université de Caen, 1987.
- Brod, Harry (ed.), *The Making of Masculinities. The New Men's Studies*, Boston: Allen & Unwin, 1987.

- Brown, H. Rap, *Die Nigger Die!*, New York: Dial Press, 1969.
- Brown, Lesley, Shorter, William (eds.), *The New Oxford Dictionary of English*, New York: Oxford University Press, 1998.
- Cachin, Olivier, *L'offensive rap*, Paris : Gallimard, 1996.
- Calloway, Cab, *The New Cab Calloway's Hepster's Dictionary*, New York, 1938.
- Carl Van Vechten, *Nigger Heaven*, New York: Knopf, 1926.
- Caves, Roger W. (ed.), *Exploring Urban America*, Thousand Oaks: Sage, 1994.
- Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris : Présence Africaine, 1986.
- Chalfant, Henry & Cooper, Martha, *Subway Art*, New York: Henry Holt & Co, 1984.
- Chambers, John Whiteclay II (ed.), *The Oxford Companion to American Military History*, New York: Oxford University Press, 1999.
- Chideya, Farai, *Don't Believe the Hype: Fighting Cultural Misinformation About African-Americans*, New York: Penguin Books, 1995.
- Chuck D and Jah Yusuf, *Fight The Power*, Edinburgh: Payback Press, 1997.
- Clark, Kenneth, *Dark Ghetto: Dilemmas of Social Power*, Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1965.
- Cleaver, Eldridge, *Soul on Ice*, New York: Dell Publishing, 1968.
- Constant, Denis, *Aux sources du reggae, musique, société et politique en Jamaïque*, Paris : Parenthèses, 1982.
- Constant, Fred, *Le multiculturalisme*, Paris : Flammarion, 2000.
- Cross, Brian, *It's Not About a Salary: Rap, Race and Resistance in Los Angeles*, New York: Verso Books, 1993.
- Darrée, Alain (dir.), *Musique et Politique, les répertoires de l'identité*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1996.
- Davis, Mike, *City of Quartz. Los Angeles, capitale du futur*, Paris : La Découverte, 2000.
- Diederichsen, Dietrich, *Freiheit macht arm*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993.
- Diop, Cheikh, *Nation nègre et culture*, Paris : Présence Africaine, 1954.
- Dixon, Christa K., *Negro-Spirituals: From Bible to Folksong*, Philadelphia: Fortress Press, 1998 (1976).
- DuBois, W. E. B., *Writings*, New York: Literary Classics of the United States, 1986.
- Dubois, W.E.B., *The Souls of Black Folk*, New York: Blue Heron Press, 1953 (1903).

- Dubost, Thierry, Mills, Alice (dir.), *La femme noire. Aspects d'une crise d'identité*, Presses Universitaires de Caen, 1997.
- Dufresne, David & Jacob, Günther, *Rap Revolution*, Mainz: Atlantis Musikbuchverlag, 1992.
- Dufresne, David, *Yo! Révolution rap*, Paris : Ramsay, 1991.
- Durkheim, Emile, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris : PUF, 1981.
- Dyson, Michael E., *Between God and Gangsta Rap: Bearing Witness to Black Culture*, New York: Oxford University Press, 1996.
- Ellison, Mary, *Lyrical Protest: Black Music's Struggle Against Discrimination*, London: Praeger, 1989.
- Ellison, Ralph, *Invisible Man*, New York: Random House, 1994 (1952).
- Ellison, Ralph, *Shadow and Act*, New York: Random House, 1964.
- Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1989.
- Eure, Joseph D., Spady, James G. (eds.), *The Nation Conscious Rap*, New York: PC International Press, 1991.
- Fabre, Michel, *Les Noirs américains*, Paris : Armand Colin, 1967.
- Fanon, Franz, *Les Damnés de la terre*, Paris : Gallimard, 1961.
- Fanon, Franz, *Peau noire, masque blanc*, Paris : Le Seuil, Esprit, 1975 (1952).
- Fernando, S.H. Jr, *The New Beats: Exploring The Music Culture and Attitudes of Hip-Hop*, Edinburgh: Payback Press, 1994.
- Fichou, Jean-Pierre, *La civilisation américaine*, Paris : PUF, 1994 (1987).
- Fohlen, Claude, *Les Noirs aux Etats-Unis*, Paris : PUF, 1965.
- Frances Cress Welsing, *The Isis Papers*, Chicago: Third World Press, 1991.
- Frazier, E. Franklin, *Black Bourgeoisie: The Rise of a New Middle Class*, Carmichael, CA: Touchstone Books, 1957.
- Frazier, E. Franklin, *The Negro Family in the United States*, New York: Dryden Press, 1951 (1939).
- Fuchs, Lawrence H., *The American Kaleidoscope: Race, Ethnicity and the Civic Culture*, Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1995 (1990).
- Gaillot, Michel, *Sens Multiple. La Techno, un laboratoire artistique et politique du présent. Avec des entretiens de Jean-Luc Nancy et Michel Maffesoli*, Paris : Dis Voir, 1998.

- Gates, Henry Louis Jr (ed.), *Black Literature and Literary Theory*, New York & London: Methuen, 1984.
- Gates, Henry Louis Jr (ed.), *The Norton Anthology of African-American Literature*, New York: Norton, 1997.
- Gates, Henry Louis Jr, *Figures in Black - Words, Signs and the 'Racial Self'*, New York: Oxford University Press, 1987.
- Gates, Henry Louis Jr, *The Signifying Monkey, a Theory of African-American Literary Criticism*, New York: Oxford University Press, 1988.
- Gay, Geneva, Baber Willie L. (eds.), *Expressively Black. The Cultural Basis of Ethnic Identity*, New York: Praeger, 1987.
- George, Nelson, *Buppies, B-Boys, Baps & Bohos, Notes on Post-Soul Black Culture*, New York: Harper Collins, 1992.
- George, Nelson, *Hip Hop America*, New York: Penguin, 1998.
- George, Nelson, *The Death of Rhythm & Blues*, New York: Dutton, 1989.
- Giroux, Henry A., *Channel Surfing: Race Talk and the Destruction of Today's Youth*, South Yarra: MacMillan, 1997.
- Goines, Donald, *Whoreson: The Story of a Ghetto Pimp*, Los Angeles: Holloway House, 1969.
- Golden, Thema (ed.), *Black Male. Representations of Masculinity in Contemporary American Art*, New York: Whitney Museum of American Art, 1994.
- Goldstein, Dan, *Rappers Rappin: The Story of The Freshest Sound Around from Rap's 'Maddest' and 'Baddest'*, New York: Sanctuary, 1996.
- Gonzalez, Eric, *"Signifyin(g) jazzmen": statut et représentations du musicien de jazz afro-américain des années 1920 à nos jours*, Université de Bordeaux III, 1997.
- Gramsci, Antonio, *Cahiers de Prison (Tome 3)*, Paris : Gallimard, 1978.
- Green, Anne-Marie, *De la musique en sociologie*, Issy-lès-Moulineaux : Editions EAP, 1993.
- Grimm, Stephanie, *Die Repräsentation von Männlichkeit in Punk und Rap*, Tübingen, Stauffenburg-Verlag, 1998.
- Grynszpan, Emmanuel, *Bruyante techno. Réflexion sur le son de la free-party*, Clermond-Ferrand : Éditions Mélanie Sèteun, 1999.
- Harold Wentworth, Stuart Berg Flexner (eds.), *Dictionary of American Slang*, New York: Crowell, 1975.

- Havelock Nelson and Gonzales, Michael, *Bring the Noise: Guide to Rap Music and Hip Hop Culture*, New York: Harmony Books, 1991.
- Hill, Patricia Liggins, Bell, Bernard W. (eds.), *Call and Response: The Riverside Anthology of the African American Literary Tradition*, Boston: Houghton Mifflin, 1998.
- Holloway, J. E. (ed.), *Africanisms in American Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Holt, Thomas C., Barkley Brown, Elsa (eds.), *Major Problems in African-American History: From Freedom to 'Freedom Now', 1865-1990's*, Boston: Houghton Mifflin, 2000.
- Hymes, D., *Language in Culture and Society*, New York: Harper & Row, 1966.
- Ice T and Siegmund, Heidi, *The Ice Opinion As Told As To Heidi Siegmund. Who Gives a Fuck?*, New York: St-Martin's Press, 1997 (1994).
- Jenkins, Sasha, et al., *Ego Trip's Book of Rap List*, New York: St. Martin's Griffin, 1999.
- John S. Dickson, *Rosebud: The American Pimp*, Real Fly Publishing, 2001.
- Karrer, Wolfgang, Kerkhoff Ingrid (eds.), *Rap*, Berlin & Hamburg: Argument-Verlag, 1996.
- Kaspi, André, et al., *La civilisation américaine*, Paris : PUF, 1991.
- Keyes, Cheryl L., *Rap Music and Street Consciousness*, Urbana, IL: University of Illinois Press, 2002.
- Kitwana, Bakari, *The Hip Hop Generation. Young Blacks and The Crisis in African-American Culture*, New York: Basic Civitas Books, 2002.
- Kitwana, Bakari, *The Rap on Gangsta Rap: Who Run It? Gangsta Rap and Visions of Black Violence*, Chicago: Third World Press, 1994.
- Krims, Adam, *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Labov, William, *Le parler ordinaire : La langue dans les ghettos noirs des Etats-Unis*, Paris : Editions de Minuit, 1978.
- Labov, William, *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, Philadelphia: University of Pennsylvania. Press, 1972.
- Lapassade, Georges et Rousselot, Philippe, *Le Rap ou la fureur de dire*, Paris : Editions Lori Talmart, 1996.
- Lawrence, Stanley A., *Rap – The Lyrics*, New York: Penguin Books, 1992.
- Lerner, Gerda, *De l'esclavage à la ségrégation, les femmes noires dans l'Amérique des Blancs*, Paris : Denoël-Gonthier, 1972.

- Lerner, Michael and West, Cornel, *Jews & Blacks: A Dialogue on Race, Religion, and Culture in America*, New York: Plume; 1996.
- LeRoi Jones, *Blues People: The Negro Experience in White America and the Music that Developed From It*, New York: William Morrow, 1963.
- Lester, David, *Suicide in African Americans*, New York: Nova Science Publishers, 1998.
- Levet, Jean-Paul, *Talkin' that talk : le langage du blues et du jazz*, Paris : Kargo, 2003.
- Levine, Lawrence W., *Black Culture and Black Consciousness. Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*, New York: Oxford University Press, 1978.
- Lévi-Strauss, Claude, *Race et Histoire*, Paris : Gonthier, 1961.
- Lévy, Claude, *Les minorités ethniques aux Etats-Unis*, Paris : Ellipses, 1997.
- Lewis, Oscar, *On Understanding Poverty: Perspectives from the Social Sciences*, New York: Basic Books, 1968.
- Light, Alan (ed.), *Vibe History of Hip Hop*, New York: Three River Press, 1999.
- Lipsitz, George, *Dangerous Crossroads. Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*, London: Verso, 1994.
- Lombard-Deschamps, Pascale, *Ethnologie urbaine du mouvement hip-hop. Les B-Boys dans leurs usages et représentations spécifiques des territoires urbains*, Université Paris VII, 1998.
- Mailer, Norman, *Advertisements for Myself*, New York: Putman, 1959.
- Major Clarence (ed.), *Black Slang: A Dictionary of Afro-American Talk*, London: Routledge & Kegan Paul, 1970.
- Major Clarence (ed.), *Juba to Jive: A Dictionary of African-American Slang*, New York: Penguin, 1994.
- Malcolm X, *The Autobiography of Malcolm X*, New York: Groove Press, 1964.
- Marx, Karl, *Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte*, Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1965.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich, *Le Manifeste du parti communiste*, Paris : Éditions Aubier-Montaigne, 1961 (1847).
- Massey, Douglas S. and Denton, Nancy A., *American Apartheid: Segregation and The Making of The Underclass*, Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Mauer, Marc, *Race to Incarcerate. The Sentencing Project*, New York: The New Press, 1999.
- Mauss, Marcel, *Sociologie et Anthropologie*, Paris : PUF, 1991.

- McCoy, Judy, *Music in The 1980's. A Reference Guide*, London: The Scarecrow Press, 1992.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media*, New York: McGraw-Hill Book, 1964.
- Meier, August and Rudwick, Elliott M., *From Plantation to Ghetto: An Interpretative History of American Negroes*, New York: Hill and Wang, 1968.
- Memmi, Albert, *L'homme dominé, Le Noir-le colonisé-le prolétaire-le juif-la femme-le domestique*, Paris : Gallimard, 1968.
- Memmi, Albert, *Portrait du colonisé*, Paris : Éditions Corrèa, 1957.
- Méténier, Anne, *Le Black American English*, Paris : L'Harmattan, 1998.
- Méténier, Anne, *Une étude du Black American English : son lexique et sa tradition orale*, Lille : A.N.R.T, 1992.
- Mex Glazner, Gary (ed.), *Poetry Slam: The Competitive Art of Performance Poetry*, San Francisco: Manic D Press, 2000.
- Milon, Alain, *L'étranger dans la ville. Du rap au graff mural*, Paris : PUF, 1999.
- Mitchell, Angelyn (ed.), *Within the Circle. An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*, London: Duke University Press, 1994.
- Morrison, Toni, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Moynihan, Daniel P., *The Negro Family: The Case for National Action [The Moynihan Report]*, Washington D.C.: Government Printing Office, 1965.
- Mr Fresh, *Tout sur le breakdance et la culture Hip-Hop*, Lausanne : Editions P.-M. Favre, 1984.
- Myrdal, Gunnar, *An American Dilemma: The Negro Problem and Modern Democracy*, New York: Harper, 1944.
- Neal, Larry, Schwartz, Michael (eds.), *Visions of a Liberated Future*, New York: Thunder's Mouth Press, 1989.
- Newton, Huey P., *Revolutionary Suicide*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.
- Nietzsche, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, München: List, 1957 (1882).
- Oliver, William, "Black Males and Violence", in *Proceedings of the Institute on Domestic Violence in the African American Community*, Washington D.C.: U.S. Department of Health and Human Services, 1995.
- Oliver, William, *The Violent Social World of Black Men*, New York: Lexington, 1994.

- Osei, Amoah (ed.), *A Political Dictionary of Black Quotations: Reflecting the Black Man's Dreams, Hopes, Visions*, London: Oyokoanyinaase House, 1989.
- Pauwels, Marie-Christine, *Le rêve américain*, Paris, Hachette.
- Perkins, William Eric (ed.), *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*, Philadelphia: Temple University Press, 1996.
- Platon, *La République*, Paris : Garnier-Flammarion, 1966.
- Ploski, Harry A., Williams, James (eds.), *The Negro Almanac: A Reference Work on the Afro-American*, Detroit: Gale Research, 1989.
- Poschardt, Ulf *DJ Culture*, Paris : Editions Kargo, 2002.
- Potter, Russel A., *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Post-modernism*, Albany: State University of New York Press, 1995.
- R. Hernstein, Ch. Murray, *The Bell Curve*, New York: Free Press, 1994.
- Richet, Isabelle (dir.), *Harlem 1900-1935*, Paris : Autrement, 1993.
- Roach, Hildred, *Black American Music: Past and Present*, Malabar, FL: Krieger, 1992 (1973).
- Roediger, David R., *Colored White: Transcending The Racial Past*, University of California Press, 2002.
- Rose, Tricia, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, London: Wesleyan University Press, 1994.
- Royot, D., et al., *Histoire de la culture américaine*, Paris : PUF, 1993.
- Ruth, David E., *Inventing the Public Enemy, The Gangster in American Culture, 1918-34*, University Chicago Press, 1996.
- Sartre, Jean-Paul, *Situations III*, Paris : Gallimard, 1949.
- Seale, Bobby, *A Lonely Rage*, New York: New York Times Book Company, 1968.
- Seale, Bobby, *Seize the Time*, New York: Vintage Books, 1970.
- Senghor, Léopold Sédar, *Négritude et humanisme*, Paris : Le Seuil, 1964.
- Shabazz, Julian L. D., *The United States Vs. Hip Hop: The Historical & Political Significance of Rap Music*, Hampton: United Brothers Communications Systems, 1992.
- Shakur, Sanyika, *Monster: The Autobiography of an L.A. Gang Member*, New York: Atlantic Monthly, 1993.
- Shaw, Arnold, *Black Popular Music in America. From the Spirituals, Minstrels and Ragtime to Soul*, New York: Schirmer, 1986.

Shaw, Arnold, *Soul*, Reinbeck bei Hamburg: Rohwolt, 1978.

Shomari, Hashim, A., *From the Underground: Hip hop Culture As an Agent of Social Change*, Fanwood, NJ: X-Factor, 1995.

Shusterman, Richard, *L'art à l'état vif : la pensée pragmatique et l'esthétique populaire*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1991.

Sidran, Ben, *Black Talk*, New York: Holt, Rinehart & Winston, 1971.

Silk, Catherine & John, *Racism and Anti Racism in American Popular Culture: Portrayals of African Americans in Fiction and Film*, Manchester University Press, 1990.

Simmons, Joseph 'Reverend Run', Taylor, Curtis L., *It's Like That. A Spiritual Memoir*, New York: St. Martin's Press, 2000.

Simpson, J. A. & Weiner, E. S. C., *Oxford English Dictionary*, vol. X, 2nd Edition, Oxford: Clarendon Press, 1989.

Slim, Iceberg, *Pimp: The Story of my Life*, Los Angeles: Holloway House, 1969.

Smith, Anthony D., *Ethnic Revival*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Smitherman, Geneva, *Black Talk: Words and Phrases from the Hood to the Amen Corner*, Boston: Houghton Mifflin, 1994 (2000).

Smitherman, Geneva, *Talkin and Testifyin: The Language of Black America*, Boston: Houghton Mifflin, 1977.

Smitherman, Geneva, *Talking That Talk: African American Language and Culture*, New York: Routledge, 2000.

Souchard, Maryse (dir.), *Les jeunes. Pratiques culturelles et engagement collectif*, Belfort : Archives départementales, 1996.

Southern, Eileen, *Histoire de la musique noire américaine*, Paris : Buchet/Chastel, 1976.

Springer, Robert (dir.), *Le texte dans la musique populaire afro-américaine*, Bern : Peter Lang, 2001.

Springer, Robert, *Fonctions sociales du blues*, Marseille: Editions Parenthèses, 1999.

Stancell, Steven, *Rap Whoz Who*, New York, Schirmer Books, 1996.

Stavsky, L., et al., *A2Z: The Book of Rap and Hip Hop Slang*, New York: Boulevard, 1995.

Tate, Greg (ed.), *Everything But the Burden: What White People Are Taking from Black Culture*, New York: Bantam Dell, 2003.

Toop, David, *The Rap Attack: African Jive to New York Hip Hop*, Boston: South End Press, 1984.

Toop, David, *Rap Attack 2: African Rap to Global Hip Hop*, London: Serpent's Tail, 1991.

Tothenberg, Paula S. (ed.), *Racism and Sexism: An Integrated Study*, New York: St. Martin's Press, 1988.

Trumble, William R. (ed.), *The Shorter Oxford English Dictionary*, New York: Oxford University Press, 2002.

Walker, Alice, *In Search of Our Mothers' Gardens*, New York: Harcourt, 1983.

Wallace, Michelle, *Black Macho and the Myth of the Superwoman*, New York: Dial Press, 1978.

Welch Boger, J. C., Wegner J., *Race, Poverty and American Cities*, London: University of North California Press, 1996.

West, Cornel, *Race Matters*, Boston: Beacon Press, 2001 (1993).

Westbrook, Alonzo, *HipHoptionary*, New York: Harlem Moon, 2002.

White, Armond, *Rebel for the Hell of It. The Life of Tupac Shakur*, London: Quartet Books.

Whorf, B. Lee, *Language, Thought and Reality*, The M.I.T. Presse, 1965

Wilson, William Julius, *The Truly Disadvantaged: The Inner City, the Underclass, and Public Policy*, 1997(1987).

Wilson, William Julius, *Les oubliés de l'Amérique*, Paris : Declée de Bouwer, 1994.

Wilson, William, Julius, *The Declining Significance of Race: Black and Changing American Institutions*, University of Chicago Press, 1978.

Wright, Richard, *12 Millions Black Voices*, New York: Thunders's Month, 1941.

Wright, Richard, *Native Son*, New York: HarperCollins, 1998 (1940).

Wynter, Leon E., *American Skin. Pop Culture, Big Business & the End of White America*, New York: Crown, 2002.

b) Articles:

Abrams, Nathan D., "Antonio's B-Boys: Rap, Rappers, and Gramsci Intellectuals", *Popular Music and Society*, Bowling Green State University: Department of Sociology, 19:4, 1995.

Adorno, Theodor, "L'industrie culturelle", *Communications*, N°3, Paris : Le Seuil, 1964.

- Adorno, Theodor, "Réflexions en vue d'une Sociologie de la Musique", *Musique en Jeu*, Numéro 2, Paris : Le Seuil, 1972.
- Armstrong, Edward G., "Gangsta Misogyny: A Content Analysis of the Portrayals of Violence Against Women in Rap Music, 1987-1993", *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 8(2), 2001.
- Anderson Susan, "African American Wealth", [s. d.], publié sur www.afgen.com.
- Aron, Charles, "Black Like Them", *Spin Magazine*, May-June 1999.
- Banjoko, Adissa, "Myth of the Great Black Pimp", 21 August 2001, article publié sur www.daveyd.com.
- Best, Steven and Kellner, Douglas, "Rap, Black Rage, and Racial Difference", *Enculturation*, vol. 2, No. 2, Spring 1999.
- Binder, Amy J., "Constructing Racial Rhetoric: Media Depictions of Harm in Heavy Metal and Rap Music." *American Sociological Review*, vol. 58, N° 6, December 1993.
- Binet, Stéphanie, "1965-1995, Watts' Up ?", *L'Affiche*, Hors-Série N°2, 1997.
- Binet, Stéphanie, "Williams tout feu tout *slam*", *Libération*, 30 novembre 2000.
- Blake, Reynard N. Jr, "Beyond the Bling: A Look at Hip-Hop, African-American Leadership & The Black Church: Implications to African-American Youth Development", *Journal of Urban Youth Culture*, February 2003.
- Boucher, Geoff, "A Politician Who Runs on Hip Hop", *Los Angeles Times*, 12 Mai 2003.
- Boyd, Todd, "Rap Music and Popular Culture", *Public Culture*, vol. 7, 1994.
- Bynoe, Yvonne, "The New Breed of Black Politicians", 2002, publié sur www.urbanthinktank.org.
- Cachin, Olivier, "Sous les bombes Paris", *L'Affiche*, Hors-Série N°2, 1997.
- Chappia, Christophe, "Du flow au clash-flow", *Territoires du hip-hop*, Paris : Art-Press, n°3, janvier 2000.
- Charles, Don Hogan, "Taki 183 Spawns Pen Pals", *New York Times*, 21 July 1971.
- Chastagner Claude, "The Parent's Music Resource Center: From Information To Censorship", *Popular Music*, vol. 18(2), 1999.
- Colapinto, John, "The Young Hipublicans", *New York Times*, 26 May 2003.
- Davey D., "Afrika Bambaataa's Definition of Hip Hop", 23 September 1996, www.daveyd.com.
- De Genova, Nick, "Gangster Rap and Nihilism in Black America: Some Questions of Life and Death", *Social Text*, 1995: 43.

- Donaldson, Sonya A., "Black Dotcom Shake-up", *Black Enterprise*, December 2000, publié sur www.blackenterprise.com.
- Dufresne, David, "Puissance Rap", *Libération*, 26 janvier 1999.
- Ebron, Paula, "Rapping Between Men: Performing Gender", *Radical America*, vol. 23, N° 4, 1989.
- Epée, Hervé, "BG", *Radikal*, juillet-août 2003.
- Francisco, Ludovic, "Le mythe du pharaon", 2002, publié sur www.chez.com/hiphopculture.
- Gates, Henry Louis Jr, "Are We Better Off?", 1998, publié sur le site www.pbs.org/wgbh/pages/frontline.
- Gates, Henry Louis Jr, "Black Demagogues and Pseudo-Scholars", *The New York Times*, 20 July 1992.
- Gates, Henry Louis, Jr., "2 Live Crew, Decoded. Rap Music Group's Use of Street Language in Context of Afro-American Cultural Heritage Analyzed," *New York Times*, 19 June 1990,
- Gibbs, J. T., "African-American Suicide: A Cultural Paradox", *Suicide and Life Threatening Behavior*, n° 27, 1997.
- Grant, Judith, "Bring The Noise: Hypermasculinity in Heavy Metal and Rap", *Journal of Social Philosophy*, vol. 27, N°2, Fall 1996.
- Grant, Matthew T., "Of Gangstas and Guerillas", *Appendx: Culture/Theory/Praxis*, Cambridge, Issue 2, 1994, texte 5.
- Guiganti, Bruno, "Le son de la modernité, l'art audio à l'épreuve de l'industrie culturelle", *Synesthésie*, n°8, publié sur www.synesthesie.com.
- Halimi, Serge, "Deux Amériques noires séparées par les injustices de l'économie", *Le Monde diplomatique*, octobre 1992.
- Hendricks, Leta, "A Review of Rap Sound Recordings in Academic and Public Libraries", *Popular Music*, 21(2), Summer 1997.
- Hervé, J., "Black Scholar Interviews Kathleen Cleaver", *The Black Scholar*, December 1977.
- hooks, bell, "Eating the Other", *Black Looks*, Boston: South End Press, 1992.
- hooks, bell, "Sexism and Misogyny: Who Takes the Rap? Misogyny, Gangsta Rap and the Piano", *ZMagazine*, February 1994.
- Illseed, "The Homo-Erotic Nature of Hip Hop", 30.04.02, publié sur www.AllHipHop.com.
- Judy, R.A.T., "On the Question of Nigga Authenticity", *Boundary 2*, 21:3, 1994.

- Keyes, Cheryl L., "At the Crossroads: Rap Music and Its African Nexus", *Ethnomusicology*, vol. 40, N° 2, Spring/Summer 1996.
- Kitwana, Bakari, "Senate Hearing Fails To Explore The Root Causes of Violence", August 9 2001, publié sur www.progressive.org.
- Lestocart, Louis-José, "Hip-hop et Danse Contemporaine", *Territoires du hip hop*, Paris : Art-Press, n°3, janvier 2000.
- Lestocart, Louis-José, "My crash life", *Territoires du hip hop*, Paris : Art-Press, n°3, janvier 2000.
- Lipsitz, George, "Cruising Around the Hegemonic Block", *Cultural Critique*, Winter 86-87.
- Liu, Marian, "Hip Hop's Islamic Influence", *San Jose Mercury News*, April 22, 2003, relevé sur www.guerillafunk.com.
- Lockyer, Bill, *Crime Delinquency in California 2001*, California Department of Justice, publié sur le site www.caag.state.ca.us.
- Loza S., *et al.*, "Los Angeles Gangsta Rap and the Aesthetics of Violence", *Selected Reports in Ethnomusicology*, Los Angeles: UCLA Ethnomusicology Publications, vol. X, 1994.
- Margolis, Lynne, "The Real Truth About Hip-Hop Listeners", *Media Life Magazine*, August 7, 2003, publié sur www.medialifemagazine.com.
- Maynard, Theodore N., "Can I Live? Young Black Men and the Quest for Meaningful Life", Fall 2001, publié sur <http://people.bu.edu/mcc>
- Outlaw, Julius, "Nous sommes un peuple africain : Les Afro-Américains et l'Amérique", *Politique Africaine*, N°15, octobre 1984.
- Petiau, Anne (dir.), "Pulsation techno, pulsation sociale", *Sociétés*, Paris et Bruxelles : De Boeck, n°72, 2000.
- Pilgrim, David, "Jim Crow Museum of Racist Memorabilia", Ferris State University, 2000, publié sur www.ferris.edu.
- Portis, Larry, "Musique populaire dans le monde capitaliste : vers une sociologie de l'authenticité", *L'homme et la société. Musique et Société*, Paris : L'Harmattan, n°126, 1997/4.
- Reublin, Richard A. and Maine, Robert, "In Search of Coon Songs, Racial Stereotypes in Popular Songs", publié sur <http://parlorsongs.com>.
- Rose, Tricia, "6 oder 60 Zentimeter. Zur Zensur sexueller Artikulation schwarzer Frauen", *Springer*, März-Mai 1998.
- Rose, Tricia, "Never Trust a Big Butt and a Smile", *Camera Obscura*, n°23, May 1990.

- RXL, Rivière, Emma, Bregeras, Guillaume, "Hip hop, jazz et rap", *Jazzman*, Mai 2002.
- Samuels, David, "The Rap on Rap: The Black Music That Isn't Either", *New Republic*, vol. 205, 11 November 1991.
- Schaffer, Clifford A., "Basic Facts About the War on Drugs", publié sur www.daveyd.com.
- Norbert Schiegl, "The One and Only Queen of HipHop Wonderland", *Juice*, Ausgabe 8, Juli-August 1995.
- Shocked, Michelle and Bull, Bart, "L.A. Riots: Cartoons vs. Reality. Gangster Rappers Preserve White Myth", *Billboard*, June 20, 1992.
- Souchard, Maryse et Wahnich, Stéphane, *Rap, marginalité et discours politique*, Rennes : L'Aquarium, n°11-12, Printemps 1993.
- Maryse Souchard, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Les jeunes : pratiques culturelles et engagement collectif*, Montréal : Les Éditions Nota bene, 2000.
- Sy-Wonyu, Aïssatou, "La spatialisation utopique de l'identité noire", *Arobase*, Université de Rouen, vol. 2, n° 2, 1998.
- Tate, Greg, "Quinze bonnes raisons de croire en l'avenir du hip-hop", in *Territoires du hip hop*, Paris : Art-Press, n°3, janvier 2000.
- Tietchen, Todd F., "Dissing Baudrillard: Public Enemy and Foucault's 'Masked Other'", *Studies in Popular Music*, XXII: 3., 1999.
- Tordjmann, Gilles, "Sept remarques pour une esthétique du sample", *Technikart*, n° 20, mars 1998.
- Ultan, Lloyd, "Ethnic Change and Acceptance in the Bronx", *Norwood News*, vol. 14, No. 2, January 25 - February 7, 2001.
- Vigil, James Diego, "Car Charros: Cruising and Lowriding in the Barrios of East Los Angeles", *Latino Studies*, 2(2), 1991.
- Virasami, Bryan, "Rappers, Celebs & Activists Protest Drug Laws", *Newsday*, 8 May 2003, publié sur www.daveyd.com.
- Vulbeau, Alain, "Les tags, spectres de la jeunesse. Histoire d'une nouvelle pratique urbaine", *Annales de la recherche urbaine*, n°54, 1995.
- Wacquant, Loïc, "De l'état social à l'état carcéral, L'emprisonnement des classes dangereuses aux Etats-Unis", *Le Monde diplomatique*, Juillet 1998.
- Wacquant, Loïc, "Pour en finir avec le mythe des cités-ghettos", *Annales de la Recherche Urbaine*, n°54, mars 1992.
- Wacquant, Loïc and Wilson, William J., "The Cost of Racial and Class Exclusion in the Inner City", *Annals of the American Academy of Political and Social Sciences*, vol. 501, University of Chicago, January 1989.

Wacquant, Loïc, "Deadly Symbiosis. When Ghetto and Prison Meet and Mesh", *Punishment and Society*, 3-1, Winter 2000.

Wacquant, Loïc, "A Black City Within the White: Revisiting America's Dark Ghetto", *Black Renaissance – Renaissance Noire*, 2-1, Fall-Winter 1998.

Wallace, Michelle, "When Black Feminism Faces The Music and The Music is Rap", *New York Times*, 29 July 1990.

Walser, Robert, "Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy", *Ethnomusicology*, Spring/Summer 1995.

Wilson, J. Q., Kelling, G. L., "Broken Windows: The Police and Neighborhood Safety", *The Atlantic Monthly*, March 1982.

Young Ian, "Les Panthères Noires et la langue du ghetto", *Esprit*, n° 386, octobre 1970.

c) Revues consultées:

L’Affiche, mensuel français de reportages et d’actualité rap.

Backspin, mensuel hip hop allemand.

Beat Down : Culture for the hip-hop and Soul, mensuel américain d’actualité et de reportages thématiques.

Black Beat, magazine américain d’actualité hip hop.

Groove, mensuel français sur l’actualité musicale hip-hop.

Juice, magazine d’actualité hip hop.

Murder Dog, bimensuel spécialisé dans la scène *hardcore* du Sud des Etats-Unis et sa culture.

Radikal, « Le magazine du mouvement hip-hop » français.

Rap Pages, autre magazine de référence sur l’actualité du rap américain.

R.E.R. Rap et Ragga, bimestriel français aujourd’hui disparu d’actualité rap et reggae.

The Source: The magazine of hip-hop music, culture and politics, mensuel américain de référence qui traite de la musique rap, mais aussi des questions de société liée à la communauté noire américaine.

Vibe, mensuel généraliste dédié aux musiques hip hop américaines.

XXL, mensuel consacré plus particulièrement au rap et à la culture *gangsta*.

2. Sites internet:

a) Hip hop :

www.360hiphop.com, site disparu aujourd'hui, lancé par Russel Simmons et dédié à la culture hip hop.

www.allhiphop.com, webzine consacré à l'actualité hip hop.

www.chez.com/hiphopculture, site proposant entre autres un dictionnaire anglais-français de *slang* hip hop.

www.daveyd.com, site indépendant de référence dédié à l'actualité, la culture et au fait politique hip hop.

www.gayhiphop.com, site consacré comme son nom l'indique à la culture hip hop gay.

www.hiphop.com, webzine dédié à la culture hip hop.

www.hsan.org, site officiel du *Hip Hop Summit Action Network*.

www.leoslyrics.com, base de donnée de textes de chansons.

www.ohhla.com, site indépendant offrant une banque de données exhaustive de textes de rap.

www.planetslam.com, site défunt consacré à la culture slam.

www.publicenemy.com, site officiel du groupe Public Enemy.

www.rapdict.org, dictionnaire en ligne de *slang* hip hop.

www.riaa.org, site officiel du *Recording Industry Association of America*.

www.slameur.com, site consacré à la scène slam française.

www.urbandictionary.com, dictionnaire en ligne de *slang*.

www.urbanthinktank.org, première plate-forme officielle de réflexion sur la culture hip hop et sa fonction politique.

www.zulunation.com, site officiel de la *Universal Zulu Nation*.

b) Autres sites :

<http://enculturation.gmu.edu>, site de la revue *Enculturation*.

<http://usinfo.state.gov>, site gouvernemental du *International Information Programs*.

www.blackelectorate.com, site créé par Cedric Muhammad, chroniqueur, éditorialiste et auteur. Ce site de référence se consacre à l'analyse et l'actualité politique liée à la communauté noire américaine et l'ensemble de la diaspora noire.

www.afgen.com

www.africana.com, est un site lancé à l'origine par Henry Louis Gates, Jr. et dédié à la promotion de la culture et de l'histoire noire américaine.

www.albany.edu.

www.bilkent.edu, portail de la Bilkent University.

www.blackpanther.org, site officiel dédié à la mémoire des Panthères Noires.

www.caag.state.ca.us, site du département de justice de l'État de Californie.

www.cdc.gov, site gouvernemental du *Department of Health and Human Services*.

www.census.gov, site gouvernemental américain réunissant toutes les statistiques liées à la population américaine.

www.cnn.com.

www.english.uiuc.edu.

www.ferris.edu, site de Ferris State University.

www.fortune.com, portail du magazine américain *fortune*.

www.globaldarkness.com

www.guerillafunk.com, site du rappeur Paris.

www.lehman.cuny.edu, site universitaire de la City University of New York.

www.medialifemagazine.com, webzine sur l'actualité médiatique américaine.

www.pbs.org/wgbh/pages/frontline, revue frontline électronique d'actualité.

www.progressive.org.

www.synesthesie.com, revue électronique culturelle.

www.sistahspace.com, site *womanist* afro-canadien.

www.tbwt.org, *The Black World Today* est un site afro-américain indépendant d'actualité culturelle, économique, politique et sociale.

www.uiuc.edu, portail de l'University of Illinois.

www.urbanisme.equipement.gouv.fr

3. Filmographie:

Allen & Albert Hugues, *American Pimp*, (1999).

Allen & Albert Hugues, *Menace II Society*, (1993).

Charlie Ahearn, *Wild Style*, (1982).

D. W. Griffith, *Birth of A Nation*, (1915).

Dennis Hopper, *Colors*, (1988).

Foxy Brown, *Jack Hill*, (1974).

Gordon Parks Jr., *Shaft*, (1971).

Gordon Parks Jr., *Superfly*, (1972)

Jack Hill, *Coffy*, (1973).

John Singleton, *Boyz 'n the Hood*, (1991).

John Singleton, *Shaft*, (2000).

Mario Van Peebles, *New Jack City*, (1991).

Michael Campus, *The Mack*, (1973).

Melvin Van Peebles, *Sweet Sweetback's Baaadass Song*, (1971).

Neelesha Bavora, Heike Woosey und Janna Wonders, *Bling Bling*, (2001)

Neelesha Bavora, Heike Woosey, *En Why Cee*, (1999)

Quentin Tarantino, *Jackie Brown*, (1997).

Spike Lee, *Do The Right Thing*, (1989).

Tony Silver, *Style Wars*, (1983)

4. Entretiens :

Davey D., journaliste, le 4 novembre 1997

Grandmaster Flash, disc-jockey afro-américain, rencontré le 25.02.2002.

Michelle Laflamme, enseignante et activiste afro-canadienne, entre février et avril 2002

Namu Tucker, divers entretiens entre 2000 et 2003.

Nelson George, journaliste et auteur afro-américain, le 8 mai 2003.

PF Cuttin', DJ new-yorkais, le 13 janvier 2002.

Princess Anies, rappeuse le 28 mars 2001.

Richard Wernicke, directeur artistique du label Four Music (Sony), le 11 novembre 97

Robin Kelley, professeur à la Columbia University, entretiens entre février et mars 2002.

Schowi, rappeur membre du groupe de rap allemand Massive Töne, le 25 novembre 99

Scorpio, alias Mr Ness, membre de Grandmaster Flash and the Furious Five entre 1976 et 1983, le 29 avril 1999.

Saïan Supa Crew, groupe de rap français, le 20 octobre 2002.

Sékou, rappeur afro-américain et membre du groupe FK Allstars, le 28 février 2002.

Shurik'N, rappeur français et membre du groupe IAM, le 14 avril 1999.

Strachi, directeur du label 0711, le 14 mai 2001.

Warda, rappeuse interviewée le 15 octobre 2001.

Yvonne Bynoe, journaliste, activiste et co-fondatrice du Urban Think Tank. Inc., interrogée entre février et mars 2002.

Zoran Bihac, réalisateur de clips vidéos, le 02 mai 2001.

5. Illustration :

Portrait de Big Pun par Jonnathan Mannion, publié dans Nichole Beattie and DJ Lindy (eds.), *Hip Hop Immortals*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 2003, p. 112.

DISCOGRAPHIE

1. Musiques hip hop:

- 2 Live Crew, *As Nasty As They Wanna Be* (Lil' Joe Records, 1989).
- 2 Live Crew, *Banned in the USA* (Atlantic, 1990).
- 2 Live Crew, *Is What We Are* (Luke Records, 1986).
- 2 Live Crew, *New Jack City [Soundtrack]* (Warner, 1991).
- 50 Cent, *Get Rich Or Die Tryin'* (Interscope, 2003).
- Above The Law, *Livin' Like Hustlers* (Sony, 1990).
- Ali, *Heavy Starch* (Universal, 2002).
- Arrested Development, *3 Years, 5 Months And 2 Days In The Life Of...* (Capitol, 1992).
- Arrested Development, *Zingalamaduni* (Capitol, 1994).
- Beastie Boys, *Licensed To Ill* (Def Jam, 1986).
- Big Daddy Kane, *Long Live The Kane* (Warner, 1988).
- Big Daddy Kane, *It's a Big Daddy Thing* (Cold Chillin', 1989).
- Big Daddy Kane, *It's a Big Daddy Thing* (Warner, 1989).
- Big Stan, *The Corruptor [Soundtrack]* (1999, Jive).
- Biz Markie, *All Samples Cleared* (Warner, 1993).
- Body Count, *Body Count* (Warner, 1992).
- Body Count, *Born Dead* (Virgin, 1994).
- Boogie Down Productions, *By all Means Necessary* (Jive, 1988).
- Boogie Down Productions, *Criminal Minded* (B.Boy 1987).
- Boogie Down Productions, *Edutainment* (Jive, 1990).
- Boogie Down Productions, *Ghetto Music: The Blueprint Of Hip Hop* (Jive, 1989).
- Boogie Down Productions, *Sex and Violence* (Jive, 1992).

Boss, *Born Gangstaz* (Def Jam, 1992).

Boss, *My Vida Loca [Soundtrack]* (Polygram, 1994).

BWP, *The Bytches* (Def Jam, 1991).

Coolio, *Gangsta's Paradise* (Tommy Boy, 1995),

Coolio, *It Takes a Thief* (Tommy Boy, 1994).

Cormega, *The Realness* (Landspeed, 2001).

CPO, *To Hell and Black* (Capitol, 1990).

Cypress Hill, *Black Sunday* (Col, 1993).

Da Lench Mob, *Guerillas in Tha Mist* (Atlantic, 1992).

Da Lench Mob, *Planet of da Apes* (Priority, 1994).

De La Soul, *De la Soul is Dead* (Tommy Boy, 1991).

Dead Prez, *Lets Get Free* (Relativity, 2000).

Disposable Heroes of Hiphoprisy & William S. Burroughs, *Spare Ass Annie* (Island, 1993).

Disposable Heroes Of Hiphoprisy, *Hypocrisy Is The Greatest Luxury*, Fourth & Broadway, 1992).

Dr Dre, *The Chronic* (Death Row, 1992).

EFX, *Dead Serious* (Atlantic, 1992)

Eric B & Rakim, *Follow the Leader* (Uni, 1988).

Eric B & Rakim, *Let the Rhythm Hit 'Em* (MCA, 1990).

Fatback, "King Tim III (Personality Jock)" (Spring, 1979).

Foxy Brown, *Broken Silence* (Universal, 2001).

Foxy Brown, *Chyna Doll* (Def Jam, 1999).

Geto Boys, *The Geto Boys* (Rap-A-Lot, 1995).

Geto Boys, *We Can't Be Stopped* (Rap-A-Lot, 1995).

Grandmaster Flash and The Furious Five, *Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel* (Sugarhill, 1982).

Grandmaster Melle Mel, "Jesse" (Sugar Hill Records, 1984).

Gravediggaz, *The Pick, the Sickle and the Shovel* (V2./BMG, 1997).

Herbie Hancock, *Future Shock* (Columbia, 1983).

Ice Cube, *AmeriKKKa's Most Wanted* (Priority, 1990).

Ice Cube, *Death Certificate* (Priority, 1991).

Ice Cube, *Kill at Will* (Priority, 1990).

Ice Cube, *Lethal Injection* (Priority, 1993).

Ice Cube, *The Predator* (Priority, 1992).

Ice Cube, *War & Peace (Vol. 2): The Peace Disc* (Priority, 2000).

Ice T, "New Jack Hustler" (Warner, 1991).

Ice T, *Colors [Soundtrack]* (Warner, 1988).

Ice T, *Home Invasion* (Priority, 1993).

Ice T, *O.G. Original Gangster* (Sire, 1991).

Ice T, *Power* (Warner, 1988).

Ice T, *Rhyme Pays* (Sire, 1987).

Ice T, *The Iceberg/Freedom of Speech* (Sire, 1989).

Ice T, *The Iceberg/Freedom of Speech* (Sire, 1989).

Ice T, *VI - Return Of The Real* (Priority, 1996).

Iceberg, *Exit Wounds [Soundtrack]* (Virgin, 2001).

Jay-Z, *The Life and Times of Shaun Carter II* (Death Jam, 1999).

Jay-Z, *Unreasonable Doubt* (Priority, 1996).

Jeru Tha Damaja feat. Afu-Ra, *Ghost Dog: The Way of The Samurai [Soundtrack]* (Sony, 2000).

Jungle Brothers, *Done by the Forces of Nature* (Warner, 1989).

Jungle Brothers, *Straight Out The Jungle* (Warlock, 1988).

Junior Mafia, *Gettin' Money* (Atlantic, 1996).

Kam, *Neva Again* (Atlantic 1993).

Keith LeBlanc, "No Sell Out" (Tommy Boy, 1983).

Killarmy, *Silent Weapons for Quiet Wars* (Priority, 1997).

Kool Moe Dee, *Funke, Funke Wisdom* (Jive, 1991).

Kool Moe Dee, *I'm Kool Moe Dee* (Jive, 1987).

Kool Moe Dee, *Knowledge is King* (Jive, 1989).

KRS-One, *Jive's Unreleased Masters* (Jive, 1997).

KRS-One, *Krystyles* (Koch Records, 2003).

KRS-One, *KRS-One* (Jive, 1995).

Kurtis Blow, "Hard Times" (Mercury Records, 1980).

Lil' Kim, *Notorious K.I.M.* (Atlantic, 2000).

LL Cool J, *Mama Said Knock You Out* (Def Jam, 1991).

LL Cool J, *Radio* (Def Jam, 1985).

LL Cool J, *Survival Of The Illest* (Def Jam, 1998).

Makaveli, *The Don Killuminati: The 7 Day Theory* (Interscope, 1996).

Master P, *The Last Don* (Priority, 1998)

Menace Clan, *Da Hood* (Virgin, 1995).

Mr. Lif, *I Phantom* (Definitive Jux, 2002).

Mr. Serv-On, *Life Insurance* (Priority, 1997).

Mystical, *Unpredictible* (Jive, 1997).

Mystikal, *Unpredictable* (Jive, 1997).

Nas, *Illmatic* (Sony, 1994).

Nas, *It Was Written* (Sony, 1996).

Notorious BIG, *Life After Death... Til Death Do Us Part* (Bad Boy, 1997).

Notorious BIG, *Ready to Die* (Bad Boy, 1994).

NWA, *Efil4zaggin'* (Ruthless, 1991).

NWA, *Straight Outta Compton* (Tommy Boy, 1990).

Organized Konfusion, "Hate", *Equinox* (Priority, 1997).

Outkast, *Southernplayalisticadillacmuzik* (Laface, 1994).

Paris, *Guerilla Funk* (Superrappin, 1994).

Paris, *Sleeping With The Enemy* (Scarface, 1992).

Paris, *Sonic Jihad* (Superrappin, 2003).

Paris, *The Devil Made Me Do It* (Tommy Boy, 1991).

Paris, *Unleashed* (Whirling Records, 1998).

Pharcyde, *Bizarre Ride II* (Rhino Records, 2001).

Prodigy, *H.N.I.C (Head Nigga In Charge)* (Relativity, 2000).

Professor Griff and The Last Asiatic People, *Pawns in the Game* (Deadline, 1991).

Public Enemy, "Son of a Bush" (Koch records, 2003).

Public Enemy, *Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black* (Def Jam, 1991).

Public Enemy, *Fear of a Black Planet* (Def Jam, 1990).

Public Enemy, *Fear of a Black Planet* (Def Jam, 1990).

Public Enemy, *It Takes a Nation of Millions to Hold us Back* (Def Jam, 1988).

Public Enemy, *Muse Sick -N- Hour Mess Age* (Def Jam, 1994).

Public Enemy, *Yo! Bum Rush The Show* (Def Jam, 1987).

Puff Daddy, *The Saga Continues* (Bad Boy, 2001).

Queen Latifah, *All Hail The Queen* (Tommy Boy, 1989).

Queen Latifah, *Black Reign* (Motown, 1993).

Queen Latifah, *Sunset Park [Soundtrack]* (Elektra 1996).

Ras Kass, *Rasassination* (Priority, 1998).

RBX, *The RBX Files*, (Premeditated, 1995).

Run-DMC, *Raising Hell* (Profile, 1986).

Salt'n'Pepa, *Blacks' Magic* (Polygram, 1992).

Scarface, *Mr. Scarface Is Back* (Priority, 1991).

Shyheim, *The Lost Generation* (Virgin, 1996).

Sister Souljah, *360 Degrees Power* (Epic, 1991).

Slick Rick, *The Great Adventures of Slick Rick* (Def Jam, 1995).

Snoop Doggy Dogg, *Doggystyle* (Priority, 1993).

Stetsasonic, "A.F.R.I.C.A" (Tommy Boy, 1993).

Stop The Violence Movement, "Self Destruction" (Jive, 1988).

Sugarhill Gang, "Rapper's Delight" (Sugarhill, 1979).

Sun Various Artists, *One Million Strong: the All-Atar Album* (Solar, 1995).

The Coup, *Party Music* (Tommy Boy, 2001).

The West Coast Rap All-Stars, *We're All in the Same Gang* (Warner, 1990).

TLC, *Ooooooohhh...On the Tlc Tip* (La Face, 1992).

Too \$hort, *Life Is Too \$hort* (Jive, 1989).

Too \$hort, *Short Dog's In The House* (Jive, 1990).

Trick Daddy, *Based On a True Story* (Warlock, 1997).

Trina, *Da Baddest Bitch* (Atlantic, 2000).

Tupac, *2Pacalypse Now* (Jive, 1991).

Tupac, *All Eyez On Me* (Death Row, 1996).

Tupac, *Me Against the World* (Interscope, 1994).

Tupac, *R U Still Down?* (Jive, 1997).

Ursula Rucker, *Supa Sista* (K7, 2001).

W.C. and the MAAD Circle, *Ain't A Damn Thing Changed* (Priority, 1991).

Wu-Tang Clan, *Enter the Wu-Tang (36 Chambers)* (RCA, 1993).

Wu-Tang Clan, *Wu-Tang Forever* (RCA, 1997).

Wu-Tang Clan, *The Swarm, Vol 1* (Priority, 1998).

X-Raided, *The Unforgiven* (Black Market Records, 1999).

X-Raided, *Xorcist* (Black Market Records, 1995).

Yo-Yo, *Black Pearl* (Eastwest 1992).

2. Autres musiques:

Aretha Franklin, *I Never Loved a Man The Way That I Love You* (Atlantic, 1967).

Curtis Mayfield, *Curtis* (Buddah, 1970).

Curtis Mayfield, *Sweet Exorcist* (Buddah, 1974).

Gil Scott-Heron, *The Revolution Will Not Be Televised* (RCA, 1974).

James Brown, *Get on the Good Foot* (Polydor, 1972)

James Brown, *Papa's Got a Brand New Bag* (Polygram, 1965).

James Brown, *Say It Loud - I'm Black and I'm Proud* (King, 1969).

Lightnin' Rod, *Hustler's Convention* (Douglas, 1973).

Memphis Minnie, "Keep It To Yourself" (Decca, 1937).

Parliament, *Chocolate City* (Casablanca, 1975).

Sly and The Family Stone, *Dance To The Music* (Sony, 1968).

Sly and The Family Stone, *Stand !* (Sony, 1969).

Sly and The Family Stone, *There's a Riot Going On* (Sony, 1971).

The Impressions, *People Get Ready* (Rhino, 1965).

The Last Poets, *Jazzoetry* (Celluloid, 1975).

The Last Poets, *The Last Poets* (Douglas, 1970).

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GENERALE	5
<u>PREMIERE PARTIE : LE RAP, EXPRESSION MUSICALE DU MOUVEMENT HIP HOP</u>	
Introduction	19
Chapitre 1. Le hip hop, une culture de la rue	20
1.1. Une culture de ghetto	20
1.2. <i>Zulu Nation</i> , la naissance d'une Nation	
1.3. Philosophie, mode de vie et « <i>attitude</i> » hip hop	29
1.4. Les autres expressions de la culture hip hop	34
1.4.1. Expressions corporelles	34
1.4.2. Arts graphiques	39
Chapitre 2. Le rap, une musique noire	45
2.1. Définition et étymologie	45
2.2. La tradition vernaculaire	46
2.3. Langage et parole	54
2.4. Musicalité et technicité	67
Chapitre 3. Les racines du rap	78
3.1. Soul et funk : l'héritage musical	78
3.2. Les Djs de radio	83
3.3. Jamaïque : aux sources du rap	84
3.4. Le <i>Black Arts Movement</i> ou la poésie du ghetto	87
Chapitre 4. Les écoles et scènes rap	92
4.1. Les pionniers de la « <i>old school</i> »	94
4.2. La « <i>new school</i> »	99
4.3. Le rap « explicite » de Miami	100
4.4. Le rap « <i>gangsta</i> »	100
4.5. Le « <i>Southern rap</i> » et autres genres	102
4.6. Le rap féminin	
4.7 Le rap des « <i>wiggers</i> »	105

DEUXIEME PARTIE : L'EXPRESSION SOCIOPOLITIQUE DU RAP « CONSCIENT »

Introduction	111
Chapitre 1. Le rappeur, chroniqueur social	113
1.1. Le message social, expression d'une communauté en crise	114
1.1.1. Dénonciation de la situation socio-économique des ghettos	114
1.1.2. Dénonciation de la discrimination raciale	117
1.2. L'expression sociale d'une crise intracommunautaire	121
1.2.1. Appel au réveil afro-américain	121
1.2.3. Recherche d'une unité et solidarité	124
1.3.4. <i>Edutainment</i> : Rôle pédagogique et prise de conscience	129
Chapitre 2. Le rap protestataire : vers un rap politique	139
2.1. La poursuite du combat idéologique des grands leaders	140
2.1.1. Afrocentrisme : Glorification du passé et de l'héritage africain	140
2.1.2. Intrication du religieux et du politique	146
2.1.3. La récupération des grands leaders	151
2.2. Nouvel activisme politique	156
2.2.1. Discours anti-hégémonique	156
2.2.2. Critique du gouvernement et de son système génocide	163
2.2.3. Activisme hip hop et action politique	167

TROISIEME PARTIE : LE NIHILISME POLITIQUE DU « GANGSTA RAP »

Introduction	180
Chapitre 1. Le discours nihiliste <i>gangsta</i>	184
1.1. Une culture de la violence	186
1.1.2. Le ghetto : lieu d'expression de frustrations socio-économiques	187
1.1.3. La « <i>black-on-black violence</i> »: l'autovictimisation afro-américaine	201
1.1.4. « <i>Righteous indignation</i> » ou la mise à mort fantasmatique de l'hégémonie blanche	213

1.2. Le ghetto : Produit du capitalisme	221
1.2.1. Critique du capitalisme	221
1.2.2. Glorification de l'ultralibéralisme	228
1.2.3. Le capitalisme noir	232
1.3. Sexisme et misogynie	235
1.3.1. Le legs d'une histoire	238
1.3.2. Homophobie et hypersexualité	248
1.3.3. Le rap des « <i>ghetto bitches</i> »	254
Chapitre 2. Ambiguïté du discours <i>gangsta</i> : un nihilisme politique ?	261
2.1. La théâtralité <i>gangsta</i>	261
2.1.1. La tradition du « <i>bad nigger</i> »	262
2.1.2. La « <i>pimp culture</i> »	270
2.1.3. Humour « noir »	275
2.2. Une poétique de la violence	283
2.2.1. Esthétisation de la violence	284
2.2.2. Le « ghettocentrisme » : expression d'une négrité	289
2.2.3. Stéréotypes : une image accusatrice	299
3. Conclusion La dimension politique du <i>gangsta rap</i> ?	307
CONCLUSION GENERALE	311
GLOSSAIRE	317
BIBLIOGRAPHIE	326
DISCOGRAPHIE	346
TABLE DES MATIERES	353