

Le mouvement hip-hop aux États-Unis. Des mouvements sociaux de la Nouvelle Gauche à la marchandisation du rap dans les années 1990

Lohan Le Galloudec

▶ **To cite this version:**

Lohan Le Galloudec. Le mouvement hip-hop aux États-Unis. Des mouvements sociaux de la Nouvelle Gauche à la marchandisation du rap dans les années 1990. Sociologie. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2024. Français. ⟨NNT : 2024PA030031⟩. ⟨tel-04969480⟩

HAL Id: tel-04969480

https://theses.hal.science/tel-04969480v1

Submitted on 27 Feb 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

ED 267 « Arts & Médias »
IRMÉCCEN

Thèse de doctorat en esthétique et sciences de l'art

Lohan LE GALLOUDEC

Le mouvement hip-hop aux États-Unis.

Des mouvements sociaux de la Nouvelle Gauche à la marchandisation du rap dans les années 1990

Thèse dirigée par Catherine RUDENT
et codirigée par Philippe CHASSAIGNE

Soutenue le 7 juin 2024 à Paris

Composition du jury :

CHASSAIGNE Philippe (co-directeur)
Professeur en histoire contemporaine, Université Bordeaux-Montaigne
CHASTAGNER Claude
Professeur émérite en civilisation anglo-américaine, Université Paul-Valéry Montpellier 3
DA LAGE Émilie
Professeure en sciences de l'information et de la communication, Université de Lille
HAMMOU Karim
Sociologue chargé de recherche au CNRS, CRESPPA-CSU
MARTIN Laurent
Professeur en histoire contemporaine, Université Sorbonne Nouvelle
RUDENT Catherine (directrice)
Professeure en musicologie, Université Sorbonne Nouvelle

Résumé

Le mouvement hip-hop aux États-Unis. Des mouvements sociaux de la Nouvelle Gauche à la marchandisation du rap dans les années 1990

La thèse examine les liens et les interactions entre le mouvement hip-hop et les mouvements sociaux étatsuniens de la seconde moitié du XX^{e} siècle. Elle explore la manière dont les dynamiques sociopolitiques, influencées par les mouvements de la Nouvelle Gauche, jouent un rôle déterminant dans l'émergence et l'évolution du mouvement hip-hop. Cette recherche s'appuie sur des analyses iconographiques et textuelles d'archives de magazines hip-hop de la fin des années 1980 aux années 1990 et d'œuvres musicales rap. Elle démontre que le mouvement hip-hop s'affirme comme un vecteur sociopolitique ancré dans les stratégies d'action directe non-violente des mouvements sociaux antérieurs. Inscrire le mouvement hip-hop dans un continuum historique révèle sa capacité unique à s'appuyer sur l'héritage des luttes précédentes, comme celles des mouvements des droits civiques et du *Black Power*. L'examen des dynamiques de genre au sein du mouvement permet de comprendre comment le hip-hop intègre les débats féministes et masculinistes des mouvements sociaux antérieurs. L'analyse de la marchandisation du hip-hop dévoile la tension constante entre authenticité et commercialisation du mouvement. Alors que le hip-hop peut être utilisé comme un moyen de réitérer symboliquement les luttes sociales passées, il est aussi adapté et parfois dilué pour répondre aux demandes du marché. Cette thèse offre une compréhension nuancée du mouvement hip-hop, illustrant son rôle majeur dans la réflexion et l'action sociopolitique aux États-Unis dans la seconde moitié du XX^{e} siècle. Elle évoque la capacité unique du hip-hop à dialoguer entre passé et présent, tout en naviguant dans la culture marchande.

Mots clés : hip-hop, mouvements sociaux, Nouvelle Gauche, États-Unis, droits civiques, Black Power, genre, commercialisation, authenticité.

Abstract

The hip-hop movement in the United States. From New Left social movements to the commodification of rap in the 1990s

This thesis examines the links and interactions between hip-hop movement and American social movements of the second half of the 20th century. It explores how sociopolitical dynamics, influenced by New Left movements, play a determining role in the emergence and evolution of the hip-hop movement. This research is based on iconographic and textual analyses of hip-hop magazines archives from the late 1980s to the 1990s, and of rap music. It demonstrates that the hip-hop movement is asserting itself as a socio-political vector rooted in the non-violent direct-action strategies of earlier social movements. Placing the hip-hop movement within a historical continuum reveals its unique ability to draw on the legacy of earlier struggles, such as those of the civil rights and Black Power movements. Examining gender dynamics within the movement helps to understand how hip-hop integrates the feminist and masculinist debates of earlier social movements. An analysis of hip-hop's commodification reveals the constant tension between authenticity and commercialization. While hip-hop can be used as a means of symbolically reiterating past social struggles, it is also adapted and sometimes diluted to meet market demands. This thesis offers a nuanced understanding of the hip-hop movement, illustrating its major role in sociopolitical reflection and action in the United States in the second half of the twentieth century. It evokes hip-hop's unique ability to dialogue between past and present, while navigating commodity culture.

Keywords: hip-hop, social movements, New Left, United States, civil rights, Black power, gender, commercialization, authenticity.

Remerciements

Avant de dévoiler le fruit de mes huit années de recherche, je tiens à exprimer ma profonde gratitude envers celles et ceux qui ont illuminé et enrichi ce chemin académique par leur soutien indéfectible et leurs précieux conseils.

Tout d'abord, je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères à ma directrice de thèse, Catherine Rudent. Sa perspicacité, sa patience et sa sagesse ont été la pierre angulaire de cette aventure. Elle a su me pousser à une grande rigueur intellectuelle et à dépasser mes propres limites. Sans son accompagnement avisé et sa confiance, ce travail n'aurait peut-être jamais atteint son aboutissement. Je tiens également à remercier Philippe Chassaigne, mon co-directeur de thèse. Sa présence et ses conseils depuis mes années de Master ont été essentiels dans la continuité de mon parcours et la réalisation de ce travail.

Ensuite, ma gratitude va à mon amie Emy et à mon frère Sunny. Leur discernement et leur capacité à identifier les zones d'amélioration m'ont permis d'affiner mes arguments et de parfaire ma rédaction. Merci à eux pour leur soutien à mon égard pendant toutes ces années. Une mention spéciale est dédiée à May. Sa maîtrise bilingue du français et de l'anglais a été importante pour ce travail. Elle a relu avec minutie l'ensemble des traductions du manuscrit, s'assurant que chacune d'elles reste fidèle à l'essence du texte original. Je tiens également à exprimer ma profonde reconnaissance envers Romain. Rencontré en cours de route, il a rapidement montré un soutien infaillible envers mon travail. Dans des moments où ma détermination flanchait, sa présence et ses encouragements m'ont été d'une aide précieuse pour rester focalisé sur mes objectifs.

Durant mes années de doctorat, j'ai eu la chance d'échanger avec de nombreux chercheurs, dont les discussions constructives ont enrichi ma réflexion et ont contribué à affiner mes arguments. Ces interactions ont été déterminantes dans l'évolution et la maturation de mon travail. Je souhaite également exprimer ma profonde gratitude envers les archivistes de la Cornell Hip Hop Collection de la Cornell University. Leur accueil chaleureux et leur aide précieuse m'ont permis d'accéder à des ressources essentielles et ont facilité mes recherches durant mon séjour sur place.

À la façon de Snoop Dogg, et en clin d'œil au hip-hop, je souhaite prendre un moment pour me remercier. Je me remercie d'avoir persévéré face aux importantes difficultés qui ont jalonné

ma vie pendant ces neuf années d'études. Je me remercie d'avoir cru en moi-même. Je me remercie pour les innombrables heures investies à chercher, lire, réfléchir et écrire. Je me remercie de n'avoir jamais abandonné.

Enfin, à toutes les personnes qui m'ont soutenu, de près ou de loin, qui sont passées temporairement dans ma vie ou y sont restées, que ce soit par un mot encourageant, un conseil opportun ou simplement par leur intérêt pour mon projet, merci.

Sommaire

Remerciements **4**

Introduction **8**

Chapitre liminaire : corpus audio-visuel, archives et présentation des magazines spécialisés **24**
I. Corpus audio-visuel 24
II. Nature et résultats du séjour archivistique à l'université Cornell 27
III. Présentation des magazines spécialisés 44

PREMIÈRE PARTIE : MOUVEMENTS SOCIOPOLITIQUES, MINORITÉS ET CULTURE HIP-HOP AUX ÉTATS-UNIS (ANNÉES 1960 - ANNÉES 1990) 56

Chapitre 1 : Les mouvements de la gauche aux États-Unis : replacer le mouvement hip-hop dans un continuum historique (seconde moitié du XX^{e} siècle) **61**
I. La « gauche de la libération » : race, genre et sexualité (années 1960 – milieu des années 1970) 64
II. La « gauche arc-en-ciel » : de la radicalité politique au progressisme (milieu des années 1970 – années 1980) 68
Conclusion 74

Chapitre 2 : Hip-Hop et mouvements sociaux de la gauche aux États-Unis (années 1970 – années 1990) **76**
I. Une volonté de justice sociale et d'unité aux fondations du hip-hop 77
II. Vers une institutionnalisation de l'activisme hip-hop (fin des années 1980 – début des années 1990) 86
III. Luttes et organisations sociales liées au hip-hop 97
IV. Hip-hop et participation démocratique 113
Conclusion 131

DEUXIÈME PARTIE : MOUVEMENTS DES DROITS CIVIQUES, MOUVEMENT *BLACK POWER* ET MOUVEMENT HIP-HOP (SECONDE MOITIÉ DU XX^{E} SIÈCLE) 134

Chapitre 3 : (Re)conceptualiser et (re)cadrer l'histoire du mouvement hip-hop **140**
I. Narration(s) des études historiques du mouvement des droits civiques 141
II. Le développement des *Black Power Studies* 143
III. Critique des *Hip Hop Studies* et du récit conventionnel du hip-hop 147
Conclusion 153

Chapitre 4 : Perspectives et luttes communes aux différents mouvements : le cas emblématique du complexe pénitentiaire-industriel **155**
I. Le CPI et sa critique 156
II. Du mouvement *Black Power* au mouvement hip-hop : tentatives d'organisation au sein des prisons, prisonniers de guerre et prisonniers politiques 165
III. Le complexe pénitentiaire-industriel et le mouvement hip-hop 178
Conclusion 199

TROISIÈME PARTIE : FÉMINISME(S), MOUVEMENTS SOCIAUX ET MOUVEMENT HIP-HOP (SECONDE MOITIÉ DU XX^{E} SIÈCLE) 201

Chapitre 5 : Féminisme, féminisme noir et « féminisme hip-hop » 209
I. Mouvement de libération des femmes et féminisme noir 209
II. La conceptualisation du féminisme hip-hop et le développement des études féministes hip-hop 213
III. L'absence d'identification au terme « féminisme » : du mouvement féministe noir au mouvement féministe hip-hop 219
Conclusion 222

Chapitre 6 : Tensions de genre dans le hip-hop : des mouvements des droits civiques et du *Black Power* au développement du gangsta-rap 224
I. Nationalisme noir, machisme noir : la place et le rôle des femmes dans les mouvements sociaux afro-américains 227
II. Les magazines spécialisés : un espace médiatique strictement masculin ? 232
III. Le gangsta-rap : un espace conflictuel 251
Conclusion 278

QUATRIÈME PARTIE : RÉSISTANCE, NÉGOCIATION ET MARCHANDISATION : LE DÉVELOPPEMENT DU HIP-HOP AU SEIN DES INDUSTRIES CULTURELLES (ANNÉES 1980 - ANNÉES 1990) 280

Chapitre 7 : La réitération symbolique des luttes sociales et politiques dans les productions culturelles hip-hop 288
I. Analyse de la production culturelle hip-hop liant les mouvements sociaux et la culture hip-hop 289
II. Le symbolisme afro-américain dans la musique hip-hop 330
Conclusion 382

Chapitre 8 : La marchandisation de la culture hip-hop dans les magazines spécialisés (années 1990) 383
I. Analyse de la marchandisation du mouvement de libération noire et de la culture hip-hop 388
II. La marchandisation du symbolisme afro-américain 415
III. Les publicités de prêt-à-porter dans les magazines spécialisés 482
Conclusion 524

Conclusion générale 526

Bibliographie 534

Filmographie 556

Table des matières 557

Index 560

Introduction

Généralement considérée comme se formant à l'aube des années 1970 dans l'arrondissement du Bronx, à New York, la culture hip-hop s'est étendue durant la même décennie jusqu'aux villes de la côte ouest des États-Unis, devenant, en l'espace d'un demi-siècle, un phénomène mondial. Le hip-hop se développe au travers de ses cinq aspects culturels, appelés « éléments » : le rap (*emceeing*), le turntablism (*DJing*), la danse (*breaking*), le graffiti et la connaissance (*knowledge*). Saisi comme véhicule de discours artistique, il reflète des préoccupations sociétales qui peinent à trouver leur écho au sein de la sphère publique dans la seconde moitié du XX^{e} siècle[1]. Le hip-hop peut s'envisager comme un « enseignement astucieux » (Hodge, Chaney, Coleman & Miller, 2014 : 6)[2] pour celles et ceux qui s'intéressent à son expression, avec ses messages de résistance, de conscience sociale, de conscience de soi-même, d'activisme et d'engagement communautaire (*ibid.*). Par le biais de ses éléments, la culture hip-hop permet le partage d'expériences individuelles et collectives, qui forme un médium de connaissances en dialogue pour la « génération hip-hop » (Kitwana, 2002 : 3-24).

Avant de présenter la question de recherche qui sous-tend cette thèse, il semble pertinent de prendre en considération les usages terminologiques du hip-hop et d'explorer la formation de son identité culturelle au cours des années 1970 et au début des années 1980 aux États-Unis. Cette démarche vise à clarifier et à approfondir notre compréhension du hip-hop en tant que phénomène complexe et multidimensionnel, ouvrant ainsi la voie à une analyse détaillée de ses dimensions sociales, politiques et culturelles.

[1] Gold Jonathan, "Enemy of the People", *LA Weekly*, 6-12 janvier 1989: 14-20. Aux États-Unis, le rappeur et activiste Chuck D (Public Enemy) déclare en 1988 : « Le rap est notre chaîne de télévision invisible. C'est le CNN que les Noirs n'ont jamais eu ». "Rap is our invisible TV network. It's the CNN that black people never had", critiquant les grands medias étatsuniens. Traduction personnelle.

[2] "astute public teacher" dans la version originelle de l'article.

Usages terminologiques du « hip-hop » : la formation d'une identité culturelle

La perception et l'évolution du hip-hop en tant que culture sont déterminées, d'une part, par ses propres participants, et d'autre part, par la société qui l'entoure, et qui projette à son tour ses propres représentations et discours sur celui-ci. Selon Ingrid Plivard, docteure en psychologie sociale, psychologue du travail et enseignante-chercheuse à l'Université Catholique de l'Ouest, l'identité culturelle « se réfère aux processus d'appropriation et de partage par l'individu des éléments culturels de son environnement »[3], soit « l'ensemble de caractéristiques que des sujets d'un même groupe partagent et mettent en avant pour se définir et se différencier des membres d'autres groupes » (Guerraoui et Troadec, 2000 : 89)[4]. L'identité culturelle, par son efficacité, « relève de constructions imaginaires fondées par un groupe humain et sur un système de valeurs » (Memmi, 1997)[5].

Au cours de ses premières années d'existence, le hip-hop ne possède pas encore son nom. Celui-ci semble trouver ses origines au sein des festivités new-yorkaises des quartiers défavorisés durant les années 1970. Au cours de cette période, les organisateurs de fêtes de quartiers ponctuent leurs prospectus d'invitation (flyers) avec les appellations « party », « disco », ou encore « jam ». KRS-One, artiste et activiste hip-hop, conférencier et écrivain originaire du Bronx, rapporte que ces *jams* sont des espaces et des lieux de fêtes en plein air, mais également des espaces d'évasion créative :

> « Un *jam* était un moment pour mettre en avant vos propres talents singuliers ou pour regarder les talents uniques des autres. Un *jam* n'était pas seulement une foule de gens écoutant un DJ (ou, quelques années plus tard, un MC), un *jam* était un évènement communautaire – un rassemblement social. C'était un temps et un espace où les enfants des écoles du quartiers, ainsi que les jeunes parias, les hors-la-loi et les jeunes révolutionnaires, se réunissaient pour échanger des idées, des produits de la rue, des projets, des commérages, et bien sûr des talents » (KRS-One, 2009 : 94-95)[6].

[3] Plivard Ingrid, « Chapitre 2 - L'identité culturelle », dans : *Psychologie interculturelle*, sous la direction de Plivard Ingrid. Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Le point sur... Psychologie », 2014, pp. 47-86.
[4] Cité dans Plivard Ingrid, « Chapitre 2 - L'identité culturelle », *op. cit.*
[5] *Ibid.*
[6] "A *jam* was a time to either show-off your own unique talents or watch the unique talents of others. A *jam* wasn't just about a crowd of people listening to a DJ (or, years later, to an MC), a *jam* was a community event–a social gathering. It was a time and space were the young neighborhood school kids as well as the young outcasts, the outlaws and young revolutionaries would all come together to exchange ideas, street products, plans, gossip and of course talents". Traduction personnelle, comme toutes les traductions de l'anglais au français présentes dans le manuscript.

Ces rassemblements, rythmés par la musique proposée par un disc-jockey (DJ), sont généralement gratuits et ouverts à tout le monde. C'est sur ce socle social, porté par ce qui sera plus tard appelé la « génération hip-hop », que le hip-hop se construit progressivement.

Le terme « hip-hop » apparaît vraisemblablement au milieu des années 1970, moment où les emcees (MC pour « Maître de Cérémonie ») développent leurs rimes et leurs interactions avec la foule, pour améliorer la dynamique musicale proposée par le DJ. Au début des années 1970, les termes « b-boy » et « b-girl » sont plus couramment employés pour identifier les personnes participant au développement artistique se formant autour du break (le break-DJing et les différentes danses associées sont regroupées sous l'appellation « breaking »)[7]. Le break musical et son extension par la répétition, à l'aide d'un mix continu entre deux platines, forment un support musical pour les danseurs, puis pour les MCs. Selon le journaliste et historien Jeff Chang, le MC Keith "Cowboy" Wiggins, membre du groupe Grandmaster Flash & The Furious Five, et le MC et DJ Lovebug Starski, sont les premiers à interagir avec la foule en employant le mot « hip-hop ». Lors d'une fête où l'un de leurs amis s'apprête à rejoindre l'armée, Cowboy arpente la scène en imitant la cadence de la marche militaire : « hip-hop-hip-hop-hip-hop »[8]. Après leur performance, les deux artistes se retrouvent dans les loges et continuent à jouer avec les deux mots. Starski invente alors le vers « Welcome to the hip hop beeny bop! That's rights y'all, hip hop you don't stop! »[9]. Comme le rapport Dan Charnas, journaliste hip-hop, dirigeant de label et animateur de radio new-yorkais, ce vers est réutilisé sur le disque « Rapper's Delight » de Sugarhill Gang en 1979, sans que son auteur originel en soit informé (Charnas, 2011 : 41-42). La même année, il est également possible de retrouver cette rime sur le morceau « Looking Good (Shake Your Body) »[10] d'Eddie Cheba, DJ mobile new-yorkais habitué à parler sur les disques qu'il joue[11]. L'utilisation du terme « hip-hop » prend ainsi la forme d'une routine verbale pour les MCs new-yorkais. La diffusion du mot « hip-hop » relève également d'un usage péjoratif. Dans son documentaire *Graffiti Rock* (réalisé par Clark Santee en

[7] Lowe Richard, Perry Dana, *And You Don't Stop: 30 Years of Hip Hop*, part 1, VH1 television channel mini-series, 2004.
[8] Chang Jeff, "How Hip Hop Got Its Name", *Medium*, 10 octobre 2014. Consulté le 22/08/2021. Disponible à l'adresse : https://medium.com/cuepoint/how-hip-hop-got-its-name-a3529fa4fbf1.
[9] *Ibid*. Cette phrase est par ailleurs reprise en clin d'œil par Jeff Chang dans l'intitulé de son ouvrage *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation* (2005).
[10] Eddie Cheba, *Looking Good (Shake Your Body)*, Maxi 45 Tour, Tree Line Records, New York, 1979.
[11] Ford Jr. Robert, "Jive Talkin N.Y. DJs Rapping Away in Black Discos", dans Neal Anthony Mark, *That's the Joint: The Hip-hop Studies Reader*, Routledge, New York, 2004, pp. 43-44.

1984), Michael Holman[12] témoigne de son usage en dehors des quartiers défavorisés de New York :

> Le mot "hip-hop" vient de l'un de ces rappeurs qui, dans son rap, pouvait dire : "hip-hop, a hip a hop, hippy-hippy hop, you don't stop" *etc.* Ensuite, d'une manière péjorative […] les gens qui n'aimaient pas cette musique, les gens de la rue, du ghetto, des quartiers excentrés, pouvaient dire "oh, c'est cette musique hip-hop" […] ; mais c'est resté. […].[13]

Le pionnier du hip-hop Grandmaster Caz, membre du groupe Cold Crush Brothers (formé en 1978 dans le Bronx), explique que le terme « hip-hop » est d'abord employé péjorativement pour faire référence à leurs activités, et ce même au sein des quartiers défavorisés[14]. D'après le MC, le sens du mot est inversé à la fin des années 1970 par son usage répété lors des *jams*.

Le mot « hip-hop » est inscrit sur le papier pour la première fois par l'artiste, écrivain et musicien d'avant-garde Michael Holman dans un article publié dans le magazine *East Village Eye* en janvier 1982, bien que le journaliste Steven Hager soit généralement crédité pour son premier emploi[15]. *East Village Eye*, journal édité de mai 1979 à janvier 1989, couvre la scène artistique souterraine du quartier de Manhattan du même nom. Le magazine examine différentes scènes new-yorkaises d'avant-garde de la période, dont la scène musicale hip-hop émergente

---

[12] Au début des années 1980, en parallèle de son travail de journaliste, Holman cherche à promouvoir la scène musicale naissante des quartiers excentrés en organisant une multitude de concerts au centre-ville de New York. Il dirige également la troupe de danseurs des New York City Breakers, une compagnie b-boy originaire du quartier Kingsbridge, dans l'arrondissement du Bronx. Holman est aussi à l'origine de la première émission télévisée exclusivement réservée au hip-hop, Graffiti Rock, qui est diffusée nationalement le temps d'un unique épisode le 29 juin 1984. Selon son auteur, l'émission vise un public pré-adolescent et adolescent, afin de leur faire découvrir la culture hip-hop et les encourager à s'y investir. Pour plus d'informations, consulter Mao "Chairman" Jeff, "Early Hip Hop Evangelist Michael Holman on New York, Basquiat and Graffiti Rock", *Red Bull Music Academy*, 4 septembre 2015. Consulté le 27/08/2021. Disponible à l'adresse : https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/09/michael-holman-feature.

[13] Holman Michael, *Graffiti Rock and Other Hip Hop Delights*, DVD, LVD Visual, 17 septembre 2002 [29 juin 1984]. "The word "hip-hop" came from one of the early rappers who, in his rap, would say " hip-hop, a hip a hop, hippy-hippy hop, you don't stop" etc. Then, in a derogatory way […] people who didn't like that music, people from the streets, people from the ghetto, people from uptown, would say "oh, it's that hip-hop music" […] but it stuck".

[14] DJVlad, "Grandmaster Caz Explains How "Hip Hop" Was a Derogatory Term", *YouTube*, 2015. Consulté le 29/08/2021. Disponible à l'adresse : https://youtu.be/N2BBfdoGC50.

[15] Hager Steven, "First time "hip hop" appeared in print (and it wasn't me)", *Steven Hager 420*, 6 janvier 2013. Consulté le 29/08/2021. Disponible à l'adresse : https://stevenhager.net/2013/01/06/first-time-hip-hop-appeared-in-print-and-it-wasnt-me/.

et les mouvements graffiti et punk[16]. Holman présente le terme « hip-hop » comme une étiquette incluant le rap (*rapping*), la danse du *break* (*breaking*), l'écriture graffiti (*graffiti-writing*), les tenues vestimentaires spécifiques aux différents groupes (*crew fashion wearing*) et une *subculture* de la rue (*street sub-culture*).

En septembre 1982, Steven Hager publie l'article "*The Pied Piper of Hip Hop*" dans le magazine *Village Voice*[17]. Si son écrit n'est pas le premier à s'intéresser à la scène artistique émergente, il est néanmoins plus approfondi que celui de Holman. Au travers de la figure d'Afrika Bambaataa, il cherche à expliciter les fondements et les principes de ce qu'il perçoit alors être une culture. Après avoir découvert l'art du graffiti lors d'une exposition à Long Island, ce dernier considère que le rap et les rames de métro peintes à la bombe représentent une *subculture* encore inconnue du grand public. Peu de temps avant la sortie de son article chez *Village Voice*, Hager est congédié du journal *New York Daily News* à la suite d'un écrit glorifiant le graffiti, à une période où ce dernier est largement considéré par la municipalité de New York et par de nombreux new-yorkais comme un acte vandale et criminel[18]. Grâce au graffeur new-yorkais *FUTURA 2000*, actif depuis le début des années 1970, il entre en contact et échange à plusieurs reprises avec Afrika Bambaataa dans l'arrondissement du Bronx, aujourd'hui considéré comme un pionnier du hip-hop. Celui-ci choisit d'employer le terme « hip-hop » pour caractériser les différentes activités artistiques qui se développent dans les quartiers populaires, les rassemblant sous une même bannière. Selon Steven Hager, une multitude d'acteurs du hip-hop à New-York raconte des histoires sur les origines de la culture durant les années 1980, et la quasi-totalité de celles-ci relève de la fiction[19]. Néanmoins, il considère que les propos tenus par Afrika Bambaataa sont justes et cohérents, notamment car celui-ci lui a ouvert ses archives personnelles et

---

[16] Morgan Tiernan, "The East Village Eye: Where Art, Hip Hop, and Punk Collided, *Hyperallergic*, 12 novembre 2014. Consulté le 02/09/2021. Disponible à l'adresse : https://hyperallergic.com/161064/the-east-village-eye-where-art-hip-hop-and-punk-collided/.

[17] Steven Hager, *Afrika Bambaataa's Hip-Hop*, dans Raquel Cepeda (éd.), *And It Don't Stop: The Best American Hip-Hop Journalism of the Last 25 Years*, New York, Faber and Faber, 2004, pp. 16-26.

[18] Hager Steven, "The Pied Piper of Hip Hop", *Steven Hager*, 5 février 2012. Consulté le 02/09/2021. Disponible à l'adresse : https://stevenhager.net/2012/02/05/the-pied-piper-of-hip-hop/ . En ce qui concerne le graffiti comme acte criminel, consulter notamment : New York Police Department, "Police Strategy NO.5: Reclaiming the Public Spaces of New York", *New York City*, 1994. Pour une perspective renouvelée plus contemporaine : New York City Department of Investigation, "An Analysis of Quality-of-Life Summonses, Quality-of-Life Misdemeanor Arrests, and Felony Crime in New York City, 2010-2015", *New York City*, 22 juin 2016. Consulté le 03/09/2021. Disponible à l'adresse : https://www.nyc.gov/assets/oignypd/downloads/pdf/Quality-of-Life-Report-2010-2015.pdf.

[19] Hager Steven, "The Pied Piper of Hip Hop" *op. cit.*

lui a permis de faire une copie de son manuscrit sur l'histoire du gang des Black Spades, dont il est membre durant les années 1970.

Avec l'organisation dont il est le leader, la Zulu Nation, Afrika Bambaataa joue un rôle important dans la coalition des activités créatives hip-hop durant les années 1970. En cherchant à s'émanciper des aspects négatifs de la culture des gangs, l'organisation communautaire strictement culturelle de Bambaataa participe à la formation d'une dynamique positive auprès des jeunes des quartiers populaires. Cette attitude constructive n'est néanmoins pas l'apanage du pionnier hip-hop. En effet, de multiples groupes communautaires et institutions publiques participent à l'apaisement des tensions entre les gangs new-yorkais au début des années 1970, symbolisé par le traité de paix signé en 1971 dans le South Bronx[20]. En fournissant au journaliste Steven Hager le terme « hip-hop » pour désigner un ensemble de pratiques culturelles, Bambaataa renforce, diffuse et légitime cette même perception. En effet, dans les premières années du hip-hop, les créateurs impliqués se désignent et sont désignés par l'activité (ou les activités) qu'ils pratiquent : « taggeur », « DJ », « breaker », « emcee ». L'utilisation du mot « hip-hop » en vient à définir une culture, une attitude et une perception du monde, liant ces diverses occupations à la fin des années 1970. Le journaliste et historien du hip-hop Jeff Chang écrit que :

> C'est peut-être seulement dans le Bronx à la fin des années 1970 que les "quatre éléments" d'Afrika Bambaataa ont convergé de cette façon. Pourtant, à présent, le concept [des éléments] contient beaucoup plus qu'un poids idéologique, cela ressemble même à la gravité elle-même (Chang, 2006 : 3).[21]

Ainsi, la réitération du discours d'Afrika Bambaataa, d'abord dans les écrits journalistiques, puis au sein des ouvrages académiques, à partir de la fin des années 1980 et du début des années 1990, participent à la normalisation du « hip-hop » et des « éléments » qui le constituent ; à l'image du magazine *The Source*, qui véhicule une histoire du hip-hop formé par les « pères fondateurs » Afrika Bambaatta, DJ Kool Herc et Grandmaster Flash[22]. La formation de l'identité culturelle du hip-hop passe notamment par la formalisation d'un récit historique mythique et la mise en avant de figures emblématiques qui consolide cette mythification. L'utilisation de la notion de « mythe » fait ici référence à la construction d'un récit historique

[20] Batten Tony, The 51st State, *Youth Gangs in the South Bronx*, Educational Broadcasting Corporation, VHS, 1971.
[21] "It may have been only in the Bronx in the late '70s that Afrika Bambaataa's "four elements" converged the way they did. Yet by now the concept holds much more than ideological weight, even feels like gravity itself".
[22] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, *op. cit.*, George Nelson, "Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth", *The Source*, n° 50, Novembre 1993.

idéalisé et légendaire autour des origines du hip-hop. Cela implique la mise en avant de figures emblématiques (ou de figures fondatrices), d'évènements marquants et de symboles significatifs qui contribuent à consolider une vision idéalisée de l'histoire du hip-hop. Cette narration des origines du hip-hop participe à la construction d'une identité culturelle et d'un sentiment d'appartenance pour les adeptes du hip-hop. Dans le même temps, la mythification de l'histoire du hip-hop est alimentée par la réitération de discours comme celui d'Afrika Bambaataa, aussi bien dans des écrits journalistiques que des ouvrages académiques[23]. Ces récits contribuent à normaliser et à légitimer le terme « hip-hop » ainsi que les différents « éléments » qui le constituent, renforçant à leur tour son identité culturelle. Dès lors, mettre en question ce récit des origines permet de (re)placer le hip-hop au sein d'une histoire sociale et politique complexe, celle des mouvements sociaux étatsuniens du XX^{e} siècle.

Question de recherche

La problématique générale de cette thèse consiste à interroger les liens existants entre le « mouvement hip-hop » et les mouvements sociaux étatsuniens de la seconde moitié du XX^{e} siècle. Cette étude cherche notamment à déterminer les enjeux sociopolitiques propres à la « génération hip-hop » et sa capacité à agir en faveur de la justice sociale et de l'égalité raciale. Elle entend également analyser la marchandisation de produits culturels hip-hop aux États-Unis, s'appuyant sur cette même histoire sociale, et véhiculant différentes perceptions du monde, différentes valeurs et différents symboles issus de ces mêmes mouvements sociaux. Elle souligne les causes, les conséquences et les enjeux idéologiques de cette marchandisation au sein de la culture hip-hop et de la société étatsunienne. En somme, les questionnements qui constituent le fil conducteur de cette thèse sont portés par la question de recherche suivante : Comment les mouvements sociaux de la Nouvelle Gauche influencent-t-ils l'émergence, le développement et le processus de marchandisation du mouvement hip-hop aux États-Unis durant la seconde moitié du XX^{e} siècle ?

[23] L'histoire mythique du hip-hop et sa proportion importante au sein des ouvrages journalistiques et universitaires sur le hip-hop est présentée et discutée au sein de l'introduction de la première partie de la thèse, en préambule d'une (ré)historicisation du hip-hop dans le continuum historique des mouvements sociaux de la seconde moitié du XX^{e} siècle.

Conceptualiser le « mouvement hip-hop »

Selon Reiland Rabaka, professeur d'études africaines, afro-américaines et caribéennes au département d'études ethniques de l'université du Colorado à Boulder, il est nécessaire de dépasser la conception conventionnelle de la musique rap et de la culture hip-hop comme « une simple expression artistique d'une "génération" née entre la marche sur Washington et le début de la présidence de Bill Clinton, à peu près entre 1969 et 1993 » (Rabaka, 2013 : ix)[24]. Rabaka conçoit la culture hip-hop comme un « mouvement », le rap en étant sa « bande originale » (*ibid.*)[25]. Le chercheur inscrit le hip-hop dans la continuité des mouvements sociaux afro-américains de la seconde moitié du XX[e] siècle, considérant la culture hip-hop comme « une nouvelle forme post-mouvement des droits civiques et post-mouvement Black Power de culture populaire noire et de musique populaire noire basée sur un mouvement politique et social » (*ibid.*)[26]. Ce faisant, Rabaka soutient que le « mouvement hip-hop » relève d'une accumulation politique et esthétique, engendrée par certains mouvements sociaux et certaines formes musicales antérieurs. Si le cadre conceptuel de Rabaka permet ici d'envisager un dépassement de la simplification historique de l'histoire du hip-hop, c'est-à-dire un récit principalement construit sur le développement industriel de la musique rap, il semble néanmoins limité par une vision ethnocentrée, le « mouvement hip-hop » pouvant ici être compris uniquement comme un mouvement d'origine afro-américaine[27].

En effet, la perspective de Rabaka s'inscrit dans le champ des *Black Studies*, un courant académique émergeant dans les années 1960 et 1970 aux États-Unis, sous l'impulsion des mouvements des droits civiques et du *Black Power* (Colón, 2008 : 271)[28]. Les *Black Studies* explorent l'expérience afro-américaine à travers différentes disciplines telles que l'histoire,

[24] "as merely an artistic expression of a "generation" born between the March on Washington and the beginning of Bill Clinton's presidency, roughly between 1969 and 1993".
[25] "movement" ; "soundtrack"
[26] "hip hop culture is also a new, post-Civil Rights Movements and post-Black Power Movement form of black popular culture and black popular music-based politics and social movement".
[27] Au cours du chapitre 2, nous aborderons en quoi les mouvements des droits civiques et du *Black Power* ne sont pas exclusivement des mouvements sociaux afro-américains, bien qu'ils soient majoritairement portés par des personnes issues de cette communauté ethnique.
[28] Pour davantage de détails sur l'histoire des *Black Studies* aux États-Unis, consulter : Cheikh Nguirane, « Ruptures et continuités dans l'évolution du mouvement Black Studies », *Archipélies*, 2020. Consulté le 12/02/2024. Disponible à l'adresse : https://hal.univ-antilles.fr/hal-02903332v1/document. Rolland-Diamond Caroline, « Sociohistoire des Black Studies Departments », *IdeAs*, 2, 2012. Consulté le 12/02/2024. Disponible à l'adresse : http://journals.openedition.org/ideas/266.

l'anthropologie, la politique, la sociologie ou encore la littérature. Elles visent à établir un corpus de connaissances fondé sur l'histoire et l'expérience noires afin de favoriser la transformation de la société étatsunienne par le biais de l'éducation (*ibid.* : 268). Dans le contexte des études sur le hip-hop, il est important de reconnaître les contributions des *Black Studies*, tout en maintenant une certaine mise à distance. Celles-ci sont sujettes à des critiques pour leur approche essentialiste et leur tendance à homogénéiser l'expérience noire (Mitchell, 2004 : 3). Bien que des chercheurs tels que Rabaka offrent des éclairages précieux sur la place du hip-hop dans la culture noire, il est nécessaire d'interroger les limites d'une telle approche, qui tend à essentialiser le hip-hop comme une expression restreinte à la culture afro-américaine. Il est préférable de tenir compte de sa nature dynamique et de ses interactions avec d'autres influences culturelles et d'autres groupes sociaux.

Le sociologue Joseph C. Ewoodzie Jr.[29] offre une perspective éclairante sur la construction sociale et raciale du hip-hop au cours de ses premières années de développement, permettant de mieux comprendre pourquoi le hip-hop est aujourd'hui perçu comme une forme d'expression culturelle et artistique noire. Il avance que le hip-hop est devenu un élément constitutif de l'« identité esthétique » (Ewoodzie, 2017 : 151) des jeunes Afro-Américains par « un chevauchement culturel et social important entre la négritude et la portoricanité dans la ville de New York au cours des années 1970 » (*ibid.* : 152-153)[30]. Cette racialisation du hip-hop est étroitement liée à l'attribution de capital symbolique, l'auteur soulignant que le hip-hop est alors considéré comme noir parce que les aspects les plus prestigieux de la scène artistique, le DJing puis le MCing, sont dominés par des artistes noirs :

> Le hip-hop a été racialisé en fonction de l'activité qui offrait le plus de capital symbolique. Il a été considéré comme noir parce que, dès le début, le DJing était la source de célébrité la plus lucrative et que la plupart des DJs étaient noirs. Lorsque les b-boys avaient de l'importance, ils étaient eux aussi majoritairement noirs. Les Portoricains ont commencé à pratiquer le b-boying plus tard, lorsque, dans le monde du hip-hop, le b-boying passait de mode. [...] Ainsi, le hip-hop est resté une affaire de Noirs parce que le MCing, le nouveau visage de la scène, était dominé par des Noirs (Ewoodzie, *op. cit.* : 156)[31].

[29] Joseph Ewoodzie Jr. est professeur de sociologie au Davidson College de Caroline du Nord. Il est l'auteur d'un ouvrage, tiré de sa thèse, qui met en lumière la période 1975-1979 de la création du hip-hop à New York.

[30] "aesthetic identity" ; "a good amount of cultural and social overlap between blackness and Puerto-Ricanness in New York City during the 1970s".

[31] "Hip-Hop was racialized according to the activity that offered the most symbolic capital. It was considered black because, from the start, DJing was the most lucrative source of fame and most DJs were black. When b-boys mattered, they too were mostly black. Puerto Ricans took up b-boying later when, in the hip-hop world, b-boying was going out

Il est pertinent de souligner que la vision ethnocentrée présente dans le cadre conceptuel de Reiland Rabaka limite la compréhension du hip-hop en restreignant son examen à un seul groupe ethnique. En élargissant cette perspective, il est possible de rendre compte de contributions d'autres groupes ethniques et d'autres cultures au sein du mouvement hip-hop aux États-Unis. En reconnaissant que le hip-hop est un mouvement culturel diversifié, influencé par des communautés et des mouvements sociaux variés, il est possible d'explorer comment ces influences multiples contribuent à la formation et au développement du hip-hop aux États-Unis. Ceci peut inclure des influences provenant des communautés afro-américaines, latino-américaines, asiatiques-américaines et d'autres groupes ethniques jouant un rôle important dans le développement du hip-hop. Dépasser cette vision ethnocentrée permet de mieux saisir les interactions et les échanges entre les différentes communautés culturelles au sein du mouvement hip-hop étatsunien, et d'explorer les dynamiques sociales, politiques et culturelles contribuant à la naissance, à l'évolution et à la marchandisation du hip-hop dans le contexte spécifique des États-Unis pendant la seconde moitié du XX^{e} siècle. C'est également la possibilité d'inscrire le mouvement hip-hop, au regard des mouvements sociaux étatsuniens, dans un cadre sociopolitique plus large, celui de la Nouvelle Gauche, et non pas uniquement celui des mouvements sociaux afro-américains.

D'après la sociologue Tricia Rose, l'idée que le hip-hop joue un rôle politique similaire à celui des mouvements des droits civiques et du *Black Power* est une idée fréquemment débattue aux États-Unis[32]. Selon cette dernière, définir le hip-hop comme la force politique noire contemporaine tend à placer au même niveau la génération hip-hop et la génération des droits civiques. Elle considère que le hip-hop est « une expression culturelle qui a des composantes d'un mouvement mais n'est pas en soi un mouvement »[33], dans la mesure où l'essentiel de ses participants influents et puissants (culturellement, économiquement) ne prend pas publiquement de positions radicales sur les enjeux de la « génération hip-hop ». Si ces acteurs culturels et économiques peuvent contribuer au changement social, devenant par la même occasion

of fashion. [...] Thus, hip-hop remained a black thing because MCing, the new face of the scene, was dominated by blacks".

[32] Elliott-Cooper Adam, "Interview, Tricia Rose: "Hip-Hop can be a poetic force for a social movement", *Ceasefire Magazine*, 29 octobre 2012. Consulté le 14/02/2022. Disponible à l'adresse : https://ceasefiremagazine.co.uk/tricia-rose-hip-hop-poetic-force-social-movement/.

[33] *Ibid*. "a cultural expression which has movement components but is not itself a movement".

des acteurs politiques, Tricia Rose estime que cela vient après la recherche du profit et le développement de relations d'affaires. De plus, le « mouvement hip-hop » ne dispose pas d'un programme définissant clairement des objectifs sociopolitiques à pourvoir, au contraire du Black Panther Party et de son programme en dix points par exemple. Néanmoins, la sociologue admet que le « hip-hop peut être un terrain discursif ou une force poétique pour un mouvement »[34].

Sans réfuter totalement la perspective conceptuelle proposée par Rabaka, notamment en inscrivant le hip-hop dans une double perspective de continuité et de discontinuité des mouvements sociaux étatsuniens de la seconde moitié du XX[e] siècle, cette thèse souhaite interroger empiriquement la potentialité et les caractéristiques du « mouvement hip-hop », par l'observation et l'étude d'acteurs culturels hip-hop qui se distinguent par leurs paroles et leurs actions d'ordre sociopolitique, et ce des années 1970 aux années 1990. Il est essentiel de souligner que le terme « mouvement hip-hop » dépasse, dans notre cadre conceptuel, la simple dimension musicale et culturelle du hip-hop, mettant plutôt en lumière son potentiel d'engagement social et politique.

Par « mouvement hip-hop », nous entendons un phénomène culturel dynamique et évolutif, caractérisé par des interactions sociales, artistiques et politiques au sein de diverses communautés. Ce mouvement ne se limite pas à une simple expression artistique, mais englobe également des formes d'engagement social et politique qui s'articulent à travers les pratiques artistiques, les discours et les actions des acteurs hip-hop. Ainsi, le « mouvement hip-hop » représente un réseau complexe d'individus, d'artistes et de communautés qui utilisent la culture hip-hop comme un moyen de revendication, de résistance et d'expression de leur identité et de leurs aspirations. Cela peut prendre différentes formes, telles que des paroles engagés, des actions de protestation, des initiatives communautaires ou encore des efforts visant à promouvoir des changements sociaux. Le « mouvement hip-hop » se distingue par sa production artistique imprégnée d'orientations politiques, plutôt que comme un mouvement sociopolitique.

Cette approche permet d'explorer les liens entre le hip-hop et les mouvements sociaux de la seconde moitié du XXe siècle aux États-Unis et de mieux comprendre la portée et l'influence du hip-hop en tant que mouvement socioculturel au cours de cette période. Il est essentiel de

[34] Elliott-Cooper Adam, "Interview, Tricia Rose...", *op. cit.* "Hip-Hop can be a discursive ground or poetic force for a social movement".

souligner que le cadre conceptuel adopté dans cette thèse ne prétend pas définir le « mouvement hip-hop » comme représentatif de l'ensemble de la culture hip-hop.

Ainsi, le champ de notre étude se concentre sur l'histoire sociale et politique des États-Unis dans la seconde moitié du XX^{e} siècle. En ce sens, il est question de retracer le parcours et les trajectoires d'acteurs du hip-hop, plus particulièrement celles et ceux en lien avec l'industrie musicale et les industries culturelles, en mettant en exergue leur capacité à créer et agir de manière individuelle et collective. C'est, dans le même temps, la possibilité de procéder à des analyses et des interprétations pouvant expliquer les liens constitutifs entre la culture hip-hop et les mouvements sociaux. Comme l'écrit la sociologue Tricia Rose :

> Le marché commercial très convoité du hip-hop aux États-Unis […] reconstruit le hip-hop comme exclusivement noir […]. Malgré la diversité des fans et des artistes dans les marges commerciales, la lutte publique pour le hip-hop est menée sur les images, les histoires et le pouvoir de marché associés aux corps noirs masculins et féminins. De même, le langage, le style et les attitudes associés au hip hop sont codés, compris et interprétés comme "noirs" (Rose, 2008 : xi-xii)[35].

Une part importante des travaux de recherches qui traite du hip-hop d'un point de vue sociopolitique tend à réduire celui-ci à l'analyse de l'histoire et de la culture afro-américaines, à l'image de Reiland Rabaka, dont le cadre conceptuel s'appuie exclusivement sur les mouvements sociaux afro-américains. Néanmoins, d'autres productions scientifiques cherchent à dépasser cette limite interprétative, comme la chercheuse mexicaine-américaine Melissa Castillo-Garsow, spécialiste en études américaines et afro-américaines à l'université de Yale, qui met en avant les perspectives multilingues, multiculturelles et multiethniques du hip-hop[36]. Si les Afro-Américains sont en effet des contributeurs majeurs du hip-hop, il ne faut pas pour autant soustraire d'autres apports. Comme le souligne le rappeur et activiste KRS-One, le « hip-hop reste indépendant de toutes les ethnies et traditions culturelles car il est une création de toutes » (KRS-One, 2009 : 754)[37].

---

[35] "The highly coveted commercial market for hip hop in the United States [...] reconstructs hip hop as all-black […]. Despite the diversity of fans and artists on the commercial margins, then, the public struggle over hip hop is waged over the images, stories, and market power associated with black male and female bodies. Likewise, the language, style, and attitudes associated with hip hop are coded and understood and performed as "black"".

[36] Castillo-Garsow Melissa (dir.), Nichols Jason (dir.), *La Verdad: An International Dialogue on Hip Hop Latinidades (Global Latin/o Americas*), Ohio State University Press, Columbus, 2016.

[37] "Hip Hop remains independent of all ethnicities and cultural traditions because it is a creation of all of them".

Il convient dès lors d'établir une distinction entre les termes « afro-américain »[38], compris comme une identification ethnique, et « noir », compris comme une identification raciale, qui englobe des dimensions sociales, politiques et culturelles. Dans cette perspective, le terme « noir » tend à être employé dans les magazines spécialisés en culture hip-hop[39] pour désigner un groupe de personnes partageant une expérience commune de marginalisation et d'oppression, souvent en raison de leur appartenance raciale. De même, la « communauté noire » y est généralement présentée comme un ensemble de personnes partageant des expériences similaires de discrimination et d'injustice sociale. Pour le rappeur KRS-One par exemple, la « communauté noire » correspond à un ensemble de travailleurs pauvres, généralement concentrés dans les quartiers défavorisés, où de nombreuses cultures, religions et ethnies différentes se mélangent, interagissent et participent au vivre-ensemble (KRS-One, 2009 : 755).

Il est essentiel de reconnaître l'ampleur de la diversité et des identités sociales et, en ce sens, il paraît préférable de parler de « communautés noires ». Comme le souligne Shawan M. Worsley[40], les expressions culturelles et artistiques issues des communautés noires ne se limitent pas à une seule identité, mais reflètent davantage une variété de perspectives politiques, sociales et idéologiques (Worsley, 2010 : 119). Celles-ci mettent en lumière des préoccupations multiples, des politiques divergentes et des idéologies concurrentes, tout en explorant les problématiques de genre, de classe et de sexualité (*ibid.*).

Worlsley relève que des médias comme le magazine hip-hop *The Source* peuvent être des plateformes importantes pour affirmer des identités sociales au sein de la communauté noire. Cependant, ils peuvent également véhiculer des représentations problématiques et excluantes, notamment – ici dans le cas spécifique de *The Source* – en ce qui concerne le sexisme et l'homophobie (*ibid.*). Cette publication commerciale tend également à promouvoir une opposition discursive entre les Noirs (comme opprimés) et les Blancs (comme oppresseurs), qui suppose « que le paysage racial des États-Unis [est] constitué uniquement d'identités noires et blanches »

[38] Les termes « afro-américain » et « africain-américain » sont employés sans distinction dans l'ensemble du manuscrit.

[39] Les dépouillements archivistiques et les magazines spécialisés en culture hip-hop étudiés dans le cadre de cette thèse sont présentés et détaillés au sein du chapitre liminaire.

[40] Shawan M. Worsley est professeur adjoint au département des arts du spectacle de l'université de San Francisco. Il est l'auteur d'un ouvrage traitant de l'audience et de l'identité du magazine *The Source* entre 1989 et 1999.

(Worsley, 2010 : 120)[41]. Cette dichotomie tend à occulter la présence d'autres communautés participant à la culture hip-hop, et qui peuvent également connaître des expériences de marginalisation et d'oppression. Il est donc crucial de ne pas limiter la représentation de la « communauté noire » à une identité monolithique, et de maintenir une évaluation critique des représentations des identités sociales présentes dans les magazines spécialisés en culture hip-hop. Ces médias tendent à véhiculer l'image d'une culture hip-hop noire, qui ne rend pas compte de la diversité des expériences et des identités au sein de cette culture et qui, *de facto*, limite la représentation des autres communautés et du hip-hop lui-même[42].

En considérant le hip-hop comme une création qui n'est pas exclusivement afro-américaine, il est possible de formuler les hypothèses suivantes :

Premièrement, si l'émergence du hip-hop s'étend au-delà de l'histoire et de la culture afro-américaines, il s'inscrit dans une histoire sociopolitique plus large et se constitue de logiques socioculturelles et sociopolitiques plus complexes. L'analyse des mouvements sociaux étatsuniens de la seconde moitié du XX^{e} siècle peut permettre d'observer et d'expliquer différentes facettes et différents enjeux propres au mouvement hip-hop aux États-Unis. Deuxièmement, le développement du hip-hop est le fruit d'une construction collective et communautaire complexe, qui englobe une diversité d'identités. L'étude d'un large panel d'acteurs du hip-hop, d'artistes, d'entrepreneurs et de journalistes spécialisés doit permettre de répondre à différentes interrogations liées au développement de la culture et du mouvement hip-hop. Comment le mouvement hip-hop étatsunien est-il influencé par les idéaux et les pratiques des mouvements sociaux de la Nouvelle Gauche dans la seconde moitié du XX^{e} siècle ? Quels sont les liens entre les acteurs culturels hip-hop et les mouvements sociaux aux États-Unis entre les années 1970 et 1990, et comment ces liens influencent-ils les pratiques et les discours du mouvement hip-hop ? Qui sont ces acteurs culturels, économiques et politiques ? Que cherchent-ils précisément à réaliser par le biais du développement du hip-hop, et par le développement industriel de la musique rap ? Dans quels projets s'investissent-ils pour faire valoir la justice sociale et l'égalité raciale ? Comment perçoivent-ils la société étatsunienne de leur temps, au regard de leur critique des institutions, du racisme et des discriminations ? Comment œuvrent-ils pour favoriser le

[41] "that the racial landscape of the United States [is] constituted by black and white identities only".
[42] Pour plus de détails concernant les limitations des magazines spécialisés en culture hip-hop, consulter le chapitre liminaire, III, C.

changement social, en tenant compte des enjeux liés à la marchandisation du hip-hop aux États-Unis à la fin du XX^{e} siècle ?

Annonce de plan

La thèse est structurée en quatre parties, chacune étant subdivisée en deux chapitres. Chaque partie vise à explorer des aspects spécifiques de la relation complexe entre les mouvements sociaux de la Nouvelle Gauche et le mouvement hip-hop aux États-Unis, durant la seconde moitié du XX^{e} siècle. Dans les trois premières parties, une distinction est établie entre les deux chapitres, chacun remplissant un rôle spécifique. Le premier chapitre, de nature plus théorique et générale, pose les bases conceptuelles essentielles à la compréhension du sujet. Le second chapitre apporte une analyse plus approfondie en confrontant ces bases théoriques aux données concrètes issues de la matière archivistique. Cette approche conduit naturellement à une différence de longueur entre les chapitres, particulièrement notable dans le cas du cinquième chapitre. Malgré cela, j'ai choisi de maintenir cette division pour garantir la clarté et la cohérence de l'analyse.

La première partie, intitulée « Mouvements sociopolitiques, minorités et culture hip-hop aux États-Unis (années 1960 – années 1990) », s'articule autour de deux chapitres distincts. Le premier chapitre, « Les mouvements de la gauche aux États-Unis : replacer le mouvement hip-hop dans un continuum historique (seconde moitié du XX^{e} siècle) », se concentre sur l'analyse des tendances générales des mouvements de la Nouvelle Gauche, offrant ainsi une base théorique et historique pour la compréhension du contexte sociopolitique dans lequel le mouvement hip-hop s'inscrit. Le deuxième chapitre, « Hip-hop et mouvements sociaux de la gauche aux États-Unis (années 1970 – années 1990) », se plonge dans l'étude de la relation entre le mouvement hip-hop et les mouvements sociaux de la gauche aux États-Unis, en examinant les aspirations à la justice sociale et à l'unité qui sous-tendent le mouvement hip-hop, ainsi que son intégration progressive dans le tissu des luttes et des organisations sociales de la période.

La deuxième partie, intitulée « Mouvements des droits civiques, mouvement *Black Power* et mouvement hip-hop (seconde moitié du XX^{e} siècle) », comporte également deux chapitres distincts. Le troisième chapitre, « (Re)conceptualiser et (re)cadrer l'histoire du mouvement hip-hop », se penche sur les narrations historiques existantes du mouvement des droits civiques et sur

les développements récents des *Black Power Studies*, tout en remettant en question le récit conventionnel du hip-hop. Le quatrième chapitre, « Perspectives et luttes communes aux différents mouvements : le cas emblématique du Complexe Pénitentiaire-Industriel (CPI) », explore les luttes communes entre les mouvements, en se concentrant sur l'engagement du mouvement hip-hop dans le mouvement abolitionniste du CPI aux États-Unis.

La troisième partie, intitulée « Féminisme(s), mouvements sociaux et mouvement hip-hop (seconde moitié du XXe siècle) », se décompose également en deux chapitres distincts. Cette structure permet une exploration approfondie des dynamiques de genre et des interactions entre le féminisme, les mouvements sociaux et le mouvement hip-hop, en passant des fondements historiques et théoriques aux manifestations concrètes de ces dynamiques dans la culture et la musique hip-hop. Le cinquième chapitre, intitulé « Féminisme(s), mouvements sociaux et mouvement hip-hop », contextualise le féminisme noir au sein des mobilisations féministes du XX^{e} siècle et examine les perspectives du féminisme au sein du mouvement hip-hop. Le sixième chapitre, « Tensions de genre dans le hip-hop : des mouvements des droits civiques et du *Black Power* au développement du gangsta-rap », explore les dynamiques de genre au sein des mouvements sociaux afro-américains, afin de mettre en lumière les conflits et les tensions de genre dans le contexte de la culture hip-hop et du développement du gangsta-rap.

Enfin, la quatrième partie, intitulée « Résistance, négociation et marchandisation : le développement du hip-hop au sein des industries culturelles (années 1980 – années 1990) », se penche sur la façon dont le hip-hop est passé d'un mouvement de résistance à un phénomène marchandisé. Le septième chapitre, « La réitération symbolique des luttes sociales et politiques dans les productions culturelles hip-hop », analyse des productions culturelles hip-hop établissant des liens symboliques entre les mouvements sociaux et la culture hip-hop. Le huitième chapitre, « La marchandisation de la culture hip-hop dans les magazines spécialisés (années 1990) », examine la marchandisation du mouvement de libération noire, de la culture hip-hop et du symbolisme afro-américain au travers de l'analyse de publicités présentes au sein des magazines spécialisés durant cette période.

Chapitre liminaire : corpus audio-visuel, archives et présentation des magazines spécialisés

I. Corpus audio-visuel

Dans le cadre de ce travail de recherche, le corpus audio-visuel questionne et sous-tend la possibilité d'une relation de continuités directes entre les mouvements sociaux de la gauche étatsunienne et le mouvement hip-hop dans la seconde moitié du XX^{e} siècle. Ceci entraîne la constitution d'une première limite dudit corpus : la délimitation historique du champ de la recherche. Bien que le premier succès commercial rap soit le morceau « Rapper's Delight » du groupe Sugarhill Gang (Sugar Hill Records) en septembre 1979, le corpus incorpore des productions précédent cette date. Si l'on considère « Rapper's Delight » comme un moment de rupture, alors il est possible de distinguer trois types de productions audio-visuelles. Dans un premier temps, un ensemble restreint d'œuvres antérieures, légitimées au sein de la culture hip-hop dès le début des années 1970, notamment par les DJs new-yorkais. Dans un second temps, un ensemble d'œuvres antérieures et postérieures, légitimées, entre autres, au sein des magazines hip-hop spécialisés par des lecteurs, des artistes ou des journalistes. Ces productions audio-visuelles ne sont pas étiquetées « rap », mais font partie intégrante d'une culture hip-hop plus large, où ses acteurs peuvent considérer certaines œuvres et certains artistes comme importants et influents, ou, par exemple, les employer comme références culturelles par le biais du sampling. Dans un troisième temps, cette distinction apporte un ensemble plus important d'œuvres audio-visuelles, à proprement parler « rap », produites au sein des industries culturelles de la fin des années 1970 à la fin des années 1990.

La constitution du corpus audio-visuel n'entend pas se restreindre aux morceaux et aux artistes hip-hop ayant obtenu un succès commercial aux États-Unis. En effet, il s'agit d'échapper à une limite propre à beaucoup de corpus audio-visuels liés au hip-hop, qu'ils soient académiques ou journalistiques, qui tendent à valoriser la légitimité culturelle en ne rendant compte, au moins partiellement, que du succès économique d'artistes rap au sein des industries culturelles. Autrement dit, ce corpus audio-visuel présente, sur un pied d'égalité, des productions audio-visuelles réalisées par des artistes et/ou des collectifs qui n'ont pas obtenu de succès

commercial et des artistes qui l'ont obtenu. Lorsqu'un morceau ou un album est évoqué et analysé au cours de la thèse, différentes indications sont ajoutées, comme le nom du label, le total des ventes réalisées ou l'échec commercial (avec l'appui des chiffres et des classements issus du magazine étatsunien *Billboard*)[43], ou encore la réception des sorties dans la presse spécialisée[44]. Ceci permet de mettre en lumière l'appréciation des auditeurs et des critiques, et ainsi mieux situer ladite production au sein des industries culturelles et des auditeurs. Tout comme les noms des ouvrages, les titres des albums cités sont écrits en italique tout au long de la thèse. Les noms des morceaux sont quant à eux placés entre guillemets.

A. Bases de données collaboratives

L'essentiel des informations recueillies sur les œuvres présentes au sein du corpus se fonde sur trois bases de données collaboratives en ligne. D'abord, en ce qui concerne le contenu vidéographique (documentaires, reportages, cinéma), la plateforme IMDb (*Internet Movie Database* – Base de Données cinématographiques d'Internet), fournit la plupart des informations nécessaires : date de sortie de l'œuvre, acteurs, réalisateurs, producteurs, *etc.* Le contenu de la plateforme est principalement abondé par une équipe d'éditeurs et de contributeurs bénévoles qui ajoutent et mettent à jour les informations sur les œuvres. Il est important de noter que les utilisateurs peuvent également soumettre des informations via les pages des films ou des acteurs pour proposer des corrections ou ajouter de nouvelles données. IMDb est une plateforme commerciale, dans la mesure où elle génère des revenus grâce à la publicité, aux partenariats et à d'autres services liés à l'industrie du divertissement. Ensuite, pour les matériaux sonores, la base de données d'enregistrements musicaux Discogs, permet d'obtenir de précieux renseignements : date de sortie de l'œuvre, label, distribution, producteur(s), format(s), liste des morceaux, photographies de la pochette et des crédits, *etc.* Le contenu de la plateforme est principalement généré par les utilisateurs. Les membres peuvent soumettre des informations sur les sorties musicales et contribuer à la correction et à la mise à jour

[43] Fondé à la fin du XIXe siècle, Billboard spécialise ses publications au cours des années 1950 pour se consacrer à l'industrie de la musique. Il publie chaque semaine différents classements, par catégories musicales ou non, indiquant la popularité d'une sortie musicale aux États-Unis.

[44] Des magazines spécialisés comme The Source publient des classements des sorties musicales hip-hop, généralement accompagnés d'une description et d'une critique réalisées par un journaliste.

des données existantes. Discogs est une plateforme orientée vers les amateurs de musique et les collectionneurs, mais elle possède également des aspects commerciaux. Elle propose aux utilisateurs des fonctionnalités permettant d'acheter et de vendre des disques et d'autres articles liés à la musique. Enfin, la plateforme Genius (anciennement Rap Genius) offre une base fondamentale pour les retranscriptions, puisqu'elle recense une part conséquente des textes de chansons rap aux États-Unis. Il est également possible d'y trouver des explications des paroles validées par les utilisateurs de la plateforme ou proposées par les artistes eux-mêmes. Il peut s'agir de références culturelles, de contextualisation historique ou encore de précisions linguistiques sur le langage des rappeurs (slang). Genius est également une plateforme commerciale, avec des revenus provenant de la publicité, de la promotion de contenu musical et de partenariats avec des artistes.

B. Retranscriptions de chansons rap

Les retranscriptions de chansons rap fournies au cours de la thèse s'appuient sur Genius, sont consolidées par des vérifications personnelles, ou, lorsque les textes ne sont tout simplement pas disponibles au sein de la base de données en ligne, par de multiples écoutes des morceaux pour en réaliser une retranscription. Les extraits cités dans les différents chapitres, tout comme les citations issues d'ouvrages ou de films et documents, sont écrits en langue française dans le corps du texte, et en version originale en note de bas de page (presque exclusivement en langue anglaise). Toutes les traductions sont réalisées par mes soins, avec l'appui de trois dictionnaires en ligne : Urban Dictionary, une plateforme en ligne qui recueille et définit des termes, des expressions et des concepts d'argot et de langage informel[45] ; WordReference, dictionnaire de traduction en ligne gratuit ; et l'Oxford English Dictionary, dictionnaire de référence publié par les presses universitaires d'Oxford. La traduction pouvant appauvrir le sens des textes, certains mots et certaines formulations employées par les rappeurs et rappeuses peuvent être discutés en note de bas de page, à la suite de la citation en anglais. Généralement, ces discussions se fondent sur la

[45] Urban Dictionary ne peut pas être considérée comme une source officielle ou académique pour la définition des mots. Les termes et les expressions répertoriés peuvent être spécifiques à certains cultures ou régions et peuvent contenir du langage vulgaire ou offensant. La plateforme se concentre sur le langage informel et l'argot plutôt que sur des définitions standardisées. Urban Dictionary génère des revenus principalement grâce à la publicité affichée sur le site web. Pour autant, la plateforme ne fait pas la promotion de produits ou de services spécifiques.

contextualisation du morceau et/ou l'argot. Toutefois, un lecteur bilingue pourra toujours se concentrer sur la transcription en langue originale. La convention typographique choisie pour les retranscriptions de paroles rap dans le corps du développement est celle d'un texte centré avec une police d'écriture de taille 10. Ceci permet d'établir une distinction visuelle avec les citations issues d'ouvrages ou de matériaux archivistiques comme les magazines, qui sont quant à elles justifiées.

II. Nature et résultats du séjour archivistique à l'université Cornell

En juillet 2019, j'ai la possibilité de me rendre aux États-Unis dans le cadre de mon doctorat pour consulter différentes collections d'archives du hip-hop. Ce voyage de deux semaines me permet de prendre connaissance de nombreux documents liés à ses fondations historiques, sociales, culturelles et idéologiques. En effet, les matériaux accessibles à l'université Cornell (Ithaca, État de New York) documentent en particulier son développement du début des années 1970 à la fin des années 1990. La patrimonialisation récente du hip-hop va de pair avec une reconnaissance universitaire grandissante, intellectuels, artistes et activistes travaillant conjointement pour la protection, le soutien, la critique et la diffusion de sa culture et de ses idéaux (Chang, 2006). Avant d'exposer les résultats de ce séjour archivistique, il convient de présenter les origines de ce projet et le développement de sa collection de matériaux hip-hop.

A. Origines et développement du projet archivistique

La Cornell Hip Hop Collection (CHHC) est une collection fondée à l'Université Cornell de la ville d'Ithaca. La CHHC forme une collection parmi des milliers d'autres, conservées par la Division of Rare and Manuscript Collections (RMC) de l'université, dépôt de nombreux livres rares, de manuscrits et de matériaux archivistiques (plus de 80 millions). En l'espace d'un peu moins de quinze ans, la CHHC s'est constituée comme une collection archivistique essentielle pour les études hip-hop, avec ses très nombreux matériaux originaux. L'une des volontés principales de la structure est de collecter et de rendre accessible un ensemble de documents historiques propres à la culture hip-hop et d'assurer leur préservation.

La CHHC trouve ses origines en 2005, lors de la rencontre de Johan Kugelberg et Joe Conzo, Jr.[46]. Au début des années 2000, Johan Kugelberg s'engage dans des recherches sur les racines et l'histoire de la culture hip-hop. En contact avec Grandmaster Caz, MC et DJ pionnier du hip-hop et membre du groupe The Cold Crush Brothers, il cherche à mettre la main sur des photographies existantes de cette période. Celui-ci l'oriente alors vers Joe Conzo, Jr., avec lequel il collabore subséquemment à la publication d'un ouvrage photographique retraçant les fondations de la culture hip-hop, *Born in the Bronx: A Visual Record of the Early Hip-Hop Culture* (2007)[47].

Dès 2005, les deux hommes s'associent afin de trouver une bibliothèque ou un musée de la région new-yorkaise capable de s'engager dans la préservation permanente des archives hip-hop en leur possession. Néanmoins, les diverses institutions contactées ne sont pas intéressées, ou sont en incapacité de s'engager dans un tel projet. Cela conduit finalement Johan Kugelberg à contacter l'Université Cornell à Ithaca. En 2007, leur collaboration avec Katherine Reagan, conservatrice des livres rares et des manuscrits de la RMC depuis 2003, amène la naissance de la CHHC. Le noyau originel de la collection provient d'une donation à l'initiative de Johan Kugelberg, qui commence à collectionner des artefacts de la culture hip-hop à la fin des années 1990. Durant ses recherches de matériaux, il entre en contact avec de nombreux pionniers de la culture hip-hop et acquiert progressivement leurs collections. La Johan Kugelberg Hip Hop Collection comprend près de 1 000 enregistrements sonores (principalement des albums) de la première phase de commercialisation de la musique rap (1979-1984) et près de 500 flyers originaux de fêtes et d'évènements hip-hop dans la région de New York (1977-1985). La collection documente les racines du hip-hop dans le Bronx, permettant aux intéressés d'étudier l'influence du mouvement sur l'histoire de la musique, de l'art, de la performance et de l'activisme aux États-Unis durant le dernier tiers du XX^{e} siècle. En mai 2011, le centre d'archives recrute Ben Ortiz

[46] Johan Kugelberg est l'auteur de plus d'une quarantaine d'ouvrages sur les domaines du punk, du hip-hop et de la contre-culture. Ses travaux se concentrent sur les imprimés, les éphémères et les photographies. Il possède également une longue expérience au sein des industries culturelles étatsuniennes (aujourd'hui près de trente années). Ces différentes orientations artistiques et intellectuelles l'amènent à enseigner en tant que musicologue dans des universités comme Yale ou Cornell. Joe Conzo, Jr. est né et a grandi dans le Bronx durant les années 1970. Passionné de photographie, il poursuit une formation artistique à l'École des Arts Visuels (School of Visual Arts) de New York. Adolescent, ses premières documentations photographiques se focalisent sur l'activisme communautaire du South Bronx et du milieu musical et culturel avant-gardiste new-yorkais, du milieu des années 1970 au début des années 1980. Le photographe est alors influencé par sa grand-mère Evelina López Antonetty, activiste pratiquant la désobéissance civile, ainsi que son père, proche de grands noms de la musique latine comme Tito Puente (Francisco Molina Reyes II, "About Joe Conzo, Jr.", *Joe Conzo*, novembre 2014).

[47] Kugelberg Johan (ed.), Conzo Joe, Bambaataa Afrika, Esquire Buddy, Chang Jeff, *Born in the Bronx, A visual Record of the Early Days of Hip Hop*, Rizzoli International Publications, New York, 2007.

comme conservateur adjoint de la CHHC. Dès le démarrage du projet, ce dernier est membre inaugural du conseil consultatif[48].

Aujourd'hui, la CHHC conserve plus de 250 000 articles dans dix-sept collections archivistiques[49]. Ces dernières comprennent en outre des milliers d'enregistrements sonores et vidéo, des centaines de flyers de fêtes et d'évènements, des illustrations, des photographies, un ensemble conséquent d'ouvrages spécialisés, de magazines, de publicités, ainsi que les archives de différents photographes, cinéastes, danseurs, MCs, DJs, artistes, journalistes, publicistes, labels indépendants, managers et producteurs du hip-hop. Selon l'institution, de nouveaux documents leur parviennent chaque mois, gonflant encore la réserve archivistique de l'université Cornell. Cette évolution fait actuellement de la CHHC le centre de recherche le plus important au monde sur la musique et la culture hip-hop.

La CHHC numérise depuis 2012 une partie des collections archivistiques en sa possession. Lors de ma visite en juillet 2019, trois des dix-sept collections sont alors intégralement numérisées : les archives de Joe Conzo Jr., de Bill Adler, journaliste et critique s'étant spécialisé dans la musique et la culture hip-hop, et une partie de la collection de vinyles numérotés d'Afrika Bambaataa. Acquise par la CHHC en 2013, la collection de Bill Adler est numérisée et mise en ligne en avril 2017[50]. Les archives d'Afrika Bambaataa sont sauvegardées à Ithaca depuis 2013[51], et accessibles au public depuis octobre 2019, suite à l'obtention d'une subvention de 260 000 $ du National Endowment for the Humanities par la RMC en 2016, qui a permis les nombreux travaux nécessaires de catalogage, de conservation et de description[52]. Trois autres collections sont également en cours de numérisation à cette période : un ensemble d'environ 500 flyers de fêtes et d'évènements hip-hop produits entre 1977 et 1983, les archives photographiques

[48] Interview personnelle réalisée avec Ben Ortiz le 2 juillet 2019 lors de ma visite à la CHHC. En dehors de cette activité, Ben Ortiz participe activement à la scène musicale locale en tant que DJ sous l'alias DJ ha-MEEN. Il assure également des cours d'histoire du hip-hop à l'Université Cornell, avec un accent sur ses dimensions socioculturelles et politiques.

[49] Une liste de l'ensemble des collections est disponible sur les sites internet de la RMC et de la CHHC.

[50] Division of Rare and Manuscript Collections, "Adler hip hop archive, circa 1970-2013", *Cornell University Library*. Consulté le 10/03/2021. Disponible à l'adresse : https://rmc.library.cornell.edu/EAD/htmldocs/RMM08092.html.

[51] Cornell University Library, "Afrika Bambaataa Vinyl Collection", *Cornell University*. Consulté le 10/03/2021. Disponible à l'adresse : https://digital.library.cornell.edu/collections/afrika-bambaataa.

[52] Melanie Lefkowitz, "NEH grant will preserve Afrika Bambaataa archive", *Cornell Chronicle*, 23 mars 2016. Consulté le 10/03/2021. Disponible à l'adresse : https://news.cornell.edu/stories/2016/03/neh-grant-will-preserve-afrika-bambaataa-archive.

d'Ernie Paniccioli, auteur, photographe et activiste ayant capturé sur ses pellicules la culture hip-hop depuis près de quarante ans, et les archives de Charlie Ahearn, écrivain et réalisateur ayant produit et réalisé le film *Wild Style* en 1982 (Submarine Entertainment), premier long métrage documentant la culture hip-hop[53]. En outre, la CHHC semble favoriser la numérisation de matériaux photographiques, ou du moins avec une attribution visuelle importante (pochettes de vinyles, flyers). La seule exception provient de la collection numérique de Bill Adler, où l'on peut notamment trouver des coupures de presse. Des éléments de la collection de Charlie Ahearn, comme des interviews d'artistes ou des lettres échangées avec d'autres rédacteurs, ne sont pas disponibles en dehors d'une consultation sur place. Enfin, les collections sont rendues inaccessibles – du moins en partie – durant le processus de numérisation.

Le centre d'archives hip-hop de l'université Cornell se présente aujourd'hui comme un organisme majeur et incontournable de la patrimonialisation du hip-hop aux États-Unis et à travers le monde. L'université Cornell et la CHHC s'inscrivent dans une dynamique de soutien auprès des artistes forgeant la culture hip-hop : DJs, MCs, b-boys & b-girls, artistes, photographes, journalistes, auteurs, *etc.* Pour la CHHC, le projet ne peut se développer activement et positivement sans l'inclusion de leurs actions et de leurs voix au sein du processus archivistique. Des manifestations scientifiques et artistiques en lien avec le hip-hop ont régulièrement lieu sur le campus d'Ithaca. De même, ce dernier propose des cours sur l'histoire du hip-hop, et favorise des initiatives hip-hop étudiantes[54]. La conservatrice Katherine Reagan déclare en ce sens qu'en préservant les archives en leur possession et en les rendant ouvertes et accessibles :

> […] la bibliothèque de l'Université Cornell va soutenir un corps croissant d'universitaires et d'éducateurs internationaux qui étudient le hip-hop non seulement pour son influence mondiale sur la musique, l'art et le style populaires, mais aussi pour son rôle dans l'articulation des questions sociales et politiques[55].

[53] Cornell University Library, "Cornell Hip Hop Collection: Digital Collections", Rare and Manuscript Collections. En milieu d'année 2021, la collection de flyers et les archives photographiques d'Ernie Paniccioli sont totalement numérisées. La collection archivistique de Charlie Ahearn est quant à elle toujours en cours de digitalisation.
[54] Interview personnelle réalisée avec Ben Ortiz le 2 juillet 2019 lors de ma visite à la CHHC.
[55] Melanie Lefkowitz, "NEH grant will preserve Afrika Bambaataa archive", *Cornell Chronicle*, 23 mars 2016. Consulté le 05/03/2022. Disponible à l'adresse : https://news.cornell.edu/stories/2016/03/neh-grant-will-preserve-afrika-bambaataa-archive . "[...] Cornell University Library will support a growing body of international scholars and educators who study hip-hop not only for its global influence on popular music, art and style, but its role in articulating social and political issues".

La conservation et l'étude des collections archivistiques liées au hip-hop soulèvent des enjeux profonds sur les plans idéologiques et sociaux. Le patrimoine culturel associé au hip-hop occupe une place essentielle, car les paroles, les idées et les actions de ses participants produisent des ressources archivistiques significatives pour l'ensemble des sciences sociales.

La CHHC s'inscrit aujourd'hui dans une volonté de diversification de ses fonds, notamment pour sortir du prisme des origines de la culture hip-hop. L'institution recherche actuellement des documents incorporant les identités intersectionnelles, notamment la race, le statut économique, le genre et la sexualité, la religion et la politique[56]. Selon le centre d'archives, le fonctionnement et la dynamique créée avec les collections hip-hop de Cornell remet en question les définitions de ce qui est savant et archivistique[57]. Véritable corpus intersectoriel, les archives hip-hop d'Ithaca favorisent des matériaux liés à la transmission orale et à l'action de justice sociale. Au même titre que le MC qui, sur scène, établit des appels et réponses (*call and response*) auprès de son public, les dynamiques de la CHHC invitent à une collaboration sociale de grande envergure, archivistes, artistes, universitaires et grand public participant de concert[58].

B. Collections consultées

Le site web de la RMC fournit les informations élémentaires propres aux collections d'archives hip-hop, permettant de prévoir et de planifier la visite au CHHC. Chaque collection possède une page internet avec des indications chronologiques, une présentation de l'auteur, un résumé des matériaux disponibles et une description. Les matériaux sont classés dans des boîtes, et peuvent également être sous-classés en dossiers (exemple : « Boîte 1, Dossier 1 »).

---

[56] Williams College, "Community Forum: Diversifying the Record: The Cornell Hip Hop Collection", *Claiming Williams Events*, 31 décembre 2019.

[57] *Ibid*.

[58] L'initiative du centre d'archives hip-hop d'Ithaca n'est par ailleurs pas isolée. En effet, l'Université d'Harvard poursuit des perspectives similaires. En 2002 naît le Hip Hop Archive & Research Institute (HARI), sous la direction de la professeure Marcyliena Morgan, affiliée au département des études africaines et afro-américaines. Le HARI organise et développe des collections consacrées à la connaissance, à l'art, à la culture, aux organisations, aux mouvements et aux institutions du hip-hop. Quatre collections sont aujourd'hui en place. Le centre entreprend également des activités de recherche interdisciplinaires et organise divers évènements à portée artistique et intellectuelle afin de faire connaître, développer, construire, entretenir et présenter le hip-hop. NPR, "Keepers Of The Underground: The Hiphop Archive At Harvard", *NPR*, 6 Septembre 2018. Consulté le 05/03/2022. Disponible à l'adresse : https://www.npr.org/2018/09/06/641599819/keepers-of-the-underground-the-hiphop-archive-at-harvard. The Hiphop Archive and Research Institute, "Mission", *Hip Hop Archives*. Consulté le 05/03/2022. Disponible à l'adresse : http://hiphoparchive.org/.

Ces boîtes peuvent aussi appartenir à des séries (exemple : « Série I. Carnets de notes »), selon la taille de la collection. Les dossiers sont généralement accompagnés d'une date, bien que cela ne soit pas systématique. Ensuite, une interface en ligne permet de créer un compte utilisateur au sein du centre et de planifier les demandes de consultation jour par jour[59].

Mes interrogations initiales m'incitent à étudier en profondeur les racines historiques, sociales, culturelles et idéologiques du mouvement hip-hop, dans le but de comprendre comment les mouvements sociaux de la Nouvelle Gauche peuvent potentiellement exercer une influence sur ses dimensions sociales, politiques et économiques. En effet, à un stade initial de ma recherche, je formule l'hypothèse selon laquelle il existe une orientation politique propre au hip-hop. Dans cette perspective, ma recherche se focalise alors sur la consultation d'archives permettant d'établir des liens entre la culture hip-hop et les mouvements sociaux, couvrant la période allant de la fin des années 1960 à la fin des années 1990. Afin de répondre à mes objectifs de recherche, j'identifie plusieurs collections archivistiques d'intérêt, chacune fournissant des documents uniques et complémentaires, contribuant ainsi à obtenir une vision plus complète et approfondie de l'histoire du hip-hop. En parcourant le catalogue en ligne disponible sur le site web de la RMC, j'effectue, en début d'année 2019, une sélection de diverses boîtes et dossiers me paraissant en accord avec mes interrogations et mes réflexions sociohistoriques. Ces archives comprennent des magazines spécialisés, des photographies, des négatifs, des cassettes audios, des flyers, des retranscriptions d'interviews et des manuscrits, répartis au sein de cinq collections : celles de Charlie Ahearn, de Brian Lassiter, d'Ernie Paniccioli, de Breakbeat Lenny et de Geoffrey Weiss.

Une fois sur place, en tenant compte des découvertes en cours et du temps limité dont je dispose, je restreins rapidement mes investigations aux collections de Charlie Ahearn, de Brian Lassiter et d'Ernie Paniccioli. Les enregistrements audios (Boîte 1) de la collection de Breakbeat Lenny s'avèrent peu intéressants compte tenu de mes hypothèses et de mes questionnements de recherche. Par manque de temps, les publications du magazine *Ego Trip* (Série III. Publications, Boîte 5), qui consiste en 13 numéros parus entre 1994 et 1998, ne sont pas examinées. La non-consultation de ce magazine new-yorkais pourrait avoir des conséquences sur l'exhaustivité des informations recueillies concernant les artistes, les évènements, les débats, les discours et les

[59] Sur place, un seul refus de consultation d'archives s'est produit. Il a pu se résoudre rapidement suite à un échange oral avec Ben Ortiz, présent sur place, qui a autorisé la consultation. Mes demandes de consultation se sont échelonnées au fil des jours, selon l'avancée de mes dépouillements sur les lieux.

dynamiques du mouvement hip-hop pendant la période étudiée. Les articles, les interviews et les analyses publiés dans ce magazine auraient pu offrir des perspectives et des informations spécifiques permettant d'enrichir la compréhension de la relation entre les mouvements sociaux et le mouvement hip-hop. De même, en raison de contraintes de temps, la collection de 7 000 vinyles et CDs de Geoffrey Weiss n'est pas explorée. Néanmoins, je suppose alors que l'absence de consultation de cette collection n'aura pas de conséquences majeures sur mes résultats, préférant me focaliser sur des archives iconographiques et textuelles. Cette décision conduit ultérieurement à la constitution d'une sélection discographique de 230 albums de hip-hop produits entre 1981 et 1999, afin d'analyser la production culturelle hip-hop en lien avec les mouvements sociaux[60]. Bien que l'absence de consultation du magazine *Ego Trip* et de la collection de Geoffrey Weiss puisse avoir un impact minime sur certains aspects de l'étude, il reste possible de tirer des conclusions significatives en se fondant sur les autres collections examinées, qui comprennent de nombreux autres magazines spécialisés publiées durant la même période, ainsi que sur la sélection discographique réalisée en dehors du dépouillement archivistique.

En concentrant mes efforts sur trois collections, je parviens à cibler les sources les plus pertinentes dans le but de répondre à ma problématique de recherche. Cela me permet d'accéder à des documents variés et spécialisés, approfondissant ma compréhension de l'engagement social et politique de nombreux acteurs du hip-hop, des tendances culturelles, des débats et des évènements marquants liés au développement et à la marchandisation du hip-hop aux États-Unis. Ainsi, cette sélection d'archives joue un rôle crucial dans la construction de mon analyse sociohistorique du mouvement hip-hop.

La collection d'archives de Charlie Ahearn (1977-2012) contient des articles de presse, des interviews et des biographies d'artistes hip-hop, réalisés entre la fin des années 1980 et le début des années 2000. Parmi les personnalités documentées figurent des artistes majeurs tels qu'Afrika Bambaataa, Crazy Legs, Lakim Shabazz, A Tribe Called Quest, X Clan ou encore Queen Latifah. Les documents recueillis fournissent des informations iconographiques et textuelles sur des acteurs clés du hip-hop, couvrant la période allant du début des années 1970

[60] Cette discographie est présentée et utilisée dans le cadre du septième chapitre du manuscrit. Il s'agit d'analyser la réitération symbolique des luttes sociales et politique dans les productions culturelles hip-hop, principalement par l'étude des éléments iconographiques et textuels des pochettes et des feuillets des albums sélectionnés.

à la fin des années 1990. L'étude de ces dossiers me permet d'approfondir ma compréhension de l'engagement social et politique de nombreux artistes au sein du mouvement hip-hop.

La collection d'archives de Brian Lassiter (1980-2013) se concentre principalement sur les magazines et les périodiques liés au hip-hop et à la musique rap. Les publications consultées comprennent des titres tels que *Beat-Down*, *Hip-Hop Connection*, *The Source* et *Vibe*, couvrant les années 1990. Ces magazines sont des sources précieuses pour analyser les débats culturels et politiques, les tendances musicales, ainsi que les transformations culturelles et économiques du hip-hop au cours de cette période.

La collection d'Ernie Paniccioli (1960-2012) est particulièrement riche en éléments visuels, comprenant des photographies, des diapositives et des négatifs. Ces documents permettent de saisir l'esthétique, l'expression artistique et l'impact visuel du hip-hop, ainsi que les moments clés de son évolution. De plus, les magazines présents dans cette collection, notamment *The Source* et *Vibe*, apportent des informations supplémentaires sur les artistes, les groupes et les évènements marquants du mouvement hip-hop, sur une période s'étalant de la fin des années 1980 à la fin des années 1990.

Dans leur ensemble, ces collections d'archives offrent un éventail précieux de sources primaires pour répondre à ma question de recherche. Les documents tels que les articles de presse, les interviews, les photographies et les magazines spécialisés me permettent de reconstituer l'histoire et les dynamiques du hip-hop dans ses dimensions sociales, politiques et culturelles. Ils facilitent également l'établissement de nombreux liens avec les mouvements sociaux de la Nouvelle Gauche. Cette diversité de sources favorise l'obtention d'une perspective approfondie de l'émergence, du développement et de la marchandisation du hip-hop aux États-Unis au cours de la seconde moitié du XX^{e} siècle, formant le socle de l'analyse sociohistorique présentée dans cette thèse.

Le choix de me concentrer sur des magazines spécialisés en culture hip-hop, qui constituent la majeure partie des matériaux archivistiques utilisés dans la thèse, s'inscrit dans une démarche de compréhension holistique du mouvement hip-hop en tant que phénomène socioculturel complexe. Bien que ces magazines soient des publications commerciales, leur contenu ne se limite pas à des aspects purement industriels ou visuels du hip-hop. Toutes les presses musicales ne sont pas équivalentes et, selon les genres, les magazines remplissent des fonctions distinctes

dans l'écosystème musical considéré. Dans le cas du hip-hop, les publications commerciales comme *The Source* ou *Vibe* jouent un rôle majeur dans la diffusion et la représentation de la culture hip-hop auprès d'un large public, en tant que plateformes importantes de discussion et de débat autour d'enjeux sociopolitiques. Ces publications offrent une fenêtre privilégiée sur les préoccupations, les valeurs et les aspirations du mouvement pour les chercheurs en sciences sociales.

L'analyse de ces magazines permet d'explorer les multiples dimensions du mouvement hip-hop, y compris ses implications sociopolitiques et ses résonances avec les mouvements sociaux étatsuniens de la seconde moitié du XX^{e} siècle. En outre, ils sont souvent le fruit de collaboration entre journalistes, photographes, écrivains et artistes appartenant à la communauté hip-hop, ce qui confère à leur contenu une authenticité et une pertinence culturelle significatives. Les articles, interviews et photographies qu'ils contiennent offrent des perspectives singulières sur les expériences, les opinions et les luttes des acteurs du hip-hop, permettant une analyse des dynamiques sociales et politiques qui façonnent le mouvement. Bien que ces magazines ne relèvent pas de la presse militante, leur contenu constitue une source riche et diversifiée de matériaux permettant d'explorer les dimensions sociopolitiques du mouvement hip-hop. Leur visibilité, plus importante que celle d'autres textes et supports militants, permet le déploiement de discours critiques. Ainsi, il semble d'autant plus significatif de trouver des propos sociopolitiques dans ces supports commerciaux. Le hip-hop est de fait, dans la réalité sociopolitique, imprégné d'un propos politique.

Ci-dessous se trouve un résumé condensé des séries, des boîtes et des dossiers consultés dans chacune des trois collections. Les titres correspondent aux indications présentes sur les pages web de chaque collection :

Archives de Charlie Ahearn (1977-2012) #8078 :

- Série II - Documents et manuscrits
  - Boîte 5
    - Dossier 14, Papier sur Crazy Legs (1992) ;
    - Dossier 15, Articles et interviews sur Lakim Shabazz (1989) ;
    - Dossier 16, Just Say No! Rap (1991) ;

- Dossier 18, LA Star, Digital Underground ;
- Dossier 19, Article et brouillon sur A Tribe Called Quest ;
- Dossier 20, Matériaux de The Last Poets ;
- Dossier 21, Articles sur les albums de Rakim et Big Daddy Kane ;
- Dossier 22, Interviews et matériaux de X-Clan ;
- Dossier 23, Articles sur Queen Latifah ;
- Dossier 24, Matériaux de King Sun et Brand Nubian ;
- Dossier 25, Articles sur Third Base ;
- Dossier 26, Matériaux sur Monie Love ;
- Dossiers 29-30, Matériaux d'interviews ;

▪ Boîte 6
- Dossier 1, Interviews ;
- Dossier 3, Article "Rocking: Gang Culture and the beginning of hip hop" ;

Archives de Brian Lassiter (1980-2013) #8106 :

➢ Série V – Collection de magazines et de périodiques liées au hip-hop et à la musique
▪ Boîte 2, Abdullah Yusaf Ali, *The Message of Islam* ;
▪ Boîte 11, Magazine *Beat-Down: Culture for the Mind, Heart and Soul* (1994-1997) ;
▪ Boîte 17, Magazine *Hip-Hop Connection* ;
▪ Boîtes 28-31, Magazine *The Source* (1994-2000);
▪ Boîtes 35-36, Magazine *Vibe* ;
▪ Boîte 62, Journal *The Village Voice* ;

Archives d'Ernie Paniccioli (1960-2012) #8079 :

➢ Série I – Coupures et couvertures de magazines
▪ Boîte 1
- Dossier 2, Magazine *Hip Hop Connection* (1992) ;
- Dossiers 9-15, Magazine *The Source* (1989-1995) ;

- Dossiers 16-19, Magazine *Vibe* ;

- Série III – Diapositives
  - Boîte 5
    - Dossier 5, Digital Underground ;
    - Dossier 7, De La Soul (2000) ;
    - Dossier 8, Dead Prez (1998) ;
    - Dossier 12, DJ Kool Herc (1994-1999) ;
    - Dossiers 18-19, EPMD (1992-1998) ;
  - Boîte 9
    - Dossier 2, Timbre Malcolm X ;
    - Dossier 9-18, Public Enemy ;
    - Dossiers 12-14, Nas (1996-2002) ;
    - Dossier 19, Public Enemy - Flavor Flav
  - Boîte 11
    - Dossier 25, Stop The Violence Movement ;
  - Boîte 12
    - Dossier 6, A Tribe Called Quest (1993) ;
    - Dossier 8, Whodini (1986-1994) ;
    - Dossiers 10-12 et 16-19, Wu-Tang Clan ;
    - Dossiers 13-14, Conférences de la Zulu Nation (1999-2001) ;
    - Dossier 15, U-God ;
    - Dossier 16, X-Clan ;
    - Dossier 27, Def Jam (1991) ;

  - Boîte 13
    - Dossier 6, Lords of the Underground;
- Série IV – Photographies et négatifs
  - Boîte 23
    - Dossiers 1-6, Négatifs et diapositives (années 1980 et 1990) ;
  - Boîte 27, Négatifs liés à la Nation of Islam ;

- Boîte 28
    - Dossiers 1-3, Photographies liés à la Nation of Islam ;

C. Traitement des archives sélectionnées

Du séjour à la CHHC résulte la prise d'un peu plus de 2 700 photographies de matériaux archivistiques, classées par collection, par boîte et par dossier. Réalisées sous lumière artificielle et sans flash, celles-ci sont d'abord traitées individuellement à l'aide du logiciel Adobe Photoshop, une fois de retour en France, pour améliorer la qualité et la lisibilité des images (contraste, exposition, netteté, recadrage).

Ensuite, l'ensemble de ces photographies est catalogué dans un tableau permettant de favoriser leur lecture et leur utilisation au cours du processus de développement et de rédaction de la thèse. Disponible en annexes, ce tableau de plus de 400 pages permet de parcourir efficacement les archives recueillies et dépouillées. Il se constitue de six colonnes avec les mentions suivantes : « Collection », « Boîte », « Dossier », « Contenu », « Mots clés » et « DSC » (nom de la photographie donné par l'appareil numérique). Les mots clés sont inscrits en anglais afin de faciliter une utilisation internationale de ces archives et de cette base de données par d'autres chercheurs dans le futur. Ils servent à identifier facilement le contenu du matériau archivistique. Ci-dessous, deux exemples issus du tableau :

Brian Lassiter	Box 11	*Beat-Down - Culture for the Mind, Heart and Soul* (1994-1997)	Article *Hip Hoppin' Corporation, A long way to preserve hip-hop* de Large Marge / Publicité promouvant la compilation *Diggin' in the crates*	Hip-Hop Archives – Museum – New York – 1992 – Profile Records – Hip-Hop Hits – Rap – Commercial	392
Brian Lassiter	Box 29	*The Source*	Article *A Clear Voice, Remembering Betty Shabazz* d'Amilcar Shabazz	Betty Shabazz – Civil Rights History – Biography – Amiri Baraka – Black Activist – Nation Of Islam – Malcolm X – Black Muslim Girls	836

D. Corpus de magazines et de journaux

L'essentiel des matériaux recueillis au sein des trois collections d'archives de la CHHC est issu de 25 magazines et journaux traitant du hip-hop. Trois catégories peuvent être formées afin de mieux cerner leur traitement médiatique : les dépouillements issus de magazines spécialisés en culture hip-hop (9)[61], des magazines qui couvrent plus généralement les industries culturelles (12)[62], et des journaux et magazines à grand tirage qui réalisent des articles occasionnels sur le hip-hop, et plus généralement sur le rap (4)[63].

La presse spécialisée entend couvrir la culture hip-hop dans son ensemble, à l'image de *The Source* qui se présente comme « le magazine de la musique, de la culture et de la politique hip-hop »[64]. Dans les faits, les magazines spécialisés se concentrent davantage sur le rap au sein de l'industrie musicale, bien qu'ils n'ignorent pas pour autant les autres éléments attribués à la culture (graffiti, breaking, DJing, connaissance). La plus grande part accordée au rap s'explique sans doute par son développement économique au sein de l'industrie musicale à la fin des années 1980 et au cours des années 1990. La survie des magazines dépend en partie des liens tissés avec les acteurs économiques du hip-hop, et des partenariats réalisés avec diverses structures de l'industrie musicale. L'importante couverture médiatique du rap est parfois reprochée par les lecteurs, qui attendent du magazine plus d'informations quant aux autres éléments. C'est le cas, à titre d'exemple, d'une lettre du lecteur Asian, qui demande une couverture médiatique de l'ensemble de la culture hip-hop. Sa lettre est adressée au magazine *The Source* et publiée en juillet 1997 dans une rubrique intitulée « Plus de culture hip-hop »[65] :

---

[61] *The Source*, *Vibe*, *Beat-Down*, *the FLAVOR*, *ROOTS*, *Hip Hop Headz Magazine*, *Stress Magazine*, *Hip-Hop Connection* et *Hip-Hop Encounter*.
[62] *Black Radio Exclusive*, *Gavin*, *Grand Royal*, *Grip*, *Grooveline*, *Ground Level*, *RPM*, *Tafrija*, *UpTown Magazine*, *Urban American* et *2Hype Magazine*.
[63] *Black Enterprise*, *USA Today*, *The Village Voice* et *New York Times Magazine*.
[64] Cette mention est présente sur l'ensemble des parutions du magazine. "The Magazine of Hip-Hop Music, Culture & Politics".
[65] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Lettres des lecteurs, "More Hip-Hop Culture", *The Source*, n° 94, Juillet 1997.

> The Source est censé être le magazine de la culture hip-hop, mais vous ne couvrez pas tout la culture hip-hop. La seule chose dont parle ce magazine est la partie du MC. Qu'est-il arrivé à la partie du DJing, du B-boying, du break dance et du graffiti ? Vous n'avez qu'une page de graffiti et parfois même pas ça[66].

Malgré la domination médiatique du rap, les magazines spécialisés cherchent à être autre chose qu'un média tourné exclusivement vers l'industrie musicale. Des graffeurs peuvent ainsi être interviewés par des journalistes hip-hop, et/ou voir certaines de leurs œuvres publiées sous forme photographique. La composition typographique du graffiti est également utilisée pour titrer certains articles dans des magazines comme *Vibe*, *Stress Magazine* ou *The Source*[67]. Par ailleurs, ce dernier octroie systématiquement un espace aux arts visuels sur la dernière page de ses parutions[68] (*cf.* Illustration 1). Les œuvres qui sont mises à l'honneur peuvent être ou ne pas être reliées directement à l'univers graphique du graffiti. Le cas échéant, le magazine collabore tout de même avec des dessinateurs et graffeurs qui s'inscrivent dans la culture hip-hop.

[66] *Ibid*. "The Source is supposed to be the magazine of hip-hop culture, but you're not covering all of hip-hop culture. The only thing this magazine is talking about is the MC part. What happened to the DJing, B-boying, break dancing and graffiti part? Y'all have one page of graffiti and sometimes not even that".

[67] Pour aller plus en détails sur le développement du graffiti à New York, consulter Felisbret Eric, *Graffiti New York*, Harry N. Abrams, New York, 2009.

[68] Cet univers graphique s'appuie également sur d'autres éléments du hip-hop. Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Illustration d'un auteur inconnu ou l'on peut distinguer diverses références au MCing, au DJing et à des éléments culturels et politiques, dont l'afrocentrisme sur le médaillon porté par le rappeur. À certaines occasions, un dessinateur est également mis à l'honneur à côté de la section éditoriale, au début du magazine.

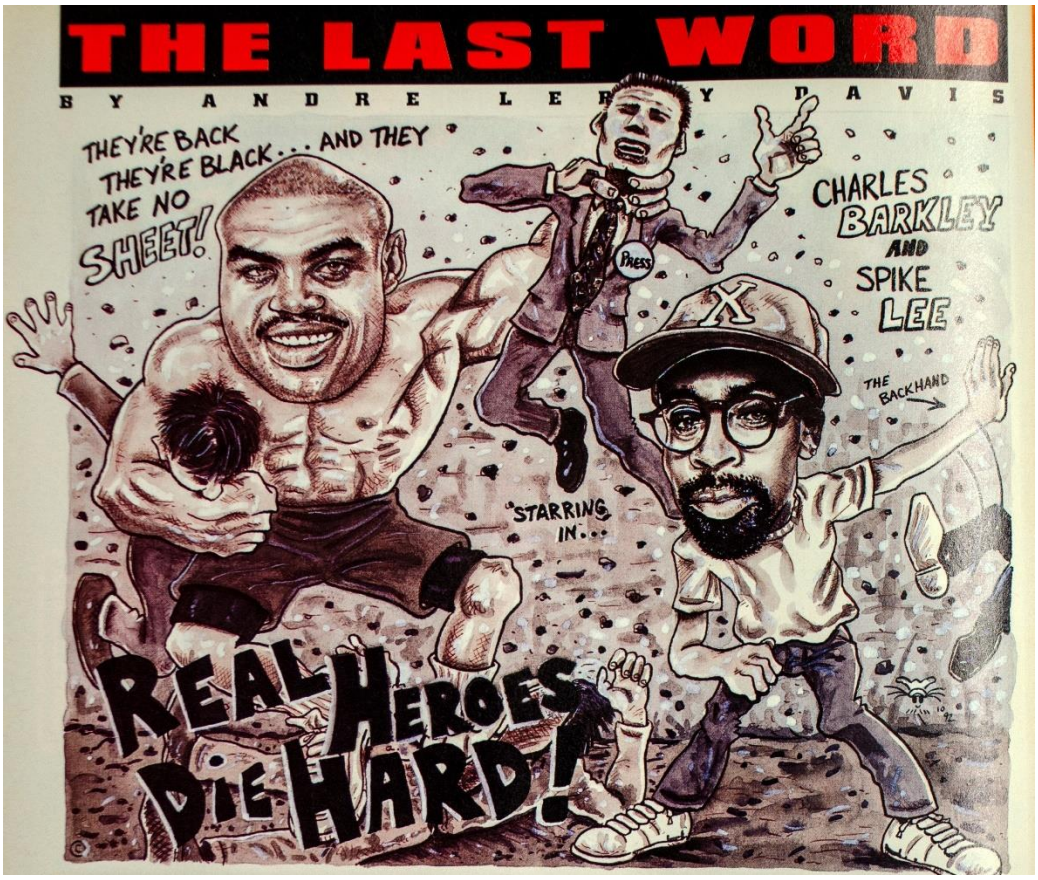


Illustration 1. Section *The Last Word*, illustration de Andre Leroy Davis, magazine *The Source*, décembre 1992[69]

ROOTS, qui se présente comme un magazine réalisé « par le peuple et pour le peuple »[70], est associé à PEP du collectif Dread Graphics, qui réalise une partie des mises en page et de la conception graphique de la publication (*cf.* Illustration 2). Le logo ROOTS s'appuie sur la composition typographique du graffiti, tout comme certains titres d'articles[71]. Cas à part, *Stress Magazine* dispose, dans certaines parutions, d'une section complète réservée au graffiti et aux graffeurs (« Le coin des graffeurs »)[72].

[69] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Section "The Last Word", *The Source*, n° 34, décembre 1992.
[70] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. "By the People / For the People". Présentation des contributeurs et de l'équipe de rédaction, *ROOTS*, vol. 5, Issue 31, 1999.
[71] *Ibid.* Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, *op. cit.* Ajamu Ka, "Busta Rhymes", *ROOTS*, vol. 5, Issue 31, 1999. Le titre de l'article est stylisé à la façon d'un tag noir et blanc.
[72] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 35, *op. cit.* Tables des matières, *Stress Magazine*, Issue 16, 1998. "Graffiti Writer's Corner".

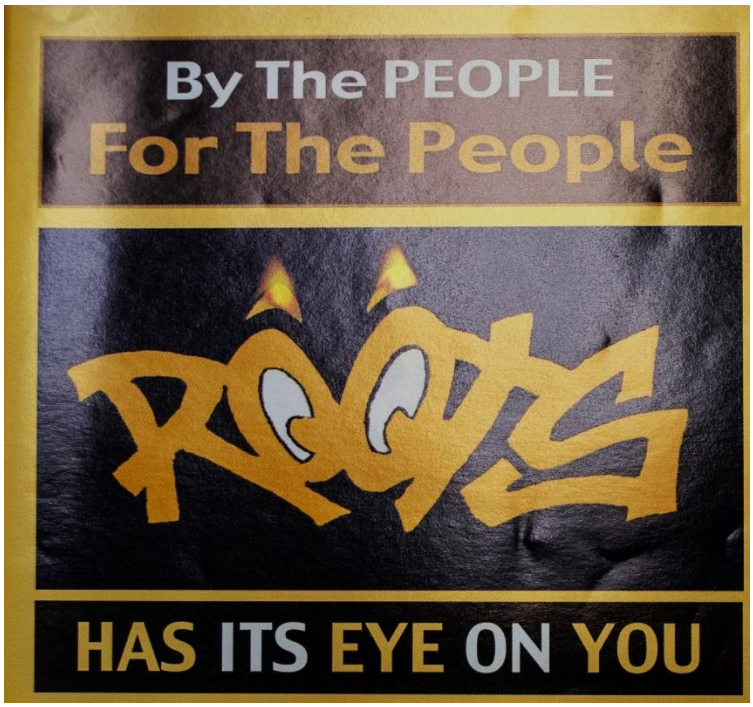


Illustration 2. Logo (réalisé par PEP) et slogans de la publication, magazine *ROOTS*, 1999[73]

Peu couvert par la presse spécialisée, le DJing s'octroie, le plus souvent, une place au sein des articles qui traitent des fondements historiques du hip-hop, moment où le DJ est la figure centrale de la culture[74]. Certains artistes interviewés, actifs à la fin des années 1980 et au cours des années 1990, peuvent également évoquer leur intérêt et leurs connaissances en la matière, bien que le développement industriel de la musique hip-hop ait entraîné chez eux une spécialisation artistique et technique en faveur du rap. Seul *Stress Magazine,* en tout cas sur les archives en notre possession, choisit expressément de couvrir à chaque parution un artiste issu du DJing, à l'aide d'une interview, dans la section « profil DJ »[75].

La couverture médiatique de la danse hip-hop au sein des magazines spécialisées est encore plus pauvre que celle du DJing. Celle-ci est marquée par des rétrospectives historiques, à l'image de *Hip Hop Encounter,* qui propose un article de Shaheed the Witness relatant son expérience

[73] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, *op. cit.*, Présentation des contributeurs et de l'équipe de rédaction, vol. 5, Issue 31, 1999.
[74] *Idem.*, George Nelson, "Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth", *The Source*, n° 50, Novembre 1993. Consulter également Broughton Frank, Brewster Bill, *Last Night a DJ Saved My Life*, Grove Press/Atlantic Monthly Press, New York, 2014.
[75] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 35, *op. cit.* Table des matières, *Stress Magazine,* Issue 16, 1998. "DJ Profile".

du breaking au début des années 1980[76]. *Stress Magazine* publie en 1999 un article de Rockafella, qui évoque le développement du b-boying au cours des années 1970, les évolutions du rocking et du breaking et les conflits générationnels qui opposent les différentes générations de danseurs hip-hop entre les années 1970 et les années 1990[77].

Enfin, le cinquième élément du hip-hop, la connaissance, est distillé sous plusieurs formes : au sein des interviews, par le biais d'articles directement ou indirectement liés à la culture, mais aussi par le biais de la lettre éditoriale, présente au début des magazines. L'attachement au cinquième élément est visible, en clin d'œil, au travers du choix des titres de sections ou de rubriques des magazines, dont « Doin' the Knowledge » de *The Source*[78] ou « Droppin' Science » de *Vibe*[79] et *Beat-Down*[80]. Les magazines spécialisés possèdent la particularité de couvrir des aspects socioculturels et sociopolitiques, qu'il faut penser comme partie intégrante de cet élément de la culture. Cette couverture médiatique est particulièrement importante, sinon fondamentale, quant à mes questions de recherche et mes réflexions sociohistoriques sur le mouvement hip-hop. En effet, celle-ci fournit de nombreuses et précieuses informations pour l'étude des discours des artistes, des journalistes, et de tout autre acteur intervenant au sein des magazines. Mes dépouillements d'archives à la CHHC permettent de dévoiler un ensemble conséquent d'articles de presse qui traitent de sujets sociaux et politiques, que nous sommes amenés à associer, au long de la thèse, au contexte des mouvements sociaux de la gauche étatsunienne de la seconde moitié du XX^{e} siècle.

Ces archives témoignent également de tentatives d'organisations collectives. Des acteurs de la culture se mobilisent sur des sujets spécifiques au développement du hip-hop (dont les problèmes liés à la violence, à la diversité artistique dans l'industrie, au traitement médiatique grand public accordé au rap), comme l'illustre par exemple l'article « Qu'est-ce que

[76] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 17, *op. cit.* Shaheed the Witness, "Breakdancing and Its Origins", *Hip Hop Encounter*, Issue n° 6, date inconnue (années 1990).
[77] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 35, *op. cit.* Rockafella, "The Realities of A Breaker", *Stress Magazine*, Issue 18, 1999.
[78] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, *op. cit.* Table des matières, *The Source*, n° 19, Mars/Avril 1991. "Doin' the Knowledge" renvoie à l'action de décomposer et explorer un sujet avec une autre personne.
[79] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 36, *op. cit.*, Auteur inconnu, "Droppin' Science: Getting schooled by hip hop's finest", *Vibe*, Septembre 1996. "Droppin' Science" renvoie à l'action de fournir des informations factuelles dans une conversation.
[80] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 11, *op. cit*. Rubrique "Droppin' science", *Beat-Down*, False 2, Issue 4, 1994-1997.

vous aimeriez changer à propos du hip-hop ? », publié par *The Source* en janvier 1996, qui interroge 28 artistes (majoritairement des MCs) sur la question[81]. Cette volonté d'organisation passe en particulier par la formation d'un espace de dialogue, à travers les magazines, afin d'évoquer les problèmes auxquels la culture est confrontée et y faire face de façon collective[82]. Plus encore, la presse spécialisée fournit des informations qualitatives et des conseils aux lecteurs, dans le but de favoriser le développement artistique et économique d'aspirants artistes hip-hop[83]. En outre, ces tentatives d'organisations collectives dépassent les problématiques propres au hip-hop et à son insertion dans l'industrie. Elles peuvent être considérées comme motrices d'une volonté de changement social. En effet, le corpus de magazines et de journaux met en évidence les discours, les mobilisations et les organisations du mouvement hip-hop sur des sujets sociopolitiques caractéristiques des mouvements sociaux de la gauche étatsunienne, questionnant les structures sociales, le système politique et électoral, les institutions, le système carcéral ou encore le racisme[84].

III. Présentation des magazines spécialisés

Les magazines spécialisés en culture hip-hop émergent comme des acteurs clés dans la diffusion de l'information, l'expression artistique et la promotion des artistes hip-hop à partir de la fin des années 1980 et durant les années 1990. *The Source*, *Vibe*, *Beat-Down*, *ROOTS* et *Stress Magazine* représentent des publications emblématiques ayant marqué cette période.

[81] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 36, *op. cit.* Auteur inconnu, "What Would You Like to Change About Hip-Hop?", *The Source*, n° 76, Janvier 1996.
[82] Cet espace de dialogue se développe entre les acteurs médiatiques et culturels, mais aussi avec les lecteurs du magazine. Pour la publication du cinquantième numéro de The Source, l'équipe éditoriale publie des lettres de lecteurs, dont une critiquant le manque de couverture du hip-hop d'origine latino-américaine, et une autre demandant davantage de contributions féminines au sein du magazine. Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, *op. cit.* Lettres des lecteurs, "Happy 50th Source Mag", *The Source*, n° 52, Janvier 1994.
[83] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, *op. cit.* Williams Frank, "The Power Behind the Throne", *The Source*, n° 88, Janvier 1997.
[84] Ces mobilisations et ces organisations sont abordées tout au long de la thèse.

A. Histoire générale

Cette première section vise à présenter une histoire générale[85] de cinq magazines spécialisés issus des dépouillements archivistiques. Ceux-ci forment les sources primaires principalement déployés tout au long du manuscrit. Selon le sociologue et spécialiste des médias S. Craig Watkins, les magazines hip-hop sont motivés par une « croyance passionnée que le mouvement mérite sa propre voix », mais il n'existe pas de consensus « sur la façon dont cette voix doit être définie ou sur la façon dont le hip-hop devrait être documenté » (Watkins, 2005 : 57)[86].

Fondé en 1988, *The Source* est reconnu comme l'un des premiers magazines exclusivement dédiés au hip-hop. En 1997, il occupe une position prééminente parmi les revues musicales aux États-Unis, surpassant *Rolling Stone* en termes de diffusion (317 369 exemplaires en moyenne par numéro pour *The Source*, contre 169 625 pour *Rolling Stone*). L'origine de *The Source* remonte à août 1988, lorsque John Schecter, David Mayes et Ed Young publient une lettre d'information de deux pages sur leur campus universitaire, à Boston, dans le Massachussetts. Le premier numéro propose des dates de sortie, des informations sur des concerts, une sélection de singles et un court article sur une compétition entre DJs et MCs organisée à New York par le New Music Seminar (Jones, 2002 : 157). Au début des années 1990, *The Source* déménage à New York et devient une publication mensuelle. Mayes est responsable des aspects publicitaires et promotionnels, tandis que Schecter dirige la section éditoriale. Ils recrutent une équipe d'éditeurs, de rédacteurs, de designers et de photographes majoritairement afro-américains (George, 1998 : 71). Le magazine gagne rapidement en popularité grâce à ses articles détaillés et à ses critiques musicales approfondies. Pendant les années 1990, il devient une référence incontournable, couvrant la musique, mais aussi les aspects culturels et sociaux du mouvement hip-hop. En 1994, *The Source* fait face à une rupture significative lorsque l'équipe éditoriale s'oppose à Mayes en raison de son soutien envers le groupe de rap de Boston Almighty RSO, avec lequel Mayes

[85] Pour une perspective plus détaillée sur l'histoire de *The Source* et *Vibe*, les deux principaux magazines hip-hop de la période, consulter Wang Oliver, "Trapped in between the Lines: The Aesthetics of Hip-Hop Journalism", pp. 165-175, dans Chang Jeff (ed.), *Total Chaos, The Art and Aesthetics of Hip-Hop*, Cambridge, BasicCivitas, 2006. Charnas Dan, *The Big Payback: The History of the Business of Hip-Hop*, New York, New American Library, 2010, pp. 252-269 et pp. 468-474.

[86] "a passionate belief that the movement deserved its own voice" ; "regarding how that voice should be defined or how hip hop should be documented".

développe des liens depuis ses années d'études à l'université de Harvard. Après la publication d'un article rédigé par celui-ci sur le groupe, à l'insu de l'équipe éditoriale, Shecter et une grande partie de celle-ci démissionnent. Malgré cet évènement, qui fragilise un temps la qualité éditoriale du magazine, Mayes et Young parviennent à constituer une nouvelle équipe de journalistes. En 1997, celle-ci se compose entièrement d'Afro-Américains et de Latino-Américains, avec une moyenne d'âge de 25 ans (George, *op. cit.*).

Dès sa création en 1992[87], le magazine *Vibe* rivalise rapidement avec *The Source* en termes de diffusion et de revenus publicitaires (Jones, 2002 : 159). La naissance de *Vibe* découle des tentatives infructueuses de Quincy Jones et de Time Warner pour acquérir *The Source* (George, *ibid.*). Le magazine est publié mensuellement. En 1998, *Vibe* dispose de 600 000 abonnés (Watkins, 2005 : 56). Tout en accordant une attention particulière à la musique hip-hop, *Vibe* élargit son champ d'exploration en médiatisant également le R&B, le jazz contemporain ou encore le reggae. La publication couvre également divers sujets liés à la musique, à la culture, à la mode et aux problématiques sociales. En cherchant à attirer un public diversifié, *Vibe* souhaite séduire davantage d'annonceurs pour garantir la viabilité financière du magazine. Celui-ci fait appel à des journalistes et des photographes issus de grandes publications, tout en offrant des opportunités rédactionnelles à de jeunes écrivains. *Vibe* ne se positionne pas directement en concurrence avec *The Source,* car sa portée médiatique dépasse largement la musique rap et la culture hip-hop, englobant d'autres formes de musique et de styles de vie noirs (Cepeda, 2004 : 84-85). De surcroît, l'arrivée de *Vibe* permet à *The Source* d'étendre ses perspectives publicitaires et de toucher de nouveaux annonceurs, comme Nike et Reebok (Charnas, 2010 : 457).

Introduit à la fin de l'année 1991, *Beat-Down* représente le premier journal dédié au hip-hop aux États-Unis. Il évolue ensuite pour devenir un magazine vers 1994-1995, passant d'une publication en noir et blanc à une parution en couleurs[88]. Initialement lancé par deux

[87] 1992 est l'année de publication du numéro test de l'entreprise. Le magazine débute officiellement sa publication en 1993.

[88] Les publications de *Beat-Down* ne disposent pas de dates précises, en dehors des années, qui sont visibles sur la page de présentation de l'équipe éditoriale. Ceci explique pourquoi il est difficile de dater précisément la transformation du journal en magazine. Le dépouillement archivistique révèle un ensemble de journaux publiés entre 1992 et 1994 en noir & blanc, où seules la première de couverture et la dernière de couverture sont en couleurs. Lors de son passage au format magazine, *Beat-Down* publie l'ensemble de ses pages en couleurs. Du fait du manque d'éléments de

amis d'enfance, Haji Akhigbade et Sacha Jenkins, *Beat-Down* se définit comme « une publication conceptuelle issue des cœurs et des âmes de visionnaires présents, passés et futurs »[89]. En raison de divergences d'opinions, Sacha Jenkins quitte l'entreprise en fin d'année 1993 et commence à travailler sur un nouveau projet de magazine hip-hop avec Elliott Wilson[90] (éditeur de la section musicale de *Beat-Down*), qui donnera naissance à *ego trip* en juin 1994 (Jenkins, Wilson, Mao, Alvarez & Rollins, 1999 : 725). *Beat-Down* couvre une large gamme de sujets, allant de la culture hip-hop à la musique rap, en passant par le graffiti, le cinéma, la mode et les problèmes socio-politiques touchant la jeunesse étatsunienne. À ses débuts en tant que journal, *Beat-Down* se compose d'un « collectif éditorial » variable (4 à 6 éditeurs), de plusieurs éditeurs spécialisés (divertissement, vidéo, techniques audio, reggae), d'une coordonnatrice de mode, de graphistes, d'un astrologue et de multiples contributeurs indépendants, dont le nombre varie selon les tirages[91]. Sous sa forme de magazine, l'équipe se compose d'un éditeur en chef (Haji Akhigbade), d'un éditeur associé, d'un rédacteur en chef, d'un éditeur de la section musique, d'un assistant graphique, de photographes, de journalistes, de contributeurs indépendants et d'une équipe spécialisée dans la publicité, les ventes et le marketing[92].

Le magazine *ROOTS* est lancé en 1994 par l'entrepreneur afro-américain Patrick "Emani" Privitte (éditeur et PDG)[93] dans la ville de Berkeley, dans l'État de Californie[94]. Il existe très peu d'informations sur cette publication et, similairement à *Beat-Down*, les numéros ne sont pas précisément datés. La parution semble disposer d'une dimension familiale, l'équipe étant notamment composé de Lamont "Lil PEP" Privitte (distribution, promotion et relations avec les artistes) et de "Big P.E.P." (composition, mise en page, conception, graphisme et éditeur de

datation, combiné à l'absence de l'ensemble des parutions au sein de la collection de Brian Lassiter, il est également difficile de connaître le rythme de publication.

[89] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 11, *op. cit.* Page de présentation de l'équipe éditoriale et du courrier des lecteurs, *Beat-Down*, False 2, Issue 4, 1994. "a conceptual publication derived from the hearts and souls of the present, past present and future visionaries".

[90] Elliott Wilson rencontre Haji Akhigbade et Sacha Jenkins à l'école secondaire W.C. Bryant High School, dans le Queens, à New York. Outre son travail auprès de *Beat-Down*, il contribue également, au cours des années 1990, à des publications comme *Vibe*, *Rap Pages* ou encore *Rap Sheet*. De 1996 à 1998, il est l'éditeur de la section musicale de *The Source*.

[91] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 11, *op. cit.* Page de présentation de l'équipe éditoriale… *op. cit.*

[92] *Ibid.*

[93] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, *op. cit.* Auteur inconnu, "The ROOTS Second Annual Industry Bash at Geoffrey's Inner Circle", *ROOTS*, Volume 2, Issue 17, 1996.

[94] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, *op. cit.* Publicité du magazine à l'attention des jeunes femmes afro-américaines dans le cadre d'une recherche nationale de talents, *ROOTS*, Volume 2, Issue 17, 1996.

photos)[95]. Au milieu des années 1990, la distribution de *ROOTS* est principalement locale, avec une concentration de points de vente en Californie (San Francisco, Richmond, Oakland, San Pablo, Berkeley), mais également une disponibilité dans d'autres États, dont le Texas, le Missouri et l'Ohio. Les points de vente sont principalement des magasins de disques et des petites boutiques indépendantes[96]. Selon Mark T. Sneed, éditeur en chef du magazine entre août 1996 et avril 1998, *ROOTS* dispose alors d'un lectorat d'environ 40 000 personnes[97].

Stress Magazine (1995-2003) est une publication hip-hop fondée à New York qui bénéficie d'une distribution nationale. Le magazine est créé par Alan Ket (Alain Maridueña), un artiste graffiti, photographe, conservateur et auteur originaire de Brooklyn. Durant les années 1980, il poursuit le travail photographique sur le graffiti et la culture hip-hop entamé par Henry Chalfant[98]. Selon Ket, *Stress* se distingue des autres magazines hip-hop axés sur l'industrie en proposant une perspective différente. Il propose des interviews approfondies d'artistes hip-hop émergents et établis, des dossiers journalistiques traitant de la justice sociale États-Unis, une couverture médiatique d'évènements et de concerts hip-hop, ainsi que des photographies d'œuvres graffiti.

> Nous sommes partis du principe que le hip-hop est une culture qui a commencé dans la rue par des personnes de couleur, et nous voulions représenter les choses que la culture hip-hop vie et traite. […] Nous traitons des choses comme la brutalité policière, l'incarcération, l'amour, la marginalisation et tout ce qui s'ensuit. Nous voulions brosser un tableau plus large et communiquer plus de choses à notre public[99].

Stress, qui se positionne comme une publication indépendante et alternative, se présente comme un « média de libération » et se revendique comme « le seul magazine hip-hop qui raconte

---

[95] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, *op. cit.* Page de présentation de l'équipe éditoriale et sondage auprès des lecteurs, *ROOTS*, Volume 2, Issue 17, 1996. "distribution, promotion & artist relations" ; "typesetting, lay-outs, designs, graphics and photo editor".

[96] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, *op. cit.* "Where U Can Find The People's Entertainment Magazine", *ROOTS*, Volume 2, Issue 17, 1996.

[97] LinkedIn, Profil de "Mark T. Sneed", *LinkedIn*. Consulté le 18/07/2023. Disponible à l'adresse : linkedin.com/in/mark-t-sneed-40872835.

[98] Caramanica Jon, "A Graffiti Museum Where the Writers Are in Charge", *The New York Times*, 12 décembre 2019. Consulté le 18/07/2023. Disponible à l'adresse : https://www.nytimes.com/2019/12/04/arts/design/museum-of-graffiti-miami.html.

[99] Backman Melvin, Hip-Hop Media Pioneers, *Complex*, 7 avril 2023. Consulté le 18/07/2023. Disponible à l'adresse : https://www.complex.com/music/a/aria-hughes/hip-hop-media-pioneers.
"We were coming from a place where hip-hop is a culture started in the streets by people of color, and we wanted to represent the things that hip-hop culture experiences and deals with [...]. We deal with things like police brutality and incarceration and love and marginalization and whatever the case might be. We wanted to paint the bigger picture and communicate more things to our audience".

des histoires pour, par et sur ses lecteurs »[100]. L'équipe du magazine se compose de plusieurs éditeurs, photographes, graphistes, internes et contributeurs indépendants.

B. Profil des lecteurs et rôle des magazines spécialisés

Les magazines spécialisés s'adressent à un public spécifique, principalement constitué de jeunes issus des communautés urbaines partageant un intérêt commun pour le hip-hop. Dan Charnas définit par exemple le magazine *Vibe* comme un « lieu pour tous, une génération urbaine émergente, multiraciale et d'origines diverses, dont les goûts [convergent] en une seule culture, le hip-hop » (Charnas, 2010 : 469)[101]. En 1996, une enquête menée par le magazine *ROOTS* permet de recueillir des informations concernant le profil démographique des lecteurs de cette publication. Les résultats révèlent une prédominance masculine, avec 62,3% d'hommes pour 37,7% de femmes. L'âge médian des lecteurs est de 24,8 ans, avec 83,6% d'entre eux ayant un âge compris entre 12 et 54 ans[102]. Il convient de noter que ces statistiques démographiques ne sont pas disponibles pour les autres magazines mentionnés.

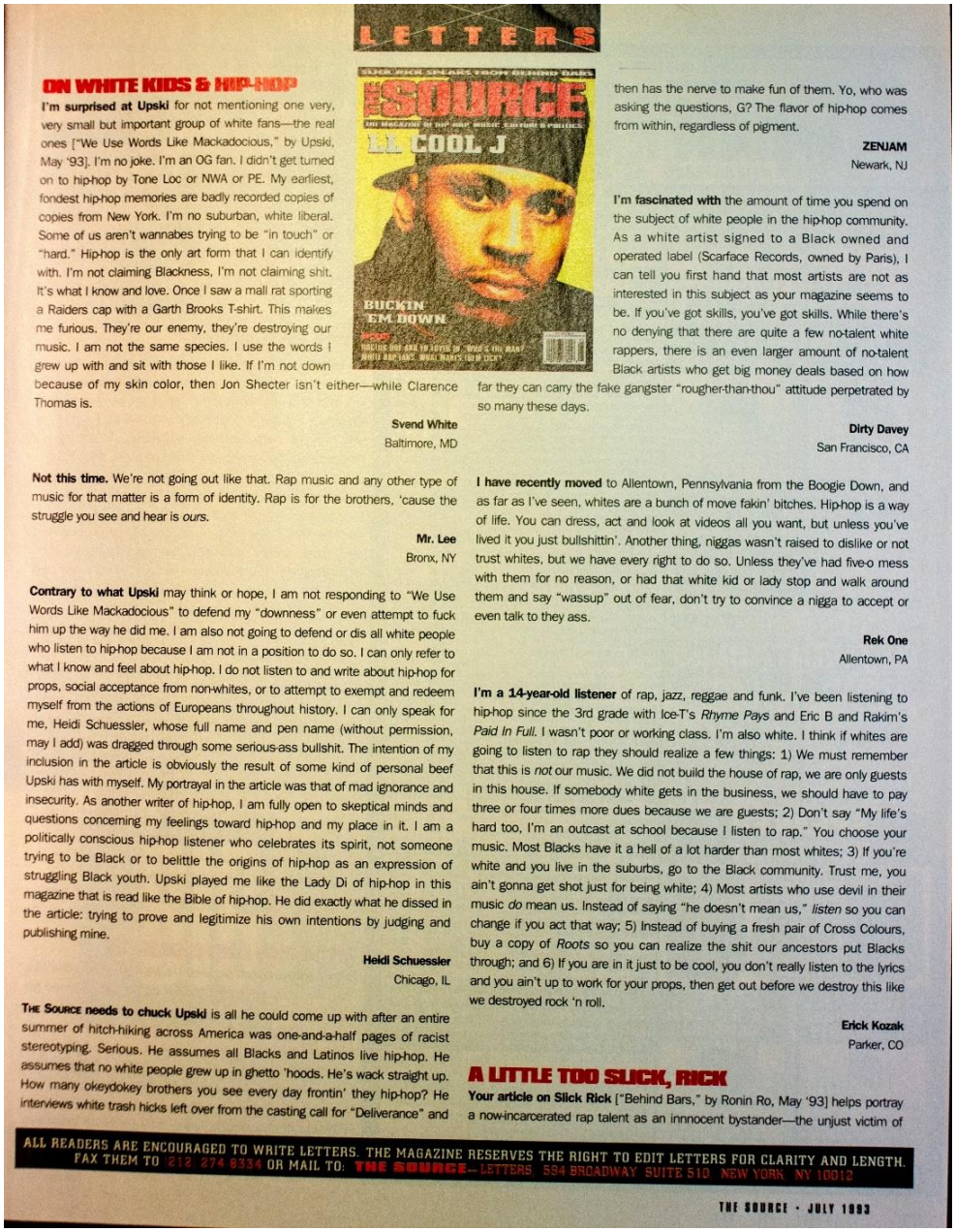
Ces publications constituent une source privilégiée permettant aux amateurs de hip-hop de se tenir informés des dernières nouveautés musicales, des évènements à venir et des tendances émergentes de la scène hip-hop. Les magazines spécialisés, en fournissant des interviews approfondies, des reportages en coulisses et des critiques d'albums, répondent aux attentes informationnelles des lecteurs. Parallèlement, ils jouent également un rôle central dans la formation d'une communauté au sein de la culture hip-hop (*The Source* emploie par exemple le terme « Hip-Hop Nation » pour créer un sentiment d'unité au sein de la culture hip-hop). En effet, ces magazines offrent une plateforme permettant aux lecteurs de partager leurs intérêts communs et de se sentir liés à une communauté culturelle plus large. Les courriers des lecteurs,

[100] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 35, *op. cit.* Page de présentation de l'équipe éditoriale du magazine, *Stress Magazine*, Issue 15, 1998. "STRESS is Hip Hop's only story-telling magazine for, by, and about its readers. STRESS is liberation media".

[101] "*Vibe* was a place for them all, an emerging urbane, multiracial generation from various background whose tastes converged in one culture, hip-hop".

[102] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, *op. cit.* Page de présentation de l'équipe éditoriale et sondage auprès des lecteurs, *ROOTS*, Volume 2, Issue 17, 1996

présents sur les premières pages des magazines, encouragent les échanges et les débats et favorisent un dialogue interactif (*cf.* Illustration 3).



LETTERS

ON WHITE KIDS & HIP-HOP

I'm surprised at Upski for not mentioning one very, very small but important group of white fans—the real ones ["We Use Words Like Mackadocious," by Upski, May '93]. I'm no joke. I'm an OG fan. I didn't get turned on to hip-hop by Tone Loc or NWA or PE. My earliest, fondest hip-hop memories are badly recorded copies of copies from New York. I'm no suburban, white liberal. Some of us aren't wannabes trying to be "in touch" or "hard." Hip-hop is the only art form that I can identify with. I'm not claiming Blackness, I'm not claiming shit. It's what I know and love. Once I saw a mall rat sporting a Raiders cap with a Garth Brooks T-shirt. This makes me furious. They're our enemy, they're destroying our music. I am not the same species. I use the words I grew up with and sit with those I like. If I'm not down because of my skin color, then Jon Shecter isn't either—while Clarence Thomas is.

Svend White
Baltimore, MD

Not this time. We're not going out like that. Rap music and any other type of music for that matter is a form of identity. Rap is for the brothers, 'cause the struggle you see and hear is *ours*.

Mr. Lee
Bronx, NY

Contrary to what Upski may think or hope, I am not responding to "We Use Words Like Mackadocious" to defend my "downness" or even attempt to fuck him up the way he did me. I am also not going to defend or dis all white people who listen to hip-hop because I am not in a position to do so. I can only refer to what I know and feel about hip-hop. I do not listen to and write about hip-hop for props, social acceptance from non-whites, or to attempt to exempt and redeem myself from the actions of Europeans throughout history. I can only speak for me, Heidi Schuessler, whose full name and pen name (without permission, may I add) was dragged through some serious-ass bullshit. The intention of my inclusion in the article is obviously the result of some kind of personal beef Upski has with myself. My portrayal in the article was that of mad ignorance and insecurity. As another writer of hip-hop, I am fully open to skeptical minds and questions concerning my feelings toward hip-hop and my place in it. I am a politically conscious hip-hop listener who celebrates its spirit, not someone trying to be Black or to belittle the origins of hip-hop as an expression of struggling Black youth. Upski played me like the Lady Di of hip-hop in this magazine that is read like the Bible of hip-hop. He did exactly what he dissed in the article: trying to prove and legitimize his own intentions by judging and publishing mine.

Heidi Schuessler
Chicago, IL

The Source needs to chuck Upski is all he could come up with after an entire summer of hitch-hiking across America was one-and-a-half pages of racist stereotyping. Serious. He assumes all Blacks and Latinos live hip-hop. He assumes that no white people grew up in ghetto 'hoods. He's wack straight up. How many okeydokey brothers you see every day frontin' they hip-hop? He interviews white trash hicks left over from the casting call for "Deliverance" and then has the nerve to make fun of them. Yo, who was asking the questions, G? The flavor of hip-hop comes from within, regardless of pigment.

ZENJAM
Newark, NJ

I'm fascinated with the amount of time you spend on the subject of white people in the hip-hop community. As a white artist signed to a Black owned and operated label (Scarface Records, owned by Paris), I can tell you first hand that most artists are not as interested in this subject as your magazine seems to be. If you've got skills, you've got skills. While there's no denying that there are quite a few no-talent white rappers, there is an even larger amount of no-talent Black artists who get big money deals based on how far they can carry the fake gangster "rougher-than-thou" attitude perpetrated by so many these days.

Dirty Davey
San Francisco, CA

I have recently moved to Allentown, Pennsylvania from the Boogie Down, and as far as I've seen, whites are a bunch of move fakin' bitches. Hip-hop is a way of life. You can dress, act and look at videos all you want, but unless you've lived it you just bullshittin'. Another thing, niggas wasn't raised to dislike or not trust whites, but we have every right to do so. Unless they've had five-o mess with them for no reason, or had that white kid or lady stop and walk around them and say "wassup" out of fear, don't try to convince a nigga to accept or even talk to they ass.

Rek One
Allentown, PA

I'm a 14-year-old listener of rap, jazz, reggae and funk. I've been listening to hip-hop since the 3rd grade with Ice-T's *Rhyme Pays* and Eric B and Rakim's *Paid In Full*. I wasn't poor or working class. I'm also white. I think if whites are going to listen to rap they should realize a few things: 1) We must remember that this is *not* our music. We did not build the house of rap, we are only guests in this house. If somebody white gets in the business, we should have to pay three or four times more dues because we are guests; 2) Don't say "My life's hard too, I'm an outcast at school because I listen to rap." You choose your music. Most Blacks have it a hell of a lot harder than most whites; 3) If you're white and you live in the suburbs, go to the Black community. Trust me, you ain't gonna get shot just for being white; 4) Most artists who use devil in their music *do* mean us. Instead of saying "he doesn't mean us," *listen* so you can change if you act that way; 5) Instead of buying a fresh pair of Cross Colours, buy a copy of *Roots* so you can realize the shit our ancestors put Blacks through; and 6) If you are in it just to be cool, you don't really listen to the lyrics and you ain't up to work for your props, then get out before we destroy this like we destroyed rock 'n roll.

Erick Kozak
Parker, CO

A LITTLE TOO SLICK, RICK

Your article on Slick Rick ["Behind Bars," by Ronin Ro, May '93] helps portray a now-incarcerated rap talent as an innnocent bystander—the unjust victim of

ALL READERS ARE ENCOURAGED TO WRITE LETTERS. THE MAGAZINE RESERVES THE RIGHT TO EDIT LETTERS FOR CLARITY AND LENGTH. FAX THEM TO 212 274 8334 OR MAIL TO: THE SOURCE—LETTERS, 594 BROADWAY SUITE 510, NEW YORK, NY 10012

Illustration 3. Courrier des lecteurs, magazine *The Source*, juillet 1993[103]

[103] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, *op. cit*. Courrier des lecteurs, *The Source*, n° 46, juillet 1993.

Selon Shawan M. Worsley, la section des lettres du magazine *The Source* permet aux lecteurs de mettre en lumière les problématiques et les débats en cours au sein de la culture hip-hop :

> Les lettres […] élargissent les frontières de la culture et de l'identité hip-hop afin d'inclure des groupes précédemment marginalisés ou exclus. En conséquence, la section des lettres fonctionne comme un espace critique pour l'articulation et l'investigation des préjugés et de l'oppression au sein de la culture hip-hop et de la société dans son ensemble. Ces lettres résistent aux efforts des autres pour imposer les termes du débat. Au contraire, elles élargissent la conversation sur l'identité et déterminent les questions pertinentes pour leur communauté[104] (Worsley, 2010 : 111).

Dans l'ensemble, ces magazines spécialisés offrent une plateforme majeure pour le partage d'informations, d'opinions et de débats au sein de la communauté hip-hop.

Ces magazines reconnaissent également l'importance du hip-hop en tant qu'espace permettant l'expression des préoccupation sociales et politiques des communautés marginalisées. Ils consacrent ainsi des articles et des reportages à des sujets tels que les inégalités raciales, les violences policières, la pauvreté, la discrimination et d'autres problèmes sociaux auxquels peuvent être confrontée une partie de la communauté hip-hop. Ces publications donnent régulièrement la parole à des artistes engagés politiquement, des activistes et des intellectuels liés directement ou indirectement à la culture hip-hop, offrant une tribune pour la discussion et l'analyse des enjeux sociaux, aux États-Unis et dans le monde (*cf.* Illustration 4). Les lecteurs peuvent ainsi s'informer sur les initiatives de changement social qui émergent du mouvement hip-hop, mais aussi s'instruire par la lecture d'articles évoquant les mouvements sociaux des décennies précédentes (comme par exemple par le biais d'interviews de militants des mouvements des droits civiques et du *Black Power*). La couverture médiatique des mouvements sociaux dans ces magazines spécialisés contribue à élargir la portée du hip-hop en tant que mouvement culturel et à renforcer son rôle en tant que force de mobilisation sociale. Les magazines encouragent les lecteurs à s'engager activement dans des actions de changement, en utilisant le hip-hop comme moyen de sensibilisation et d'expression.

[104] "The letters [...] expand the boundaries of hip-hop culture and identity in order to include previously marginalized or excluded groups. Consequently, the letters section function as a critical space for the articulation and investigation of biases and oppression within hip-hop culture and larger society. These letters resist the efforts of others to impose the terms of the debate. Instead, they expand the conversation regarding identity and dictate which issues are relevant to their community".



Illustration 4. Couverture du magazine, mise en avant des liens entre hip-hop et Islam et partage d'opinions contre la guerre du Golfe (1990-1991), magazine *The Source*, mars-avril 1991[105]

Cependant, il est important de noter que cette couverture médiatique n'est pas exempte de biais éditoriaux et ne met pas toujours en avant une diversité d'opinions.

[105] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, *op. cit.* Couverture du magazine, *The Source*, n° 19, mars-avril 1991.

C. Critiques, biais et limitations

Prendre en considération les biais et les limites de matériaux archivistiques permet d'éviter de reproduire des narratifs préjudiciables, de reconnaître les influences potentielles sur la représentation de la culture hip-hop, et, en somme, d'adopter une approche analytique plus objective. Cette prise de distance permet d'introduire une perspective critique et nuancée dans l'analyse de documents disposant d'une valeur historique. Ceci favorise une interprétation plus équilibrée des magazines spécialisés et une compréhension plus complète de la diversité culturelle, artistique et politique du hip-hop. Dans le même temps, cette approche encourage le développement d'une recherche contextuelle et informée, qui met en valeur la complexité et la richesse du mouvement hip-hop.

Au cours des années 1990, plusieurs voix s'élèvent pour remettre en question certaines représentations et pratiques des magazines spécialisés, notamment *The Source*, qui construit l'image d'une « nation hip-hop » (*Hip Hop Nation*) fondée sur une subjectivité noire, masculine et ouvrière (Quinn, 2011 : 142)[106]. Worsley souligne l'importance accordée à cette représentation et à la valorisation de cette identité dans le contexte de la culture hip-hop et du magazine *The Source* :

> La communauté hip-hop, telle qu'elle est constamment dépeinte dans *The Source*, projette l'image d'une race noire unie avec des objectifs et des idéaux communs exprimés à travers la culture hip-hop. De nombreuses personnes ont accepté ce récit, estimant que les représentations du magazine correspondaient à leur vécu et à leur perception de la réalité. […] il s'agissait d'un récit bien trop précieux et valorisant pour être abandonné au nom de l'universalisme (Worsley, 2010 : 102)[107].

Plusieurs communautés soulèvent des préoccupations concernant les biais, les généralisation et les exclusions du magazine *The Source*, en particulier des personnes d'origine latino-américaine, des passionnés de hip-hop en dehors des États-Unis, des défenseurs de

[106] Quinn Eithne, "Shawan M. Worsley, Audience, Agency and Identity in Black Popular Culture", New York, Routledge, 2010, *Journal of American Studies*, vol. 45, n° 1, p. 142. Consulté le 18/07/2023. Disponible à l'adresse : https://tinyurl.com/3vkr6ny6. Le déploiement de cette image du hip-hop découle directement des mouvements sociaux, et plus particulièrement du mouvement *Black Power* et du nationalisme noir. Ce point est développé dans le cadre de la première partie du chapitre 6.

[107] "The hip-hop community, as consistently depicted in *The Source*, projected an image of a united black race with common goals and ideals expressed through hip-hop culture. Many people found acceptance within this narrative, believing that the magazine's representations resonated with their lived experiences and perceptions of reality. [...] this was a narrative far too valuable and affirming to be abandoned in the name of universalism".

la communauté gay et des femmes (Worsley, 2010 : 102-107). Les lettres adressées à *The Source*, dont certaines sont présentées dans les pages dédiées aux courriers des lecteurs, appellent à une remise en question des représentations et des pratiques du magazine[108]. En ce sens, leurs voix contribuent à un débat plus large sur l'inclusion, la diversité et la responsabilité éditoriale au sein de la culture hip-hop, encourageant une réflexion sur la façon dont le magazine peut mieux représenter et refléter la richesse et la pluralité de la communauté hip-hop.

Au sein du magazine *The Source*, des lecteurs issus de la communauté latino-américaine critiquent ainsi l'oubli et la marginalisation des contributions de leur communauté à la culture hip-hop, ainsi que des généralisations erronées et des amalgames entre différents groupes hispaniques. Certains passionnés de hip-hop résidant en dehors des États-Unis considèrent que le magazine est trop souvent centré sur le territoire étatsunien et ne reconnaît pas suffisamment l'importance d'autres lieux de création et de diffusion de la culture hip-hop (*ibid.* : 102-103). Les défenseurs de la communauté gay luttent contre l'homophobie présente dans la musique rap et le magazine (comme la rubrique *The Rap Bandit*, qui déploie de nombreuses blagues à caractère homophobe), tandis que les femmes contestent leur exclusion de la Hip Hop Nation et le fait qu'elles soient souvent représentées négativement dans le magazine[109] (*ibid.*).

Les magazines spécialisés, et plus particulièrement *The Source*, *Beat-Down* et *ROOTS*, poursuivent la construction de l'image d'une culture hip-hop qui est principalement associée à une subjectivité afro-américaine (et masculine). Ces publications sont un moyen puissant de renforcer et de valoriser l'identité noire au sein de la culture hip-hop[110]. En mettant en avant des artistes, des producteurs et des acteurs noirs, ces magazines fournissent un espace médiatique où l'expression de l'identité noire est reconnue et célébrée. De même, en mettant en valeur l'identité noire et en offrant une visibilité aux artistes noirs, les magazines cherchent à lutter contre

[108] Pour une analyse et des exemples du courrier des lecteurs du magazine *The Source*, consulter Worsley Shawan M., *Audience, Agency and Identity in Black Popular Culture*, New York, Taylor & Francis, 2009.

[109] Ce point particulier est développé dans la seconde partie du chapitre 6, « Les magazines spécialisés : un espace médiatique strictement masculin ? ». Les quelques femmes travaillant au sein de la rédaction du magazine participent activement à l'exposition médiatique d'artistes hip-hop féminins et à l'expression d'une critique du sexisme existant au sein de la culture hip-hop.

[110] Cette identité noire découle vraisemblablement d'une perception réductrice et mythifiée de l'histoire des origines du hip-hop, dans les quartiers délabrés du Bronx au début des années 1970, dont la démographie est alors majoritairement afro-américaine. Le déploiement de discours rendant quasiment inséparables l'identité noire et la culture hip-hop tend ainsi à ignorer (ou à exclure) et rendre inauthentique tout ce qui ne confirme pas cette perception idéologique.

les préjugés et les stéréotypes associés à la culture hip-hop et à la communauté noire en général. En exposant des histoires de réussite et en démontrant la diversité des talents présents dans la culture hip-hop, ces publications contribuent à déconstruire certaines idées préconçues négatives et à promouvoir une représentation plus positive des artistes noirs.

Cependant, la valorisation de l'identité noire dans les magazines spécialisés peut entraîner une essentialisation de la culture hip-hop. En focalisant leur attention sur l'identité noire, ces publications peuvent présenter une vision réductrice de la culture hip-hop, en suggérant que cette culture est intrinsèquement liée à l'expérience noire, alors qu'elle est en réalité plurielle et multiculturelle. De plus, cette survalorisation de l'identité noire peut conduire à une sous-représentation d'autres aspects de la diversité au sein de la communauté hip-hop, tels que les artistes féminines ou issus d'autres origines ethniques. Paradoxalement, cette focalisation sur la subjectivité noire peut influencer les représentation médiatiques plus larges du hip-hop, perpétuant ainsi des stéréotypes ou des généralisations.

Cette prise de conscience des représentations médiatiques et des enjeux identitaires au sein de la culture hip-hop revêt une importance cruciale pour approfondir l'étude de l'influence des mouvements sociaux sur le mouvement hip-hop dans la seconde moitié du XX^{e} siècle.

Première partie : Mouvements sociopolitiques, minorités et culture hip-hop aux États-Unis (années 1960 - années 1990)

> La grande majorité des Noirs sont analphabètes ou semi-alphabètes. Ils ne lisent pas. Ils ont besoin d'activité pour suivre. [...] La même chose s'est produite à Cuba où il a fallu que douze hommes dirigés par Che et Fidel se rendent dans les collines et attaquent ensuite l'administration corrompue. [...] Ils auraient pu faire des tracts à la communauté et ils auraient pu écrire des livres, mais les gens n'auraient pas répondu. Ils devaient agir et les gens pouvaient le voir et en entendre parler et donc apprendre à réagir à l'oppression. Dans ce pays, les révolutionnaires noirs doivent donner l'exemple.
>
> "An interview with Huey Newton", *The Movement*, août 1968[1].

Introduction

Le hip-hop incorpore un ensemble d'expressions culturelles et esthétiques développées aux États-Unis, initialement à New York, au cours des années 1970. Poser un regard historique sur le hip-hop revient à explorer les *conditions* ayant contribué à sa création et à son développement. Il ne s'agit pas de confondre l'histoire du hip-hop et l'histoire de la *musique* hip-hop. Celle-ci contraint l'historicité de la culture hip-hop aux évènements propres à l'industrie du rap. L'étude académique des influences sociales, économiques et politiques du hip-hop débute durant les années 1990. Au sein de la littérature universitaire, la culture hip-hop est généralement considérée comme un mouvement culturel en marge de la politique et de la culture grand public (Watkins, 2005 : 5). En explorant les origines politiques et culturelles de la musique rap et de la culture hip-hop, avec *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (1994), la sociologue étatsunienne Tricia Rose pose les fondements sur lesquels repose une grande

[1] Lynd Staughton, "New Left", dans *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 382, Protest in the Sixties, March 1969, Sage Publications & American Academy of Political and Social Science, pp. 64-72. Né de parents sociologues et socialistes, S. Lynd est un historien, professeur, auteur et avocat étatsunien. Il est également un important activiste du mouvement des droits civiques et de l'opposition à la guerre du Vietnam. Jusqu'au début des années 1970, il cherche à contribuer à la justice sociale et défend une position pacifiste avant de s'intéresser aux possibilités offertes par l'organisation communautaire locale. "The large majority of black people are either illiterate or semi-literate. They don't read. They need activity to follow. […] The same thing happened in Cuba where it was necessary for twelve men with a leadership of Ché and Fidel to take to the hills and then attack the corrupt administration. […] They could have leafleted the community and they could have written books, but the people would not respond. They had to act and the people could see and hear about it and therefore become educated on how to respond to oppression. In this country black revolutionaries have to set an example".

partie des études scientifiques sur le sujet[2]. Ainsi, le hip-hop aurait « servi de riche espace alternatif pour la construction d'une communauté multiculturelle, masculine et féminine, culturellement pertinente et antiraciste » (Rose, 2008 : *x*)[3]. Les contributions scientifiques suivantes se focalisent essentiellement sur les liens entre le hip-hop et la communauté afro-américaine, comme par exemple l'historien et spécialiste des études culturelles Robin D. G. Kelley, qui lie l'émergence du hip-hop à la culture de la classe ouvrière noire dans son ouvrage *Race Rebels: Culture, Politics, and the Black Working Class* (Kelley, 1994).

Mettre à l'épreuve la définition proposée par Tricia Rose, c'est d'abord s'interroger sur ses multiples incarnations comme « résistance culturelle » (*cultural resistance*) (Krims, 2000 ; Stover, 2009 ; Fedorak, 2009 ; Bazié & Lüsebrink, 2011 ; Parmar et al., 2014), ou comme « contre-culture » (*counterculture*) (Raussert & Jones, 2008 ; Porfilio, Roychoudhury & Gardner, 2014 ; Kleppinger & Reeck, 2018). Celles-ci s'accompagnent d'un intérêt pour le hip-hop en tant que mouvement culturel, ce dernier étant notamment perçu comme la prolongation du Black Arts Movements (années 1960-fin des années 1970) (Collins & Crawford, 2006 ; Spady, Meghelli & Alim, 2006 ; Rabaka, 2011 ; Oswald, 2019), lui-même issu de la Harlem Renaissance (années 1920 – 1930). D'autres auteurs inscrivent le hip-hop dans un continuum sociopolitique post-mouvement des droits civiques et/ou post-mouvement *Black Power* (George, 1998 ; Boyd, 2003 ; Ogbar, 2007 ; Chang, 2013 ; Clay, 2012 ; Rabaka, 2013 ; Williams, 2016). Cependant, David Diallo[4] offre une perspective nuancée sur cette question. Alors que les auteurs évoqués ci-dessus voient le hip-hop comme intrinsèquement politique et contestataire, Diallo suggère que cette caractérisation pourrait être le produit d'un « savoir militant idéologiquement biaisé » (Diallo, 2018 : 81). En outre, il affirme que « le rap manifeste occasionnellement un caractère protestataire, voire révolutionnaire (Diallo, 2009 : 5). Selon lui, le rap comme « forme d'expression » peut disposer d'un pouvoir d'attraction et de mobilisation, notamment grâce à son

[2] Tricia Rose est une pionnière des études académiques sur le hip-hop et la première personne aux États-Unis à rédiger un doctorat sur le hip-hop. Née à New York en 1962, elle passe son enfance à Harlem et dans le Bronx. Elle obtient un master en sociologie à l'Université de Yale (New Heaven, Connecticut) ainsi qu'un doctorat en études étatsuniennes à l'Université Brown (Providence, Rhode Island). Ses études portent principalement sur l'intersectionnalité de la musique pop et du genre. Elle enseigne actuellement à l'Université Brown, où elle est professeur d'études africaines et directrice du Center for Study of Race and Ethnicity in America.

[3] "served as a rich alternative space for multicultural, male and female, culturally relevant, anti-racist community building".

[4] David Diallo est professeur des universités en civilisation américaine à l'université de Bordeaux. Il centre ses recherches sur les pratiques socioculturelles des Afro-Américains et leur intégration dans le contexte social, juridique et politique des États-Unis.

caractère « conversationnel » et « hautement interactif » (Diallo, 2018 : 81). Cependant, il invite à une lecture plus nuancée, interrogeant la simplification réductrice du hip-hop à une pure forme de contestation politique.

Dans cette veine, le hip-hop, en tant que mouvement culturel, peut néanmoins être associé à des expressions politiques, notamment en faveur des droits civiques et de la justice sociale. Des auteurs, à l'image de Lawson, le perçoivent comme une « musique post-droits civiques » du fait de « ses racines dans la lutte politique des Noirs » (Lawson, 2005 : 172). En raison de l'évolution des conditions d'existence des Afro-Américains aux États-Unis, avec l'abolition de la ségrégation légale au cours des années 1960, le hip-hop porterait dès lors une « forme de résistance différente contre des formes de discrimination différentes » (Kovacs, 2014 : 23)[5] des mouvements sociaux qui le précèdent, dont le mouvement des droits civiques. Mais cette vision mobilise un prisme ethnique, sinon racial, et tend à exclure les perspectives de « communauté multiculturelle » évoquées par Rose. Ceci peut être expliqué par le fait que les jeunes afro-américains sont devenus les principaux représentants du rap, malgré la nature multiethnique de la communauté hip-hop (Ogbar, 2007 : 39). Des historiens afro-américains comme Derrick Alridge soutiennent que le hip-hop doit être davantage considéré comme une continuation de l'histoire de la lutte des Noirs plutôt qu'une rupture fondamentale entre les mouvements des droits civiques et hip-hop (Alridge, 2003).

Tout en reconnaissant l'importance des apports culturels, esthétiques et politiques des Afro-Américains, nous nous focaliserons ici sur les racines multiculturelles du hip-hop en nous intéressant plus particulièrement aux mouvements sociaux et à l'institutionnalisation du hip-hop autour de la justice sociale et du *community organizing*.

Théorie des mouvements sociaux

Avant d'analyser les mouvements de la gauche aux États-Unis dans la seconde moitié du XX^{e} siècle, il est nécessaire de définir la notion de « mouvement social ». Le XX^{e} siècle étatsunien est marqué par quatre mouvements sociaux majeurs : les mouvements des femmes, des Afro-Américains, des travailleurs et des écologistes (Walls, 1999 : 118). Signey Tarrow, professeur de science politique et de sociologie, dont les recherches s'intéressent notamment

[5] "a different form of resistance against different forms of discrimination".

aux mouvements sociaux, aux partis politiques, aux actions collectives et à la sociologie politique, propose une théorie des mouvements sociaux en retraçant les évolutions du terme depuis son apparition au XVIII[e] siècle :

> Avec l'émergence du mouvement social au XVIII[e] siècle, [...] les premiers théoriciens se sont concentrés sur les trois facettes des mouvements qu'ils redoutaient le plus : l'extrémisme, la privation et la violence. Tant la Révolution française que l'industrialisme du début du XIX[e] siècle ont donné de la force à cette réaction négative. Dirigés par le sociologue Emile Durkheim (1951), les observateurs du XIX[e] siècle voyaient les mouvements sociaux comme le résultat de l'anomie et de la désorganisation sociale [...]. Alors que la fin du XIX[e] et le début du XX[e] siècle ont vu la normalisation de l'activisme du mouvement en partis sociaux-démocrates et travaillistes, les mouvements de l'entre-deux-guerres – sous la forme du fascisme italien, du nazisme allemand et du stalinisme soviétique – correspondent à l'image de violence et d'extrémisme favorisés plus tôt par les révolutions française et industrielle. Avec l'exacerbation des tensions ethniques et nationalistes après la chute du communisme en 1989-1992 et les attentats terroristes de la première décennie du XXIe siècle, cette vision négative des mouvements sociaux s'est renforcée. [...] Mais ce sont des versions extrêmes de caractéristiques plus fondamentales des mouvements sociaux. L'extrémisme est une forme exagérée de la dramatisation du sens qui se retrouve dans tous les mouvements sociaux (Tarrow, 2011 : 8-9)[6].

Le sociologue, après avoir exposé la vision négative apposée aux mouvements sociaux, propose ainsi une définition que nous emploierons dans cette première partie de la thèse comme un postulat. Les mouvements sociaux peuvent être définis comme des « défis collectifs, fondés sur des objectifs communs et des solidarités sociales, en interaction soutenue avec les élites, les opposants et les autorités » (Tarrow, 2011 : 9)[7].

---

[6] "With the emergence of the social movement in the eighteenth century, [...] early theorists focused on the three facets of movements that they feared the most: extremism, deprivation, and violence. Both the French Revolution and early nineteenth century industrialism lent strength to this negative reaction. Led by sociologist Emile Durkheim (1951), nineteenth century observers saw social movements as the result of anomie and social disorganization [...]. While the late nineteenth and early twentieth centuries saw the normalization of movement activism into Social Democratic and Labor Parties, the movements of the interwar period - in the form of Italian fascism, German Nazism, and Soviet Stalinism - fit the image of violence and extremism fostered earlier by the French and Industrial Revolutions. With the exacerbation of ethnic and nationalist tensions after the fall of communism in 1989-1992 and the terrorist outrages of the first decade of the twenty-first century, this negative view of social movements has been reinforced. [...] But these are extreme versions of more fundamental characteristics of social movements. Extremism is an exaggerated form of the dramatization of meaning that is found in all social movements".

[7] "collective challenges, based on common purposes and social solidarities, in sustained interaction with elites, opponents, and authorities". Pour une plus ample discussion sur la théorie des mouvements sociaux, consulter Jasper James M., "Social Movement Theory Today: Toward a Theory of Action?", *Sociology Compass*, 4/11, 2010, pp. 965-976 ; Morris Aldon, "Reflections on Social Movement Theory: Criticisms and Proposals", *Contemporary Sociology*, vol. 29, n° 3, mai 2000, pp. 445-454.

Objectifs et plan

Il ne s'agit pas, dans notre cadre de réflexion, de définir la culture hip-hop comme un mouvement social, mais d'y déceler des intentions et des implications sociopolitiques, tout en cherchant et en retraçant leurs origines historiques au sein des mouvements sociaux ayant précédé son émergence. De même, il convient de dépasser la représentation du hip-hop comme « espace idéalisé pour la coopération multiculturelle et la construction communautaire *(community buidling)* » (Raphael-Hernandez & Steen, 2006 : 147). Il ne s'agit pas de considérer la culture hip-hop comme monolithique dans ses multiples manifestations, mais plutôt d'essayer de saisir ses significations, ses intentions, ses paradoxes et ses contradictions internes. En effet, comme l'écrit le sociologue et spécialiste des médias S. Craig Watkins[8] :

> Il n'y a jamais eu de consensus au sein du hip-hop sur son but, son identité ou son destin. En fait, les débats les plus intenses sur le hip-hop ont toujours eu lieu au sein du mouvement. Le hip-hop a été et continue d'être son critique le plus puissant et son champion le plus courageux » (Watkins, 2005 : 5)[9].

En partant de cette réflexion, nous souhaitons mettre à l'épreuve les caractéristiques sociopolitiques du mouvement hip-hop aux États-Unis. Tout d'abord, nous analyserons la *New Left* (« Nouvelle Gauche ») à travers une perspective macro historique. Dans un second temps, ceci nous permettra de mieux saisir la résonance entre le mouvement hip-hop et les problèmes sociaux, ainsi que le large éventail de communautés qui participent à leur expression. Ces deux chapitres permettront d'aborder certaines limites et contradictions de la multiculturalité du hip-hop. Chaque section cherchera à définir et parcourir ces mouvements sociopolitiques pour ensuite les confronter à leur réitération et/ou leur réification au sein du mouvement hip-hop. Cette confrontation est ici principalement permise par l'apport de sources archivistiques, et plus précisément d'articles issus de magazines spécialisés datant de la fin des années 1980 et des années 1990, comme *The Source, Vibe, ROOTS* ou encore *Stress Magazine*.

[8] Professeur de l'Université du Texas, à Austin, S. Craig Watkins est spécialiste des médias et des interactions entre la culture des jeunes et l'ère numérique ; ses recherches explorent principalement les liens entre la race, la culture et l'éducation. Il enseigne notamment des cours d'études et de sociologie afro-américaines. Au sein de son université, il participe à l'engagement communautaire et au développement de la diversité.

[9] Dans cet ouvrage, l'auteur s'intéresse à la relation entre la jeunesse, les médias, l'économie et la politique. Il cherche à examiner la façon dont la culture hip-hop évolue à travers les étapes de changement social. "There has never been a consensus within hip hop about its purpose, identity, or destiny. In fact, the most robust debates about hip hop have always taken place within the movement. Hip hop has and continues to be its most potent critic and courageous champion".

Chapitre 1 : Les mouvements de la gauche aux États-Unis : replacer le mouvement hip-hop dans un continuum historique (seconde moitié du XX^{e} siècle)

La « Nouvelle Gauche »

La littérature historique de la gauche étatsunienne se compose principalement d'ouvrages, d'études et d'articles centrés sur une organisation ou un mouvement unique (les travailleurs industriels, le Parti Communiste ou le Black Panther Party par exemple). Les travaux historiques récents proposent une relecture de la Nouvelle Gauche et du radicalisme politique, et plus particulièrement aux États-Unis (Gosse, 2005 ; Gregory, 2020). La Nouvelle Gauche regroupe différents mouvements sociaux et courants intellectuels, qui se sont principalement développés en Amérique du Nord et en Europe occidentale à la fin des années 1950 et au début des années 1960[10]. Selon l'historien Staughton Lynd, la Nouvelle Gauche étatsunienne fait partie intégrante d'une tendance politique internationale, principalement portée par la jeunesse, qui partage des préoccupations communes : le « rejet du capitalisme et du communisme bureaucratique illustré par l'Union Soviétique, [l']anti-impérialisme ; et une orientation vers l'"action directe" décentralisée, violente ou non violente » (Lynd, 1969 : 65)[11].

Dès 1969, Lynd amorce une critique de la définition de la Nouvelle Gauche communément acceptée. Il considère que la limitation aux mouvements de la jeunesse, particulièrement sur les campus universitaires, ne permet pas de « traiter adéquatement la phase la plus récente du mouvement de libération des Noirs [black liberation movement] » (*ibid.*)[12], durant laquelle le Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC - Comité de Coordination Non-Violent des Étudiants) est sur le déclin. Les travaux de l'historien Van Gosse proposent une synthèse détaillée

[10] Davis Madeleine, "New Left", *Encyclopædia Britannica*, 19 septembre 2017. M. Davis est maître de conférences à l'Université Queen Mary de Londres. Elle participe à l'écriture de l'ouvrage *Encyclopedia of Political Theory*, édité par Mark Bevir avec SAGE Publications en 2010.

[11] Lynd Staughton, "The New Left", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Sage Publications, vol. 382, Protest in the Sixties, mars 1969, pp. 64-72.
"rejection of both capitalism and of the bureaucratic communism exemplified by the Soviet Union; anti-imperialism; and an orientation to decentralized "direct action," violent or nonviolent".

[12] "it does not deal adequately with the most recent phase of the black liberation movement".

des différents mouvements et organisations des années 1950 aux années 1970, regroupés sous l'appellation « Nouvelle Gauche ». Il y traite des protestations étudiantes et anti-guerre, mais également du mouvement des droits civiques, du *Black Power*, de l'activisme des minorités étatsuniennes (amérindienne, asiatiques et portoricaine), ainsi que de la libération des femmes et des homosexuels. Ces mouvements sociaux permettent, selon l'auteur, une redéfinition de la démocratie aux États-Unis, notamment en transformant radicalement la relation entre les Blancs et les personnes de couleur, mais également en modifiant le consensus du genre et de la sexualité (Walls, 1999 ; Gosse, 2005).

Pour une « histoire de la discontinuité » de la gauche

Alors que la majorité des historiens limitent essentiellement le terme « Nouvelle Gauche » aux années 1960 et 1970, James N. Gregory propose une « histoire de la discontinuité » de la gauche aux États-Unis durant le XX^{e} siècle. Celle-ci représente différentes périodes d'activisme fondées sur la multiplicité des différents mouvements sociaux. Ces dernières sont nommées :

- Gauche pré-Première Guerre mondiale (*Pre-World War I Left*) ;
- Gauche du *New Deal* (années 1930 – 1940) (*New Deal Left*) ;
- Gauche de la libération (années 1960 – milieu des années 1970) (*Liberation Left*) ;
- Gauche arc-en-ciel (milieu des années 1970 aux années 1980) (*Rainbow Left*) ;
- Cyber-gauche (depuis 1999) (*Cyber Left*) (Gregory, 2020 : 15).

Pour l'auteur, ces cinq « constellations de mouvements sociaux » (*op. cit.* : 12)[13] permettent de retracer les (re)constitutions du radicalisme étatsunien, « en marge de la politique électorale, sans le soutien institutionnel que les partis électoraux peuvent apporter » (*op. cit.* : 12)[14]. Ainsi, les mouvements sociaux de la gauche sont généralement considérés comme discrets et instables. Au début du XX^{e} siècle, ils se composent d'individus engagés au sein d'alternatives révolutionnaires ou évolutionnistes au capitalisme. Pour autant, les mouvements sociaux de la seconde moitié du siècle n'impliquent pas toujours des critiques du capitalisme (Gregory, *op. cit.* : 14). Nous nous focaliserons ici sur deux périodes : celles de la « libération » et

[13] "constellation of social movements".
[14] "on the fringe of electoral politics without the institutional support that electoral parties can deliver".

de « l'arc-en-ciel », soit sur une chronologie allant des années 1960 aux années 1980. Ces deux périodes sont cruciales car elles coïncident avec des moments déterminants de transformation sociale et culturelle aux États-Unis, offrant un contexte riche pour comprendre les racines et l'évolution du mouvement hip-hop. Il est nécessaire de noter que la segmentation proposée par l'auteur n'intègre pas les forces politiques de la gauche durant les années 1990 (ou en tout cas jusqu'en 1999). Cette absence de mention est intrigante, d'autant qu'il s'agit d'une période de consolidation et de commercialisation pour le hip-hop. Il sera intéressant d'explorer comment les dynamiques politiques de cette décennie influencent et sont influencés par le mouvement hip-hop. En somme, la segmentation historique proposée par Gregory offre une toile de fond pour comprendre les contextes politiques et sociaux qui façonnent le mouvement hip-hop à ses différents stades. La juxtaposition du développement de la gauche avec l'évolution du mouvement hip-hop peut fournir des aperçus enrichissants sur la manière dont la politique et la culture interagissent et se façonnent mutuellement.

Objectifs et plan

Le journaliste et écrivain Touré avance que le « hip-hop a un long engagement politique, [il] commence presque comme un mouvement politique »[15]. Selon ce dernier, des artistes engagés comme The Last Poets ou Gil Scott-Heron ouvrent la voie à une nouvelle génération et œuvrent au développement du mouvement hip-hop, avec leurs paroles militantes et leurs messages politiques[16]. Ainsi, « la musique devient particulièrement politique lorsqu'elle est liée à des mouvements militants, et le hip-hop ne fait pas exception »[17]. Au fil de mes lectures, je me suis questionné sur la possibilité d'établir des liens, ou plutôt ce que Gregory nomme une *discontinuité continue*, entre les développements politiques de la gauche et le mouvement hip-hop aux États-Unis dans la seconde moitié du XX^{e} siècle.

Afin de mieux appréhender la vision défendue par une grande partie des spécialistes du sujet, Touré y compris, et de la confronter à la réalité de notre terrain, il semble primordial

[15] Love A. David, "Hip-hop and politics have a long history behind the mic", *The Grio*, 15 juin 2010. "Hip-hop had a long political engagement; hip-hop almost starts as a political movement". Consulté le 22/04/2021. Disponible à l'adresse : https://thegrio.com/2010/06/15/hip-hop-and-politics-have-a-long-history-behind-the-mic/.
[16] *Ibid*. Dont les célèbres morceaux « Niggers are Scared of Revolution » de The Last Poets et « The Revolution Will Not Be Televised » de Gil Scott-Heron.
[17] *Ibid*. "Music becomes particularly political when it is linked with activist movements, and hip-hop is no exception".

de définir plus précisément les périodes de la « libération » et de « l'arc-en-ciel » proposées par l'historien James N. Gregory. Ceci permettra, au sein du second chapitre de cette première partie, d'exposer les réitérations, les discontinuités et les contradictions déployées au sein des magazines hip-hop spécialisés au regard des mouvements sociopolitiques portés par la gauche aux États-Unis. Le but premier de ce chapitre est d'apporter une compréhension historique des perspectives sociopolitiques du mouvement hip-hop.

I. La « gauche de la libération » : race, genre et sexualité (années 1960 – milieu des années 1970)

A. Tendances générales des mouvements de la « gauche de la libération »

Dans ses travaux, l'historien James N. Gregory, sur les fondements de la critique adressée par S. Lynch en 1969, n'emploie pas le terme de « Nouvelle Gauche » pour caractériser l'ère de la « libération ». Il considère que ce nom évoque davantage la jeunesse blanche, alors que le mouvement est principalement inspiré par les militants noirs au début des années 1960, et plus particulièrement par le biais de deux organisations : le Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC - Comité de Coordination Non-Violent des Étudiants) et le Congress of Racial Equality (CORE - Congrès de l'Égalité Raciale)[18]. En effet, « l'expulsion des organisations ouvrières radicales noires et des dirigeants du mouvement ouvrier pendant la Peur Rouge a créé un vide générationnel entre les radicaux noirs des années 1940-1950 et les militants des années 1960 » (Goldberg & Griffey, 2010 : 3)[19]. Le choix du terme « libération » renvoie à son usage à partir des années 1960 au sein des mouvements anticoloniaux à l'étranger, et dans les luttes nationales des femmes, des militants homophiles et de diverses organisations souhaitant l'autodétermination, l'égalité, la reconnaissance et de nouvelles formes de participation démocratique[20]. Si les historiens s'accordent sur la revitalisation de la gauche aux États-Unis au début des années 1960, après les répressions anti-communistes de l'appareil d'État maccarthiste

[18] Gregory James N., "Remapping the American Left: A History of Radical Discontinuity", *op. cit.*
[19] "The expulsion of black radical labor organizations and leaders from the labor movement during the Red Scare created a generational vacuum between the 1940s- and 1950s-era black radicals and 1960s activists".
[20] *Ibid.* Il est également possible de retrouver le terme au sein de parutions scientifiques de la période, voir notamment Richard Flacks, "The Liberated Generation: An Exploration of the Roots of Social Protest," *Journal of Social Issues* (July 1967), pp. 52-75.

durant les années 1950 (Lasch, 1969 ; Heale, 1990 ; Marable, 1991), il n'existe pas de consensus concernant l'orientation idéologique du mouvement (Lynch, 1969 ; Gregory 2020). En résumé, la « libération » se veut « davantage unifiée par un esprit de résistance et d'expérimentalisme que par une idéologie » (Gregory, 2020 : 29)[21].

Le projet de cartographie des mouvements sociaux américains (*The Mapping American Social Movements Project*) engagé par James N. Gregory permet la localisation de plus de 2 600 périodiques clandestins, alternatifs ou radicaux distribués à plus de 300 communautés des années 1965 à 1975. Ces périodiques reflètent les tendances internes des mouvements de gauche de la période, soit les luttes des minorités ethniques, du mouvement des femmes, des organisations gays et lesbiennes, contre-culturelles et anti-guerre. Leurs formes d'organisation et d'activisme relèvent d'une résistance à la guerre, au racisme et au sexisme, et s'attaquent aux systèmes d'inégalités fondées sur la race, le genre et la sexualité. Le mouvement émerge essentiellement autour de la justice sociale raciale, regroupant principalement des jeunes issus des communautés noires, latines (chicano, portoricaine), asiatiques et amérindiennes, mais également blanches. Les luttes sociales portées par les populations noires aux États-Unis tendent alors à intégrer des populations marginalisées (issues des milieux étudiants, bohèmes, homosexuels, féministes, intellectuels et des minorités ethniques), qui commencent à « s'imaginer comme faisant partie du "Mouvement" » (Gosse, 2005 : 32)[22].

En outre, ces représentations globales tendent à occulter les dissensions raciales au sein du « mouvement », en négligeant notamment les idéologies raciales propres à la Nation of Islam (NOI) et à l'afrocentrisme. En effet, celles-ci participent aux mouvements de gauche des décennies 1960 à 1980 (et au-delà), mais s'en démarquent également. La NOI prône principalement le nationalisme économique et le séparatisme territorial des Afro-Américains, postulant que l'« Amérique Blanche » (*White America*) manifeste des réticences aux luttes contre les inégalités ethniques. Par conséquent, sur certaines thématiques, la NOI se distingue des organisations dédiées à la défense des droits civiques, qui, quant à elles, privilégient une approche axée sur l'intégration et l'émancipation raciales (*cf.* Chapitre 6, I. et Chapitre 7, II. C. 1.).

[21] "unified more by a spirit of resistance and experimentalism than by ideology".
[22] "to imagine themselves as part of "the Movement".

B. Influences locales et nationales de la gauche

Alors que la gauche étatsunienne se constitue dans les deux décennies précédentes sur les bases d'un modèle bureaucratique, notamment avec les organisations nationales du CORE (1942), puis du SNCC (1960-1970) et du Students for a Democratic Society (SDS - Étudiants pour une Société Démocratique, 1960-1974), la période de la « libération » est marquée par un glissement vers des activités décentralisées, presque exclusivement locales et éphémères (Gregory, 2020). Les auteurs de l'ouvrage collectif *Black Power at Work: Community Control, Affirmative Action, and the Construction Industry*, qui s'intéressent aux campagnes d'action directe pour ouvrir l'industrie de la construction aux travailleurs noirs dans les années 1960 et 1970, concordent avec ce point de vue. En effet, les changements culturels et politiques de la période ne sont visibles « qu'en accordant une attention particulière à la politique locale » (Goldberg & Griffey, 2010 : 4)[23].

L'historien Van Goose note également que le mouvement des droits civiques constitue le seul mouvement de masse des années 1960, « la force motrice originelle de la Nouvelle Gauche et son élément dominant » et « le seul mouvement radical de ces années qui a provoqué des changements dans les alignements politiques nationaux » (Goose, 2005, 32)[24]. En effet, le milieu des années 1960 est marqué par un tournant politique sous l'administration Johnson (démocrate), avec l'adoption par le Congrès du Civil Rights Act (2 juillet 1964) et du Voting Rights Act (4 août 1965). Ces deux lois s'inscrivent dans la continuité des luttes du mouvement des droits civiques. Elles mettent fin aux différentes formes de ségrégation, de discrimination reposant sur la race, la couleur, la religion, le sexe ou l'origine ethnique, et garantissent aux minorités ethniques le droit de vote.

C. Vers une évolution du radicalisme politique

Le dernier point majeur de la « gauche de la libération » concerne le rapport au système politique et aux syndicats (*organized labour*). Malgré les évolutions législatives fédérales en faveur des minorités, la plupart des radicaux préfèrent suivre la voie portée par le chef de file

[23] "Only through close attention to local politics".
[24] "the original motor force for the New Left and its dominant element" ; "the only radical movement of those years that caused shifts in national political alignments".

noir Malcolm X et le mouvement *Black Power* (*cf.* Chapitre 3), ne se reconnaissant pas dans les projets électoraux développés durant les années 1960, notamment par le Parti démocrate (Zinn, 2003 ; Gregory, 2020). Ils rejettent particulièrement l'intensification de la guerre au Vietnam par l'administration de Lyndon Johnson (1963-1969) et poursuivent leur lutte en faveur de la justice sociale. Ceci s'allie également au développement de visions séparatistes radicales au sein des communautés noires, notamment avec le renforcement politique de la NOI (*cf.* Chapitre 6).

En 1976, la « Commission trilatérale », formée par d'éminents intellectuels et politiciens du Japon, des États-Unis et de l'Europe occidentale, publie un rapport intitulé *La gouvernance des démocraties* (Zinn, 2003 : 629). Samuel Huntington, professeur en sciences politiques à Harvard, y note que les années 1960 présentent, aux États-Unis, « une réaffirmation du principe d'égalité en tant qu'horizon de la vie sociale, économique et politique » et forment un « défi général lancé aux systèmes d'autorités établis » (*ibid.* : 627). La Commission trilatérale s'inquiète du manque de confiance de l'opinion publique à l'égard du gouvernement, corrélée par de nombreux sondages, dénonçant un « abus de démocratie » et appelant à une « limitation souhaitable de la démocratie politique » en faveur du renforcement du monde financier et du développement de l'économie mondiale (*ibid.* : 629-630)[25].

De plus, l'implication dans l'anticommunisme de la guerre froide de l'AFL-CIO[26] et le soutien de ce regroupement syndical aux politiques en faveur de la guerre au Vietnam des présidents Johnson et Nixon (Républicains), entraînent une « rupture historique entre le radicalisme et les unions de travailleurs organisés » (Gregory, 2020 : 31)[27]. Autrement dit, la

[25] L'appel à une « limitation souhaitable de la démocratie politique » traduit une tendance à circonscrire certains modes de participation démocratique, vraisemblablement pour sauvegarder la stabilité économique et maintenir l'ordre établi. La préoccupation de la Commission trilatérale, manifeste à travers sa proposition d'accroître l'influence du monde financier et de favoriser un développement économique global, indique une valorisation de l'ordre économique international, même au détriment de la pleine expression démocratique.

[26] American Federation of Labor and Congress of Industrial Organizations – Fédération américaine du travail & Congrès des organisations industrielles (1955).

[27] "historic break between radicalism and organized labor".
Voir également Windham Lane, *Knocking on Labor's Door: Union Organizing in the 1970s and the Roots of a New Economic Divide*, University of North Carolina Press, 2017, pp. 3-6. L'historienne critique dans cet ouvrage le consensus des historiens de la Nouvelle Gauche, selon lequel les années 1970 sont marquées par la diminution de la pertinence et du pouvoir des syndicats, par la baisse de densité des travailleurs au sein de ces derniers et le développement d'une conscience pour des droits individuels héritée du mouvement des droits civiques. Selon l'auteure, il n'existe pas de véritable déclin dans l'organisation des travailleurs, mais plutôt une plus grande

« gauche de la libération » est marquée par la distanciation politique et pratique d'un radicalisme fondé essentiellement sur les questions du travail et les organisations syndicales. Ce changement favorise davantage la contestation des normes raciales, des normes de genre et de diverses normes sociales (Gregory, 2020). Ceci pourrait notamment expliquer l'émergence des *identity politics*, originellement définis par Barbara Smith et le Combahee River Collective, organisation féministe lesbienne radicale (1974-1984), comme « les politiques les plus profondes et potentiellement les plus radicales découlent directement de notre propre identité, contrairement à celles qui visent à mettre fin à l'oppression de quelqu'un d'autre »[28]. Au milieu des années 1970, alors que la ségrégation légale est abolie depuis près d'une décennie, la discrimination et le racisme restent encore profondément ancrés dans les efforts pour parvenir au changement (Goldberg & Griffey, 2010 ; Windham, 2017 ; Gregory, 2020).

II. La « gauche arc-en-ciel » : de la radicalité politique au progressisme (milieu des années 1970 – années 1980)

A. L'effondrement des organisations radicales

Les organisations radicales œuvrant au sein des mouvements sociaux des années 1960 tendent à s'effondrer durant la décennie suivante, notamment par les assauts répétés du programme de contre-espionnage du FBI (COINTELPRO) contre le mouvement pour la libération noire – et plus particulièrement le Black Panther Party (1966 – 1982) – et d'autres organisations d'action directe violente (notamment le Weather Underground, né du SDS en 1969)[29]. Selon les archives du FBI elles-mêmes, les agents du COINTELPRO sont amenés à utiliser des « contacts établis dans les médias d'information locaux » et d'autres « sources disponibles pour le Siège du

difficulté pour les travailleurs à remporter les élections syndicales. En 1973, 24% des travailleurs sont membres d'un syndicat.

[28] Combahee River Collective, "The Combahee River Collective Statement," reproduit dans Barbara Smith, ed., *Home Girls: A Black Feminist Anthology*, Rutgers University Press, 1983. Le collectif est principalement connu pour avoir rédigé le Combahee River Collective Statement, un document majeur dans l'histoire du féminisme noir contemporain et le développement des concepts d'*identity politics* employés par les organisations politiques et les théoriciens sociaux. "The most profound and potentially most radical politics [who] come directly out of our own identity, as opposed to working to end somebody else's oppression".

[29] Se référer notamment à Dan Berger, *Weather Underground : Histoire explosive du plus célèbre groupe radical américain*, L'Echappée, Paris, 2010. Le documentaire de Sam Green & Bill Siegel, *The Weather Underground* (2003) propose également une introduction à cette organisation politique radicale violente par le biais d'images d'archives et d'interviews récentes des anciens membres libres encore en vie.

Gouvernement » afin de « perturber et neutraliser » ces organisations et de les « ridiculiser et les discréditer » (Wolf, 2001 : 9)[30]. L'enquête menée par la Commission Church (*Church Committee*), formé par le Sénat en 1975 et dirigé par le démocrate Frank Church, permet notamment l'investigation d'abus de la part des institutions du renseignement comme le FBI. Ces investigations révèlent « de nombreuses années d'opérations illégales destinées à miner et à détruire les mouvements radicaux et les groupes de gauche de toutes sortes », avec la fabrication de fausses correspondances, des cambriolages, des surveillances du courrier, mais également le projet d'assassinat de Fred Hampton (1948 – 1969), leader des Black Panthers (Zinn, 2003 : 623).

Cette dissolution relève également de divisions internes qui fragilisent de nombreuses organisations comme le SDS ou le SNCC. Ceci amène la formation de nouvelles entités qui reposent sur des luttes sociopolitiques similaires (justice sociale, raciale, sexuelle, de genre, mais également environnementale). Néanmoins, la « gauche arc-en-ciel » est marquée par un renouveau de l'implication des mouvements de gauche au sein du Parti démocrate et un retour aux urnes afin de favoriser l'élection de candidats représentant les minorités (Gregory, 2020). Dans onze États du Sud notamment, plus de deux mille Afro-Américains occupent des fonctions administratives en 1977, contre 72 en 1965. Néanmoins, les pouvoirs économique et politique restent majoritairement aux mains des populations blanches. (Zinn, 2003 : 527-528)[31].

B. Vers le progressisme : action directe non-violente et *community organizing*

Durant la première moitié des années 1970, différents changements politiques et économiques participent à une transformation des types d'actions communautaires au sein des mouvements sociaux de la gauche étatsunienne (Gregory, 2020). Sous l'égide de l'administration Nixon (1969-1974), qui connaît son dénouement avec le scandale du Watergate,

[30] Wolf Paul, *COINTELPRO: The Untold American Story*, septembre 2001. Compilation de contributions, dont celles de Robert Boyle, Bob Brown, Noam Chomsky, Ward Churchill, Kathleen Cleaver et Howard Zinn, présentées au Haut-Commissionnaire pour les droits de l'Homme des Nations Unies le 8 septembre 2001 à Durban, Afrique du Sud. L'ouvrage dresse un compte-rendu détaillé, fondé sur les archives du FBI, du fonctionnement du COINTELPRO comme police politique aux États-Unis, par la collecte de renseignements sur les activités des dissidents et des groupes politiques, mais aussi par le biais d'opérations de contre-espionnage pour saper ces activités. "established local news media contacts" ; "sources available to the Seat of Government" ; "ridicule and discredit".

[31] L'historien note que les « entreprises dirigées par des Noirs ne comptaient que pour 0,3% du chiffre d'affaires global des entreprises américaines » (p. 527) et que les « Noirs, qui représentaient 20% de la population du Sud, n'y occupaient toujours que 3% à peine des fonctions électives » (p. 528).

se posent deux enjeux majeurs : le premier choc pétrolier de 1973, engendrant une profonde récession économique dans le monde occidental, suivi de la question du désengagement graduel des forces armées étatsuniennes du Vietnam.

Les actions des nouvelles organisations affiliées aux mouvements sociaux reposent principalement sur un thème singulier (par exemple le droit au logement ou à l'éducation), dont les campagnes impliquent à la fois des actions de lobbying et de protestation (Gregory, 2020 : 41-58). En effet, les tactiques d'action directe non-violente qui se développent durant les années 1950 et 1960, avec le mouvement des droits civiques, inspirent de nouveaux projets d'organisation au sein de la gauche (Walls, 1997 : 120 ; Lurie, 2016 : 8). Le développement du *community organizing* au début des années 1970, fondé sur les travaux de l'activiste et théoricien politique Saul Alinski publiés au cours des années 1930, permet notamment d'étendre les possibilités de l'action citoyenne par l'établissement de réseaux nationaux. Le sociologue David Walls explique que ceux-ci s'appuient sur :

> […] [des] techniques éprouvées de protestation (rassemblements, marches, manifestations, boycotts), d'action politique (inscription des électeurs, lobbying, campagnes électorales), d'entraide (petites entreprises, coopératives, coopératives de crédit, aménagement de logements à revenus, sociétés de développement économique), développement organisationnel et de leadership (face à face, réunions à domicile, congrès), collecte de fonds (démarches porte-à-porte, banques téléphoniques) et accès aux médias (conférences de presse, cadrage de problèmes, publications) (Walls, 1994 : 53)[32].

En tant que « méthode d'intervention sociale », le *community organizing* peut être défini comme « la compréhension fine des relations sociales d'une part et l'utilisation de tactiques de pression du type de celles des syndicats face à l'employeur pour obtenir des compromis d'autre part » (Roux, 2016)[33].

L'Association of Community Organizations for Reform Now (ACORN), fondée en 1970 sur les bases de la National Welfare Rights Organization (NWRO) (1966-1975)[34], établit des

[32] "[…] well tested techniques of protest (rallies, marches, demonstrations, boycotts), political action (voter registration, lobbying, electoral campaigns), mutual aid (small businesses, co-ops, credit unions, low-income housing development, economic development corporations), organizational and leadership development (one-on-ones, house meetings, conventions), fundraising (door-to-door canvasses, phone banks), and media access (press conferences, issue framing, publications)".

[33] Pour plus de détails sur les travaux théoriques et pratiques de S. Alinski : Roux Adrien, « *Community organizing* : une méthode "résolument américaine" ? Saul D. Alinsky et le mariage fécond de la sociologie urbaine et des tactiques syndicales », *Mouvements*, 2016/1, n° 85, pp. 53-64.

[34] Organisation militante cherchant à améliorer les droits sociaux, en particulier des femmes et des enfants.

sociétés de logements sociaux pour permettre la réhabilitation d'habitations, particulièrement en exerçant une pression sur les institutions bancaires afin de sécuriser des crédits en faveur des populations à faibles revenus. L'association recrute et forme notamment d'anciens militants du mouvement des droits civiques et entretient des liens étroits avec les syndicats. Elle cherche également à favoriser l'inscription électorale auprès des populations les plus pauvres. Une seconde organisation notable est la Pacific Institute for Community Organizing (PICO), fondée en 1972 en Californie. Sa mission est d'« accroître l'accès aux soins de santé, améliorer les écoles publiques, rendre les quartiers plus sûrs, construire des logements abordables, réaménager les communautés et revitaliser la démocratie » (Walls, 1997 : 121)[35]. D'autres encore militent contre la propagation du SIDA, comme ACT UP (Aids Coalition To Unleash Power, 1987)[36], ou participent au mouvement anti-nucléaire et au mouvement environnemental, notamment Greenpeace (1969) et Earth First! (1980)[37]. Ces fondations, qui cherchent à rassembler et à former des militants pour favoriser l'action et la justice sociale, rendent plus difficile la distinction entre mouvements sociaux et organisations communautaires.

C. Le rapprochement des mouvements de la gauche au Parti démocrate

De même, les « réaménagements stratégiques et institutionnels de cette période ont changé le visage du libéralisme, la composition et les engagements du Parti démocrate », et amènent progressivement une partie de la gauche à poursuivre la défense de l'égalité sociale par le biais du système électoral et des institutions gouvernementales (Gregory, 2020 : 34)[38]. Ceci entraîne, à la

[35] Renommée Faith In Action en 1984, l'organisation développe un modèle de congrégation. Elle reprend son acronyme PICO en 2005 pour People Improving Communities through Organizing avant de changer à nouveau en 2018 pour Faith In Action. "to increase access to health care, improve public schools, make neighborhoods safer, build affordable housing, redevelop communities and revitalize democracy".

[36] ACT UP est une association internationale fondée à New York par le militant pour les droits homosexuels et contre le développement du SIDA Larry Kramer (1935-2020).

[37] *Earth First!* est une organisation écologiste radicale cofondée aux États-Unis par Dave Foreman, Mike Roselle, Howie Wolke, Bart Koehler et Ron Kezar en 1980. Elle possède aujourd'hui une envergure internationale. Pour plus d'informations, consulter : Collectif Earth First!, *Manuel d'action directe*, Éditions Libre, 2019. Earth First!, *A bas l'Empire, vive le printemps !*, Éditions Divergences, 2020.

[38] "strategic and institutional rearrangements of this period changed the face of liberalism and the composition and commitments of the Democratic Party". Gregory, en s'appuyant sur les travaux de l'historien John P. Diggins, évoque ici le terme de fusion de la « gauche-libérale » au sein du Parti démocrate, entraînant le retrait du radicalisme politique aux États-Unis au cours des années 1980. Ce rapprochement politique est critiqué dans des espaces marginaux par de petits groupes socialistes et anarchistes, mais également au sein du milieu académique (*academic left*). Dès lors, une majeure partie des organisations affiliées aux mouvements sociaux de gauche pratique l'action directe non-violente et

fin des années 1980, l'effacement de l'étiquette « radicale » au profit du terme « progressiste ». Le développement majeur de ce rapprochement politique trouve un écho dans les deux campagnes entreprises par l'Afro-Américain Jesse Jackson pour sa candidature à l'élection présidentielle des États-Unis. L'augmentation du nombre d'électeurs parmi les minorités ethniques, et plus particulièrement des Afro-Américains depuis les années 1950, amène l'« émergence d'une plateforme politique alternative au sein du Parti démocrate » (Barker, 1984 : 12-13)[39].

Dans la continuité de son expérience au sein du mouvement des droits civiques, le candidat forme la National Rainbow Coalition lors de la convention nationale démocrate du 18 juillet 1984. Cette appellation est une référence directe à la Rainbow Coalition of Revolutionary Solidarity (1969-1972), formée à Chicago sous l'impulsion de Fred Hampton (Black Panther Party)[40]. L'intention principale du mouvement de campagne de Jesse Jackson est de constituer une organisation politique efficace pour « assurer la *pleine* intégration de ceux qui ont été traditionnellement "exclus" de la société et dont la participation et l'influence dans le système politique américain ont longtemps été minimisées et restreintes » (Barker & Walters, 1989 : *vii*)[41]. Ceci concerne, selon Jackson, les minorités ethniques, les femmes, les pauvres, les personnes âgées et les petites familles d'agriculteurs.

Jesse Jackson obtient plus de trois millions de votes aux primaires du Parti démocrate en 1984, et près de sept millions de votes en 1988 (Gregory, 2020 : 197). Ses deux campagnes sont

---

la collaboration avec les institutions. Ceci contraste avec les organisations politiques radicales comme le Weather Underground (1969-1977), qui pratique l'action directe violente en s'attaquant frontalement aux institutions.
Pour aller plus loin, consulter Diggins John Patrick, *The Rise and Fall of the American Left*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1992.

[39] "emergence of an alternative political platform within the Democratic party". Selon une étude menée par le Survey Research Center de l'Université du Michigan portant sur les élections présidentielles de 1952 à 1976, et analysant les tendances électorales des électeurs afro-américains et blancs, la majorité des électeurs afro-américains favorise systématiquement le Parti démocrate. En 1952, 80% des électeurs noirs votent pour les démocrates ; en 1960, 71% ; en 1968, 97% ; en 1976, 94% ; en 1980, 93% ; enfin en 1984, 84%. Selon le Joint Center for Political and Economic Studies & Pew Research Center, cette tendance reste inchangée au cours des années 1990, 2000 et 2010. Le vote noir pour les élections présidentielles est largement acquis aux démocrates, bien que les affiliations à des partis indépendants soient en augmentation depuis le début du nouveau millénaire (en 2000, 5% ; en 2008, 20% ; enfin en 2016, 23%).

[40] Middlebrook Aram Jeb, "Organizing a Rainbow Coalition of Revolutionary Solidarity", *Journal of African American Studies*, 23, 2019, pp. 405-434. Cette coalition regroupe diverses organisations politiques radicales, dont le Black Panther Party, les Young Lords et les Young Patriots. Elle vise à des changements sociaux révolutionnaires par l'implication des différents groupes ethniques et leur organisation séparée dans leurs communautés respectives. Ce modèle se fonde notamment sur l'organisation propre au SNCC.

[41] "bring about the *full* inclusion of those who have been traditionally "locked out" of society and whose participation and influence in the American political system have long been minimized and restricted".

une réponse aux mesures prises par l'administration Reagan (républicain, 1980-1988), qui entrave les avancées juridiques et sociales engendrées par le mouvement des droits civiques. L'administration Reagan cherche notamment à freiner l'extension du Voting Rights Act par le Congrès en 1982, et à restructurer la Civil Rights Commission, créée en 1957, pour mieux l'influencer (Barker, 1989 : 10-11). La période est également marquée par une réduction importante des programmes sociaux, à hauteur de 140 milliards (1984), par une augmentation du budget militaire, de 181 milliards de dépenses (1984), et par une diminution de la fiscalité (Zinn, 2003 : 648)[42]. De plus, moins d'argent est collecté par les organisations à but non lucratif à partir de 1984 ; l'administration Reagan modifie cette année-là la façon dont les employés fédéraux et militaires peuvent donner de l'argent à ces structures :

> À la suite de récentes audiences du Congrès, le Bureau de la Gestion du Personnel a modifié les règles régissant la Campagne Fédérale Combinée (CFC), une organisation à but non lucratif financée par les retenues salariales de plus de 4 millions de militaires et civils. Le CFC reçoit un financement par l'intermédiaire de 500 chapitres et, à son tour, fournit de l'argent à des organismes de bienfaisance exonérés d'impôt. L'organisme a recueilli plus de 110 millions de dollars pour 100 groupes l'an dernier. Les années précédentes, les employés contribuant au CFC choisissaient leurs organismes de bienfaisance à partir d'une liste approuvée. Cette année, cependant, la liste - qui dans le passé comprenait des organisations telles que le National Black United Fund, le NAACP Legal Defense Fund et l'United Negro College Fund - a été supprimée[43].

Les demandes de financement doivent être effectuées par une procédure devenue plus bureaucratique. Les organisations développées à l'échelle nationale ne peuvent plus envoyer une seule demande au bureau central du CFC, mais sont contraintes de fournir une demande pour chaque section étatique du CFC. Considérée comme désastreuse par les défenseurs des droits

[42] Ces mesures entraînent un appauvrissement économique chez les plus défavorisés et une augmentation considérable du pouvoir économique des plus riches à la fin des années 1980. L'historien note une augmentation de 77% du revenu brut des 1% les plus riches entre 1977 et 1989, un taux de chômage chez les jeunes de 30 à 40% à la fin des années 1980, et le fait que « plus d'un tiers des familles afro-américaines [vivent] sous le seuil officiel de pauvreté » (Zinn, 2003 : 653).

[43] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 11, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Lynette Hazelton, "A High Price For Charities", *Black Enterprise*, vol. 25, n° 5, décembre 1984. "As a result of recent congressional hearings, the Office of Personnel Management has altered the rules governing the Combined Federal Campaign (CFC), a nonprofit outfit funded by the payroll deductions of more than 4 million military and civilian personnel. The CFC receives funding through 500 chapters, and, in turn, provides money to tax-exempt charities. The organization raised more than $110 million for 100 groups last year. In previous years, employees contributing to the CFC would choose their charities from an approved list. This year, however, the list-which in the past included organizations such as the National Black United Fund, the NAACP Legal Defense Fund and the United Negro College Fund-has been scrapped".

civiques, cette évolution force les organisations à but non lucratif à investir plus d'argent dans l'envoi de brochures publicitaires aux employés afin de faire connaître leur existence et leurs projets[44].

Bien que Jesse Jackson concède la victoire des primaires démocrates à Walter Mondale en 1984 et à Michael Dukakis en 1988 (contre le républicain George Bush Sr.), ses candidatures sont prises au sérieux au sein du Parti démocrate, l'importance du vote afro-américain tendant à « représenter l'un des blocs électoraux les plus importants et les plus unifiés du parti » (Barker, 1989 : 3)[45]. Par ailleurs, son initiative politique permet l'élaboration de nouvelles politiques publiques au niveau local, où l'élection de centaines de candidats progressistes permet la promotion de réformes touchant « l'écologisme, le voisinage, les droits sociaux, les droits des locataires, les droits de garde d'enfants, l'expérimentation pédagogique et une foule d'autres initiatives » (Gregory, 2020 : 33-34)[46].

Conclusion

L'exploration du paysage social et politique étatsunien au cours des années 1960 à 1980 permet de mettre en lumière les différents enjeux qui contribuent à la configuration du contexte au sein duquel émerge le mouvement hip-hop. Cette incursion historique offre des perspectives éclairantes pour la suite de notre analyse, où nous approfondirons les interactions entre ces mouvements sociaux et le mouvement hip-hop. L'analyse des luttes pour la justice sociale et l'équité raciale éclaire la trajectoire du mouvement hip-hop en tant que reflet et réaction des réalités sociopolitiques. La reconnaissance du rôle primordial joué par les mouvements de la Nouvelle Gauche dans l'élaboration de l'ethos et de la voix contestataire du mouvement hip-hop permet d'enrichir notre compréhension de ses racines historiques.

En somme, les éléments historiques exposés établissent un socle permettant de saisir la manière dont les dynamiques sociales et politiques de la période influent sur le substrat sur lequel le hip-hop s'enracine et se développe. En gardant ces considérations à l'esprit,

[44] *Ibid*.
[45] "represent one of the party's largest and most unified electoral blocs".
[46] "environmentalism, neighborhoodism, welfare rights, renter's rights, childcare rights, educational experimentalism, and a host of other initiatives".

il convient désormais d'examiner plus spécifiquement la conjonction entre le mouvement hip-hop et les mouvements sociaux de la Nouvelle Gauche dans la seconde moitié du XX^{e} siècle.

Chapitre 2 : Hip-Hop et mouvements sociaux de la gauche aux États-Unis (années 1970 – années 1990)

Ce chapitre vise à approfondir l'intersection entre les mouvements sociaux de la gauche étatsunienne et le mouvement hip-hop, en éclairant les influences, les interactions et les répercussions mutuelles entre ces deux entités durant la période allant des années 1970 aux années 1990. L'essence de cette étude est d'interroger comment les mouvements sociaux de la Nouvelle Gauche laissent leur empreinte sur le mouvement hip-hop émergent, et comment, en retour, les expressions et les actions des acteurs du hip-hop participent aux dynamiques sociales et politiques de cette époque. Les fondements de notre étude reposent sur l'analyse d'archives de magazines spécialisés et d'écrits issus du mouvement hip-hop et de la musique rap. Ces sources primaires permettent d'appréhender les discours, les expressions et les dynamiques qui façonnent cette période charnière, offrant ainsi une perspective éclairante sur l'entrelacement du hip-hop avec ces mouvements sociaux.

Ce chapitre suit une structure articulée en quatre parties. En premier lieu, nous explorons la résonance des valeurs inhérentes à la Nouvelle Gauche au sein des aspirations du mouvement hip-hop en plein essor durant les années 1970. Les engagements pour la justice sociale et l'aspiration à l'unité servent de fondements communs qui influent sur l'orientation du mouvement hip-hop dans son contexte sociopolitique. Ensuite, nous abordons les mécanismes par lesquels le hip-hop évolue au-delà de l'expression artistique pour devenir un vecteur d'activisme institutionnalisée. Cette évolution met en évidence la persistance des idéaux de la Nouvelle Gauche dans les pratiques d'organisation et de mobilisation au sein du mouvement hip-hop. La troisième partie met en lumière les diverses luttes et initiatives sociales qui inspirent et influencent le mouvement hip-hop. Elle illustre comment le mouvement agit comme un catalyseur pour une variété de causes, tout en s'inscrivant dans l'héritage de la Nouvelle Gauche. Enfin, nous examinons comment le hip-hop influe sur la participation démocratique au sein des communautés marginalisées. Cette dimension révèle les synergies entre les idéaux de la Nouvelle Gauche et la capacité du hip-hop à donner une voix et une plateforme à celles et ceux qui sont traditionnellement exclus du processus politique. L'exploration de la manière dont

le hip-hop s'inscrit dans ces dynamiques permet d'enrichir notre compréhension du mouvement dans sa quête de justice sociale au sein de la société étatsunienne des années 1970 aux années 1990.

I. Une volonté de justice sociale et d'unité aux fondations du hip-hop

A. Des gangs au développement de l'Universal Zulu Nation

L'émergence du hip-hop dans le Bronx peut être retracée au travers de la culture de rue (*street culture*) new-yorkaise du début des années 1970, moment où les groupes révolutionnaires présents dans la ville disparaissent pour laisser peu à peu place à des gangs adolescents majoritairement composés d'Afro-Américains et de Latino-Américains. Ce sujet est largement traité par le journaliste et critique hip-hop Jeff Chang dans son ouvrage *Can't Stop Won't Stop, Une histoire de la génération hip-hop* (2013). L'auteur relate notamment les relations entre les gangs des Savage Skulls et des Savage Nomads et l'organisation radicale du Young Lords Party[47] :

> Le rapprochement entre les Young Lords et les Savage Skulls atteignit son apogée fin 1970 quand les Young Lords lancèrent une opération de mise à disposition des services médicaux. D'abord, les Lords réquisitionnèrent un camion-ambulance à l'Hôpital Lincoln […] pour fournir des soins gratuits à la communauté. Puis ils organisèrent une prise de contrôle totale de l'hôpital. Lors des deux actions, les Savage Skulls et les Savage Nomads assurèrent la première ligne de défense contre la police (Chang, 2013 : 68).

La multiplication des gangs new-yorkais amène les jeunes à rendre service à leur communauté, en nettoyant les rues ou en s'attaquant aux vendeurs et consommateurs de drogues de leurs quartiers (*ibid.*). Joseph C. Ewoodzie Jr. observe que dans les quartiers considérés comme les plus dangereux du Bronx, les gangs offrent des services de sécurité aux résidents des immeubles en échange d'un espace au sous-sol pour leurs réunions (Ewoodzie, 2017 : 25).

[47] Le Young Lords Party est un gang de Chicago né au début des années 1960, qui devient une organisation des droits civiques à partir de 1968, militant en particulier pour la défense des droits des Portoricains aux États-Unis. La structure se développe à New York à la fin des années 1960 et au début des années 1970. La branche new-yorkaise, d'orientation marxiste-léniniste, pratique le *community organizing* à Harlem et dans le South Bronx. Elle milite en faveur du féminisme, d'une société socialiste, contre le racisme et le capitalisme. Lire en particulier : Richard Claire, *Young Lords, Histoire des Black Panthers Latinos (1969-1976)*, Paris, L'Echappée, 2017.

D'après le sociologue, les gangs sont perçus comme une « institution positive » pour leurs membres. Ces groupes représentent « une partie importante de leur vie et [forment] souvent leur identité social principale » (*ibid.*)[48].

Néanmoins, les gangs se livrent également des guerres intestines qui entraînent de nombreux conflits violents, pouvant aboutir à la mort de certains de leurs membres : c'est le cas, par exemple, de Cornell Benjamin, « Conseiller de la Paix » des Ghetto Brothers[49] le 2 décembre 1971 (Chang, 2013 : 78-79). Ces affrontements mènent à la signature d'un traité de paix entre les gangs en 1972, avec l'aide de professeurs et de travailleurs sociaux[50]. Cet évènement important conduit à une volonté d'unité qui passe notamment par une médiation entre les gangs et des tentatives collectives pour améliorer les conditions d'existence des habitants du Bronx. Mais ceux-ci tendent rapidement à se désagréger, notamment avec la création de la Force d'Intervention Anti-Gang de Jeunes de la police new-yorkaise et la suppression de postes de médiateurs de la Youth Services Agency (*ibid.* : 86-87).

Lors d'une interview menée par le journaliste Nelson George pour le compte du magazine *The Source* (septembre 1993), l'ancien chef des Black Spades et « pionnier » du hip-hop Afrika Bambaataa aborde différents éléments pour expliquer cette dissolution. Il grandit dans les années 1960-1970 dans le Bronx et s'intéresse aux mouvements sociaux (au travers des actions des Black Panthers, des Young Lords et du Weather Underground à New York)[51], à la criminalité et aux gangs de rue.

---

[48] "positive institution" ; "… an important part of life and often formed their primary social identity".

[49] Les Ghetto Brothers forment l'un des gangs les plus importants de New York. Ils s'intéressent à la politique sous l'influence de leur fondateur Benjamin Melendez, partisan du Parti socialiste portoricain. Ils dénoncent le manque d'emplois proposés aux jeunes et les violences policières. Ils mettent également en place des petits déjeuners gratuits et une distribution de vêtements. Ils sont les premiers à chercher à diminuer la violence entre les gangs du Bronx (Chang, 2013 : 73-74).

[50] Ce traité de paix est signé exclusivement par des gangs masculins, excluant ainsi les gangs féminins de la délibération. Cette éviction pourrait être indicative de l'influence du nationalisme noir sur les gangs (*cf.* Chapitres 5 et 6). Dans cette perspective, les hommes sont généralement perçus comme les gardiens et les dirigeants de la communauté, tandis que les rôles assignés aux femmes sont principalement considérés comme secondaires ou de soutien. Toutefois, il est essentiel de reconnaître que d'autres facteurs sociaux, culturels et politiques puissent également influencer cette dynamique.

[51] Le journaliste Steven Hager note que Bambaataa est plus sensible à la politique que la plupart des autres membres de son gang. Âgé de douze ans, il commence à se rendre au Black Panther Information Center sur la Boston Road (Bronx). Adler Hip Hop Archive, #8092, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Hager Steven, "Afrika Bambaataa's Hip Hop", 21 septembre 1982.

> Les femmes en ont eu assez de la merde des gangs. Alors les frères ont fini par s'en détacher lentement parce que des gens ont été tués. Les flics s'en prenaient aux gens. Les flics avaient en fait une organisation secrète appelée les "purple mothers" qui étaient d'anciens vétérans du Vietnam et qui s'en prenaient aux membres des gangs. Il s'est passé beaucoup de choses folles dans la lutte des gangs et dans la transition entre la disparition des gangs et les femmes qui s'en distançaient. Les drogues ont également contribué à détruire les gangs[52].

Ce désengagement progressif survient au moment où Bambaataa forme sa propre organisation dans le Bronx, et plus particulièrement aux Bronx River Housing Projects, l'Universal Zulu Nation (UZN ; 1973). Son nom fait référence au film *Zulu* (1964) de Cyril R. Endfield et s'inspire des idéologies de l'afrocentrisme et du *Black Power* de la fin des années 1960 et du début des années 1970[53]. Bambaataa explique l'histoire de la fondation et son importance pour les fondements de la culture hip-hop au journaliste Louis Romain (*The Source*, novembre 1992) :

> Au début, c'était juste un groupe de breakdance, les Zulu Kings et les Zulu Queens. Ensuite, nous avons créé une autre partie de la famille, les Shaka Zulu Kings et les Shaka Zulu Queens. C'est à ce moment-là que c'était une lutte difficile et beaucoup de travail. Je pense que cela a joué un rôle éducatif très important chez beaucoup de pionniers de l'époque, moi-même, Kool Herc, Grandmaster Flash et DJ Breakout. C'était le plaisir et le cœur qui ont construit la culture dans son ensemble[54].

En promouvant un code éthique rigoureux centré sur l'estime de soi, la proximité avec Dieu, l'engagement communautaire et l'égalité universelle, Bambaataa désigne les membres de l'UZN par les titres de « Roi » (*King*) ou « Reine » (*Queen*), à la fois comme marque de respect et comme moyen d'accroître l'estime de soi. Il inscrit le développement de la culture hip-hop dans la continuité de la culture de rue, expliquant que son organisation permet notamment la protection

---

[52] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Nelson George, "Hip-Hop's Founding Fathers Speaking the Truth", *The Source*, n° 50, novembre 1993. "The women got tired of the gang shit. So brothers eventually started sliding slowly out of that 'cause they had people that got killed. Cops was breakin' down on people. The cops actually had a secret organization called the "purple mothers" that were ex-Vietnam veterans that would roll on gang members. There was a lot of crazy shit going on in the struggle of the gangs and the transition from the gangs dying down and the women putting their foot down. Drugs helped destroy the gangs too".

[53] Ce sujet est détaillé dans le cadre du chapitre 3 de la thèse.

[54] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Louis Romain, "The [Old] School Still in Session", *The Source*, n° 38, novembre 1992. "First it was just a breakdance group, Zulu Kings and Zulu Queens. Then we made another part of the family, the Shaka Zulu Kings and the Shaka Zulu Queens. That's when it was a hard struggle and it was a lot of work. I feel that was a very educational part in a lot of the pioneers at that time, myself, Kool Herc, Grandmaster Flash and DJ Breakout. It was the fun and heart of it that built up the whole culture".

des artistes lors des premières fêtes hip-hop[55]. Les activités créatives développées par une partie de la jeunesse new-yorkaise à cette époque (*b-boying*, graffiti, *DJing* et *MCing*) sont regroupées sous une même bannière, donnant naissance à la culture hip-hop.

> […] c'était dangereux – tu avais tes batailles. Parfois, tu pouvais perdre ton équipement. Parfois tu pouvais être attaqué par une équipe qui n'aimait pas ton équipe, donc tu devais avoir une organisation puissante. C'est pourquoi j'avais beaucoup de membres dans la Zulu Nation. […] Elle était si importante à un moment donné que ça a échappé à tout contrôle et a failli être détruit par la mentalité de gang[56].

Le succès du développement de la Zulu Nation est rendu possible par la notoriété et l'influence de Bambaataa auprès des autres membres de gangs, qui participent grandement à la réussite de ses fêtes et à l'unification des gangs :

> Ensuite, quand je suis passé [des activités de gang] à donner mes grandes fêtes, je n'avais pas à m'inquiéter d'avoir la salle remplie car de toute façon je contrôlais tous les gangs là-bas. Donc quand j'ai amené tout le monde des gangs de rue à la *Zulu Nation*, quand j'ai donné la première grande fonction [à l'organisation], tout le monde savait qui j'étais et m'a soutenu[57].

La Zulu Nation se transforme progressivement en une « grande organisation de sensibilisation sociale »[58] qui organise et unifie les gangs de rue et la jeunesse. En réponse aux phénomènes sociaux, la structure œuvre pour le changement social, la diversité culturelle, religieuse et idéologique. Bambaataa explicite ce propos dans l'article "Afrika Bambaata And His Nation" de Vikki Tobak et Sophie de Rakoff (1992) :

> Personne ne s'arrête pour regarder les vrais problèmes à portée de main : le racisme, la faim, la haine, les mensonges, la tricherie, *etc.* La Zulu Nation représente tout le contraire. Elle représente la connaissance,

---

[55] Ce propos est corroboré par le pionnier Grandmaster Flash dans sa biographie, lorsqu'il raconte qu'il obtient la protection des *Casanovas*, un *crew* composé d'anciens membres des *Black Spades*, en 1974. Ceci lui permet de jouer dans des parcs avec la protection des *Casanovas*, qui surveillent son équipement. Ritz David, Saddler Joseph, *The Adventures of Grandmaster Flash: My Life, My Beats*, Broadway Books, New York, 2008, p. 56.

[56] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Louis Romain, "The [Old] School Still in Session", *op. cit.* "[…] it also was dangerous– you had your battles. Sometimes you might get rolled on by a crew that didn't like your crew, so you had to have a powerful organization. That's why I had a lot of members in the Zulu Nation. But after that it started branching off into a big social type and awareness organization. It was so big at one time that it got out of hand and almost was destroyed with the gang mentality".

[57] *Idem*, "Hip-Hop's Founding Fathers Speaking the Truth", *The Source*, n° 50, novembre 1993. "Then when I changed over to giving my big party, I didn't have to worry about having it packed 'cause I was in control of all the gangs out there anyway. So when I changed over and brought everybody from the street gangs into the Zulu Nation, when I gave the first big function, everyone knew who I was and backed me up".

[58] *Idem*, Louis Romain, "The [Old] School Still in Session", *op. cit.* "large social awareness organization".

la sagesse, la compréhension, la liberté, la justice et l'égalité, la science, la vérité, les faits, surmonter le négatif par le positif, la paix, l'amour, le travail, les mathématiques et les merveilles de Dieu[59].

Ceci transparaît également dans les quinze points diffusés par la Zulu Nation, notamment publiés par *The Source* en novembre 1992 dans l'article "The Beliefs of the Universal Zulu Nation". Il est possible d'y retrouver différents échos des luttes portées par les mouvements de gauche des décennies précédentes (justice sociale, raciale, mais également environnementale).

B. Black Panthers et Zulu Nation : dialogues programmatiques

Avant de s'intéresser plus particulièrement à ces « échos », il semble important de s'attarder sur les ressemblances, les différences et les interactions entre le programme en dix points du Black Panther Party (1966) et le programme en quinze points de la Zulu Nation. D'abord, sur la forme, les deux écrits mentionnent à leur commencement les mots « nous croyons » (*we believe*). Sur le fond, certains éléments du programme du BPP sont réitérés et développés. Une différence notable relève de l'inclusion universaliste de « toutes les races et toutes les nationalités », là où le programme originel se concentre principalement sur la lutte et les droits des Noirs aux États-Unis[60]. Deux éléments rédigés par l'UZN s'inscrivent dans la continuité du cinquième point du programme du BPP, qui traite du rapport au savoir, à la culture et à la connaissance de soi :

(BPP)

5. Nous croyons en un système éducatif qui donnera à notre peuple une connaissance de soi. Si un homme n'a pas connaissance de lui-même et de sa position dans la société et dans le monde, alors il a peu de chances de se rapporter à quoi que ce soit d'autre[61].

---

[59] Adler Hip Hop Archive, #8092. Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Tobak Vikki & de Rakoff Sophie, "Afrika Bambaata And His Nation", décembre 1992. "No one stops to look at the real problems at hand: racism, hunger, hatred, lies, cheating, and so on. The Zulu Nation represents just the opposite. It represents knowledge, wisdom, understanding, freedom, justice and equality, science, truth, facts, overcoming the negative with the positive, peace, love, hard work, mathematics and the wonders of God".

[60] Bien que le dixième point du programme des Black Panthers avance que « tous les hommes sont créés égaux, qu'ils sont dotés par leur Créateur de certains droits inaliénables, parmi lesquels figurent la vie, la liberté et la poursuite du bonheur ». "all men are created equal; that they are endowed by their Creator with certain unalienable rights; that among these are life, liberty, and the pursuit of happiness".

[61] "The Black Panther Ten-Point Program", *The North American Review*, vol. 253, n° 4 (Jul. – Aug., 1968), pp. 16-17. "We believe in an educational system that will give to our people a knowledge of self. If you do not have knowledge of yourself and your position in the society and the world, then you will have little chance to know anything else".

(UZN)

4. Nous croyons qu'en raison de la suprématie blanche, de nombreux livres d'histoire utilisés pour enseigner dans le monde entier dans les écoles, les universités et d'autres lieux d'apprentissage ont été déformés, sont remplis de mensonges et incitent à la haine lorsqu'ils enseignent les autres races de la famille humaine. Nous croyons que tous les livres d'histoire qui contiennent des mensonges devraient être détruits et qu'il devrait y avoir des livres d'histoire basés sur des faits réels sur la contribution de chaque race à la civilisation des êtres humains. Enseignez la vraie histoire, pas les mensonges. Ce n'est qu'alors que toutes les races et nationalités pourront se respecter, s'apprécier ou peut-être s'aimer pour ce que notre peuple a fait pour la race humaine dans son ensemble. […]

9. Nous croyons à la résurrection mentale des morts. Il y a beaucoup de personnes de la race humaine qui sont aveugles, sourdes et muettes à la connaissance de Soi et des autres, et nous pensons que ceux qui savent devraient [l'] enseigner[62].

Les deux textes proposent ici une critique ethnocentriste, considérant que les institutions, et plus particulièrement le système éducatif, participent à la diffusion d'une vision eurocentriste du monde[63]. La volonté d'une « connaissance de soi » doit, selon l'UNZ, passer par un apprentissage historique et culturel de « la contribution de chaque race » à la « civilisation des êtres humains ».

De même, il est possible d'établir certaines similitudes en ce qui concerne le travail :

(BPP)

2. Nous croyons que le gouvernement fédéral a la responsabilité et l'obligation de donner à chaque homme un emploi ou un revenu garanti. Nous croyons que si les hommes d'affaires américains blancs ne donnent pas le plein emploi, les moyens de production devraient être retirés aux hommes d'affaires et placés dans

[62] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. "The Beliefs of the Universal Zulu Nation", *The Source*, n° 50, septembre 1993. "4. We believe that through white supremacy many of the history books which are used to teach around the world in schools, colleges and other places of learning have been distorted, are full of lies and foster hate when teaching about other races in the human family. We believe that all history books that contain falsehoods should be destroyed and that there should be history books based on true facts of what every race has contributed to the civilization of human beings. Teach true history, not falsehoods. Only then can all races and nationalities respect, like or maybe love each other for war our people did for the human race as a whole. […] 9. We believe in the mental resurrection of the dead. There are many of the human race who are blind, deaf and dumb to the knowledge of Self and others, and we feel the ones who know should teach".

[63] Leclerc Gérard-Yves, *La mondialisation culturelle, les civilisations à l'épreuve*, Paris, PUF, 2000, pp. 15 – 16. Le sociologue propose une compréhension de l'eurocentrisme selon ces termes : « […] la culture européenne a utilisé plusieurs stratégies intellectuelles pour penser ce qu'elle croyait être la supériorité de l'Europe, et l'occidentalisation du monde, c'est-à-dire l'hégémonie de l'Europe sur les autres civilisations. […] Dans le cadre d'une telle approche, l'ensemble des groupes humains est rangé le long d'une ligne droite temporelle qui est aussi une échelle du progrès, et qui voit l'Homme passer lentement de la Sauvagerie à la Barbarie, puis au stade civilisé. Si toutes les sociétés sont vouées à progresser le long de cette ligne, certaines sont plus avancées que les autres : certaines mènent la course, d'autres forment un peloton, d'autres enfin traînent à la queue ».

la communauté afin que les gens de la communauté puissent s'organiser et employer tous leurs concitoyens et leur assurer un niveau de vie élevé »[64].

(UZN)

« 14. Nous croyons en la Puissance, l'Éducation dans la Vérité, la Liberté, la Justice, l'Égalité, le Travail pour le peuple et l'élévation du peuple »[65].

Les positions du BPP et de l'UZN sur la question de la justice peuvent être illustrées par les déclarations suivantes :

(BPP)

9. Nous pensons que les tribunaux devraient respecter la Constitution des États-Unis afin que les Noirs bénéficient de procès équitables. Le 14e amendement de la Constitution étasunienne donne à un homme le droit d'être jugé par ses pairs. Un "pair" est une personne dont les antécédents économiques, sociaux, religieux, géographiques, environnementaux, historiques et raciaux sont similaires. Pour ce faire, le tribunal sera contraint de sélectionner un jury issu de la communauté noire d'où provient l'accusé noir. Nous avons été, et sommes encore, jugés par des jurys entièrement blancs qui n'ont aucune compréhension du "raisonnement moyen" de la communauté noire[66].

(UZN)

12. Nous croyons en la justice pour tous, que ce soit par Dieu ou par l'émeute. Nous croyons comme les autres que nous sommes en raison d'obtenir une justice égale en tant qu'êtres humains[67].

Les deux groupes insistent sur l'importance d'une justice égale et expriment clairement un désir d'équité devant la loi, mettant en évidence la nécessité d'une justice impartiale. Les deux déclarations témoignent également d'une prise de conscience des inégalités et des injustices dans la société en général. La déclaration du BPP est très spécifique, ciblant directement le système

---

[64] "The Black Panther Ten-Point Program", *op. cit.* "We believe that the federal government is responsible and obligated to give every man employment or a guaranteed income. We believe that if the White American business men will not give full employment, then the means of production should be taken from the business men and placed in the community so that the people of the community can organize and employ all of its people and give a high standard of living.".

[65] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, *op. cit.*, "The Beliefs of the Universal Zulu Nation", *op. cit.* "We believe in Power, Education in Truth, Freedom, Justice, Equality, Work for the people and the upliftment of the people".

[66] "The Black Panther Ten-Point Program", *op. cit.* "We believe that the courts should follow the United States Constitution so that Black people will receive fair trials. The 14th amendment of the U.S. Constitution gives a man a right to be tried by his peer group. A peer is a person from a similar economic, social, religious, geographical, environmental, historical and racial background. To do this the court will be forced to select a jury from the Black community from which the Black defendant came. We have been, and are being tried by all White juries that have no understanding of the "average reasoning man" of the Black community".

[67] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, *op. cit.*, "The Beliefs of the Universal Zulu Nation", *op. cit.* "We believe in justice for all, whether in God or riot. We believe as others that we are due equal justice as human beings".

judiciaire américain et insistant sur la nécessité de suivre la Constitution. L'UZN, en revanche, offre une déclaration plus générale sur la justice, sans entrer dans des détails précis sur la manière dont cette justice est niée. L'UZN mentionne spécifiquement Dieu dans sa déclaration, suggérant une dimension religieuse ou spirituelle à leur compréhension de la justice. L'organisation évoque également la possibilité d'employer des moyens plus radicaux (« par l'émeute »). En somme, bien que les deux groupes partagent un objectif commun de justice, leurs déclarations reflètent des priorités, des méthodes et des cadres de référence légèrement différents pour aborder cette question.

En outre, les deux documents récusent la violence de l'Homme sur l'Homme, et la nécessité de se protéger en cas d'agression ou d'oppression :

> (BPP)
> « 6. Nous croyons que les Noirs ne devraient pas être obligés de faire leur service militaire pour défendre un gouvernement raciste qui ne nous protège pas[68]. Nous ne combattrons pas et ne tuerons pas d'autres personnes de couleur dans le monde qui, comme les Noirs, sont victimes du gouvernement raciste blanc d'Amérique. Nous nous protégerons de la force et de la violence de la police raciste et de l'armée raciste, par tous les moyens nécessaires[69].
>
> (UZN)
> 1. […] Nous croyons qu'en tant que peuple Zulu, nous ne combattrons ni ne tuerons d'autres êtres humains […].
>
> 13. Nous croyons que le peuple Zulu est constitué de gens de paix et que nous respectons ceux qui nous respectent, et nous sommes en paix avec ceux qui sont en paix avec nous, mais si nous sommes attaqués par un agresseur ou un oppresseur, alors nous croyons et apprenons que nous devons lutter […] [70].

L'Universal Zulu Nation se distingue du programme du BPP par un point centré sur la nécessité de résoudre les problèmes environnementaux :

---

[68] Le BPP fait ici probablement référence à la guerre du Vietnam.
[69] "The Black Panther Ten-Point Program", *op. cit.* "We believe that Black people should not be forced to fight in the military service to defend a racist government that does not protect us. We will not fight and kill other people of color in the world who, like Black people, are being victimized by the White racist government of America. We will protect ourselves from the force and violence of the racist police and the racist military, by whatever means necessary".
[70] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28,*op. cit.*, "The Beliefs of the Universal Zulu Nation", *op. cit.* "We believe that Amazulu are people of peace and that we respect those who respect us, and we are at peace with those who are at peace with us, but if we are attacked by an aggressor or oppressor, then we believe and are taught that we should fight […]".

> 8. Nous croyons que les êtres humains ont causé beaucoup de tort à la Terre Mère et doivent faire quelque chose pour lutter contre la pollution de l'air, de l'eau, de la terre et de l'espace. Nous croyons que les êtres humains ont également causé des dommages aux animaux et à la vie marine et que les humains doivent corriger leurs torts, ou ils se dirigeront vers la destruction […][71].

Enfin, l'UZN accorde une importance particulière à Dieu et aux religions, qui fait probablement écho à l'inclusion multiculturelle et multiethnique propre au hip-hop :

> 1. Nous croyons en le Dieu unique, qui est appelé par de nombreux noms – Allah, Jéhovah, Yahvé, Élohim, Jah, Dieu, Le Très-Haut, Le Créateur, Le Suprême. […] Nous reconnaissons qu'ils sont tous le même Dieu [72].

Par ailleurs, l'organisation avance que toute religion doit favoriser l'élévation personnelle et le combat en faveur de principes universels, en particulier en favorisant la lutte pour la liberté, la justice et l'égalité. À cet égard, l'UZN estime qu'une foi ou une religion ne doit pas asservir ou diminuer ses adeptes, ni les inciter à une allégeance aveugle et dénuée de critique envers ses préceptes.

> 6. Nous croyons que quiconque adhère à une religion ou à une foi, que cette religion ou foi devrait vous élevez en tant qu'être humain, et non vous transformer en *esclave* religieux ou en *zombie*, et que la religion ne devrait pas mélanger le mensonge avec la vérité, et que la religion devrait être un combattant pour la Liberté, la Justice et l'Égalité pour tous les êtres humains, ainsi que pour tout ce que Dieu a donné à cette planète appelée Terre[73].

L'organisation fondée par Bambaataa poursuit son développement durant les décennies suivantes en créant des branches dans de nombreuses villes étatsuniennes, mais aussi à l'international[74]. Elle comprend diverses activités sociales, comme la plantation de jardins communaux, la gestion de patrouilles de surveillance de quartier et de programmes parascolaires,

---

[71] *Ibid*. "We believe that human beings have caused much harm to Mother Earth and must do something about the pollution of the air, water, land and space. We believe that human beings have also caused harm to animals and sea life and that humans must correct their wrongs or they will be headed for destruction […]".

[72] *Ibid*. "We believe in the one God, who is called by many names–Allah, Jehovah, Yahweh, Eloahim, Jah, God, The Most High, The Creator, The Supreme One. […] We recognize them all to be the same one God".

[73] *Ibid*. "We believe that anyone who is into any religion or faith, that the religion or faith should uplift you as a human being, not make you into a religious *slave* or *zombie*, and that the religion should not mix falsehood with truth, and that the religion should be a fighter for Freedom, Justice and Equality for all human beings as well as for anything of life that God has given to this planet so-called Earth".

[74] Notamment grâce aux tournées organisés aux États-Unis, en Europe et au Japon durant les années 1980 – 1990. L'arrivée de la *Zulu Nation* en France est discutée dans la thèse de doctorat en sociologie de Jesu Louis, *L'élite artistique des cités : Métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981 – 2015)*, Nancy, soutenue le 22 juin 2016, pp. 66-68.

ainsi que l'octroi de services juridiques gratuits à ses membres[75]. *The Source* note ainsi qu'en 1992, la Zulu Nation est présente à :

> New York, Philadelphie, Chicago, Washington DC, Miami, Londres, Paris, Los Angeles, Detroit, New Haven, Hartford, New Hersey, Texas, [au] Canada, [en] Allemagne, [au] Japon, [en] Suisse, [en] Afrique et dans d'autres villes, pays et continents autour du monde[76].

Au début des années 1990, la structure inclut les rappeurs new-yorkais d'A Tribe Called Quest, De La Soul et KRS-One, ou encore Ice-T (Newark, New Jersey)[77]. Une branche de sécurité, appelée Zulu Warriors, gère par ailleurs la sûreté de concerts et d'évènements organisés par ses membres (notamment de Jay-Z, Nas, Busta Rhymes et Lauryn Hill)[78].

II. Vers une institutionnalisation de l'activisme hip-hop (fin des années 1980 – début des années 1990)

À la fin des années 1980 et au début des années 1990, un nombre croissant d'artistes hip-hop devient ouvertement politique. Selon George Martinez Jr., professeur adjoint en sciences politiques à l'Université Pace (New York) et ambassadeur hip-hop pour le département d'État étatsunien, et Christopher Malone, professeur agrégé en sciences politiques travaillant au sein de la même université, « une partie de la politisation du hip-hop remonte à ses origines mêmes à travers des groupes comme The Last Poets et la création de la Zulu Nation d'Afrika Bambaataa » (Malone & Martinez, 2014 : 9)[79]. La résurgence du militantisme hip-hop provient notamment d'un

[75] Wedge Dave, "Afrika Bambaataa Allegedly Molested Young Men For Decades. Why Are the Accusations Only Coming out Now?", *Vice*, 11 octobre 2016. Consulté le 22/05/2021. Disponible à l'adresse : https://www.vice.com/en/article/8xx5yp/afrika-bambaataa-sexual-abuse-zulu-nation-ron-savage-hassan-campbell.
[76] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. "The Beliefs of the Universal Zulu Nation", *op. cit.*
[77] *Idem*, Louis Romain, "The [Old] School Still in Session", *The Source*, n° 38, novembre 1992.
[78] Wedge Dave, "Afrika Bambaataa…", *op. cit.* Afrika Bambaataa est évincé de l'UNZ en 2016 suite à plusieurs accusions d'abus sur mineur. Les accusateurs affirment que les « récits d'abus présumés sont de notoriété publique dans la communauté de la Bronx River et au-delà depuis le début des années 1980, y compris parmi de nombreux amis les plus proches de Bambaataa et de soldats Zulu ».
[79] "Part of the politicization of hip hop traced back to its very origins through groups like the Last Poets and the creation of Afrika Bambaataa's Zulu Nation".

engagement anti-apartheid en Afrique du Sud et de « tensions de race et de classe aux États-Unis » (*ibid.*)[80].

A. L'engagement et la solidarité du mouvement hip-hop dans la lutte contre l'Apartheid

En septembre 1985, la majorité républicaine du Sénat est confrontée à une forte opposition démocrate, qui cherche à défier le président Reagan en imposant des sanctions économiques à l'Afrique du Sud par l'adoption de la loi anti-apartheid (Anti-Apartheid Act)[81]. L'administration Reagan propose sa propre série de sanctions en octobre, considérées comme inefficaces par les démocrates. En 1986, l'adoption de la loi à la Chambre des représentants (18 juin) et sa réintroduction au Sénat (15 août) amènent Reagan à s'opposer publiquement à son adoption en posant son véto (26 septembre). Des sanctions moins strictes sont appliquées par décret afin d'éviter une dérogation du Sénat[82]. Cependant, Reagan subit sa première importante défaite législative, qui plus est sur une question politique majeure, en perdant le soutien d'une partie des élus républicains[83]. Le Congrès vote ainsi l'annulation de son véto (313 pour, 83 contre, 37 ne se prononcent pas)[84] et adopte la loi (Comprehensive Anti-Apartheid Act) le 2 octobre.

Les actions politiques entreprises par Reagan dans le cadre du régime de l'apartheid en Afrique du Sud provoquent une importante indignation au sein des minorités ethniques aux États-Unis. Ceci mène différents artistes internes et externes à la culture hip-hop à produire des disques à portée politique sur le sujet. Dès 1975, l'artiste et musicien Gil Scott-Heron met en lumière la situation sud-africaine dans son album *From South Carolina to South Africa*, avec le morceau « Johannesburg ».

---

[80] "tensions of race and class in the United States".

[81] Auteur inconnu, "Senate's drive for sanctions may be blocked" et "President will veto 'excessive spending'", *The Deseret News,* 11 septembre 1985.

[82] Fireman Ken, Ulmann Owen, "Reagan vetoes South Africa sanctions", *Boca Raton News,* 27 septembre 1986.

[83] Auteur inconnu, "Senate rebukes Reagan: Sanction override vote tallies 78-21", *The Courier,* 3 octobre 1986.

[84] House Vote #829 (99th Congress), "To Override the President's Veto of HR 4868, a Bill to Prohibit Loans to, Other Investments in, and Certain Other Activities With Respect to, South Africa (Motion passed; Two-Thirds of Those Present Voting in Favor)", *Govtrack*, 29 septembre 1986. Résultats des votes du *Comprehensive Anti-Apartheid Act*. Consulté le 25/05/2021. Disponible à l'adresse : https://www.govtrack.us/congress/votes/99-1986/s692.

« Eh bien je déteste quand le sang commence à couler,
Mais je suis content de voir la résistance grandir.
[…]
Quelqu'un dit ce qu'il se passe ?
Dis-moi frère, as-tu des nouvelles
De Johannesburg ?
[…]
Ils me disent que nos frères là-bas
Refusent de travailler dans les mines.
Ils peuvent ne pas avoir les nouvelles mais ils ont besoin de savoir
Nous sommes de leur côté »[85]

À l'occasion d'une interview réalisée en mai 1994 pour le magazine *Tafrija*, alors que les premières élections non raciales en Afrique du Sud viennent d'avoir lieu (26-29 avril), il considère que l'engagement de certains artistes a favorisé la fin de l'apartheid :

> Nous l'avons aidé à aller plus vite. Quand nous avons écrit ces chansons, il y avait encore cinq nations en Afrique qui recherchaient l'indépendance. Il y a quelques années, quand on parlait de la libération de frère Mandela, quelqu'un est venu me voir et m'a dit : "Gil, tu as écrit tes chansons trop tôt sur l'Afrique du Sud". J'ai répondu : "Quand j'ai écrit cette chanson, Nelson Mandela était déjà en prison depuis douze ans. Demandez-lui s'il pense que c'était trop tôt". C'était peut-être trop tôt pour les gens ici, mais ils ne passaient pas de temps en prison. Les Américains ne souffrent pas comme les Sud-Africains. Mais Malcolm [X] et d'autres nous ont dit que tant que nous ne serons pas tous libres, aucun de nous ne sera libre[86].

En 1985, l'artiste et activiste Steven Van Zandt fonde le groupe Artists United Against Apartheid. Il enregistre aux côtés du producteur et DJ Arthur Baker l'album *Sun City* (EMI Manhattan) afin de protester contre la discrimination raciale en Afrique du Sud. Le groupe se compose de nombreux musiciens reconnus (Bob Dylan, Herbie Hancock, Ringo Starr,

[85] Gil Scott-Heron, « Johannesburg », Arista Records, 1975. "Yes I, I hate it when the blood starts flowin' / But I'm glad to see resistance growin' / [...] Somebody say what's the word? / Tell me brother, have you heard / 'Bout Johannesburg? / They tell me that our brothers over there / They may not get the news but they need to know / We're on their side".

[86] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 62, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Baraka Tony & Parris, "Gil Scott-Heron, A Message From the Messenger", *Tafrija*, Mai 1994. "We helped it move quicker. When we wrote those songs, there were still five nations in Africa that were looking for independence. A few years ago when there was talk about brother Mandela being free, somebody came to me and said, "Gil, you wrote your songs too soon about South Africa." I said, "When I wrote that song, Nelson Mandela had already been in jail for about twelve years. Ask him if he thinks it was too soon." It might have been to soon for my folks over here, but they weren't doing the time. Americans aren't suffering like South Africans. But, we have been told by Malcolm and others, that until we are all free, ain't none of us going to be free".

Lou Reed, Gil Scott-Heron, George Clinton, Miles Davis) ainsi que d'artistes issus de la culture hip-hop (DJ Kool Herc, Grandmaster Melle Mel, Run-D.M.C., Afrika Bambaataa, Kurtis Blow, The Fat Boys). En 1987, le groupe de hip-hop new-yorkais Stetsasonic produit un single anti-apartheid intitulé « A.F.R.I.C.A. » (Tommy Boy Records) dans lequel il réclame la libération de Nelson Mandela et la fin de l'apartheid[87] (*cf.* Illustration 5). Le morceau contient une participation de l'activiste et homme politique Jesse Jackson. Selon le fondateur du groupe Daddy-O :

> Nous sommes des enfants de la rue, mais nous nous considérons avoir un rôle de chef de file dans la communauté grâce à notre musique. […] Les gens ne font pas attention à ce qui se passe dans l'actualité […]. Je veux que les gens sachent que l'apartheid pourrait frapper à leur porte à tout moment[88].



Illustration 5. Pochette du single « A.F.R.I.C.A. » de Stetsasonic, Tommy Boy Records, 1987[89].

[87] Stetsasonic, *A.F.R.I.C.A.*, 1986. L'une des phrases du refrain, « L'Afrique du Sud n'est pas libre, nous ne le serons pas non plus » ("South Africa no free, neither will we"), renvoie au propos de Gil Scott-Heron sur les leaders noirs comme Malcolm X qui se positionnent en faveur d'une liberté collective et universelle.

[88] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 17, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Auteur inconnu, "Stetsasonic: In Full Gear", *Gavin*, Issue 178, 5 août 1988. "We're street kids, but we see ourselves in a leadership role in the community through our music. […] People don't pay attention to what's going on in the news […]. I want people to know apartheid could come knocking on their door any time".

[89] Stetsasonic feat. The Reverend Jesse Jackson & Olatunji and The Drums Of Passion, "A.F.R.I.C.A", pochette d'album, *Discogs*, consulté le 26/08/2023. Disponible à l'adresse : https://www.discogs.com/fr/release/98860-Stetsasonic-Featuring-The-Reverend-Jesse-Jackson-With-Olatunji-And-The-Drums-Of-Passion-AFRICA.

L'initiative de Steven Van Zandt conduit Afrika Bambaataa et Jazzy Jay à produire le morceau « Ndodemnyama (Free South Africa) » avec le groupe Hip Hop Against Apartheid en 1990 pour Warlock Records. Ce projet collectif milite en faveur des mêmes demandes que ses prédécesseurs. Cette formation inclut une trentaine d'artistes, dont Afrika Bambaataa, Arthur X, Brand Nubian, Busy Bee, Jungle Brothers, Harmony, Kool Rock Steady, Lakim Shabazz, Overlord X, Positive K, Queen Latifah, Rahiem, U.T.F.O., Ultra Magnetics et X Clan. Les profits issus des ventes du disque sont reversés à l'African National Congress (ANC – Congrès National Africain), parti politique sud-africain en faveur du mouvement de libération nationale et membre de l'Internationale socialiste[90]. Sur la pochette arrière de l'album (*cf.* Illustration 6), un texte fait référence aux idéaux de l'Universal Zulu Nation :

> Dédié à : tous les peuples du monde qui luttent pour la liberté, la justice et l'égalité, la connaissance, la sagesse et la compréhension. Le créateur a toujours été du côté des opprimés. Amanda, la lutte continue[91].



Illustration 6. Pochette arrière du disque *Ndodemnyama (Free South Africa)* de Hip-Hop Against Apartheid, Warlock Records, 1990[92].

[90] Carte des pays membres de l'Internationale Socialiste, *Internationale Socialiste*. Consulté le 04/08/2023. Disponible à l'adresse : https://www.internationalesocialiste.org/a-propos-de-lis/membres/.

[91] Hip-Hop Against Apartheid, *Ndodemnyama (Free South Africa)*, Warlock Records, 1990. Toutes les informations présentes sur les sorties physiques sont consultables sur Discogs, site web et base de données collaborative d'enregistrements musicaux. "Dedicated to: all the people of the world who struggle for freedom, justice, and equality, knowledge, wisdom, and understanding. The creator has always been on the side of the oppressed. Amanda, the struggle continues".

92 Hip-Hop Against Apartheid, "Ndodemnyama (Free South Africa)", pochette d'album, *Discogs*, consulté le 26/08/2023. Disponible à l'adresse : https://www.discogs.com/fr/master/97974-Hip-Hop-Against-Apartheid-Ndodemnyama-Free-South-Africa.

Après la sortie de prison de Nelson Mandela le 11 février 1990, Afrika Bambaataa et Gee Street Records organise un concert au Wembley Stadium de Londres, au profit de l'African National Congress. L'évènement réunit des artistes hip-hop britanniques et étatsuniens, mais également des membres de l'ANC, dont Winnie Mandela[93]. Les bénéfices recueillis par les ventes du disque et le concert sont reversés à l'ANC. En 1992, certaines des paroles du groupe africain Zimbabwe Legit évoquent également les problèmes raciaux et politiques en Afrique du Sud, notamment au sein du morceau « Doin' Damage In My Native Language »[94]. Produit par deux frères zimbabwéens âgés respectivement de 19 et 22 ans, Dumi "Right" Ndlovu a.k.a. "The Prophet of Doom" et Akim Ndlovu, ainsi que par le producteur de Black Sheep, Mista Lawnge, l'enregistrement de l'album prend place aux États-Unis avec le label californien éphémère Hollywood Basic. Cette sortie musicale est relativement méconnue du fait de la fermeture rapide de la maison de disques, alors que l'album est encore en cours d'enregistrement[95].

B. L'engagement social des artistes hip-hop : la musique comme moyen de militantisme

Au-delà de cet engagement anti-apartheid, différentes structures s'appuyant sur le *community organizing* commencent à être créées par des figures importantes de la culture hip-hop. Ces organisations à but non lucratif s'inspirent du modèle proposé par l'Universal Zulu Nation et visent « à développer les arts dans les communautés pauvres, à renforcer l'éducation, à mettre fin à la violence des gangs et à l'incarcération des jeunes et à lutter pour la justice sociale et économique » (Malone & Martinez, 2014 : 9)[96]. La première organisation notable est le

[93] Davey D's Hip Hop Archives, "Bambaataa Interview", *Davey D*, December 1991. Eclectic Generation X, "*Stetsasonic: A.F.R.I.C.A. [Live 1990]"*, *YouTube*, mise en ligne le 28 janvier 2011. Enregistrement live du morceau « A.F.R.I.C.A. » au Wembley Stadium, à Londres.

[94] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 62, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Semple Alexander, "Zimbabwe Legit, Classic Exemple", *Tafrija*, août 1992.

[95] Une publication en cassette, vinyle et CD est effectuée en 1992 avec trois titres originaux : « Doin' Damage In My Native Language », « To Bead Or Not To Bead » et « Rhymin' Wit The African Symphony » ; l'enregistrement contient également une version de « Doin' Damage In My Native Language » intitulé « Shadow's Legitimate Mix ». L'album entier sort en 2005 sur le label Blow-in-the-Dark.

[96] "at expanding the arts in poor communities, strengthening education, ending gang violence and youth incarceration, and fighting for social and economic justice".

mouvement Stop the Violence, créé en 1988 à la suite de violences lors de concerts hip-hop et d'une importante couverture médiatique en défaveur du rap[97].

Nelson George, alors rédacteur en chef de la section « musique noire » du magazine *Billboard*, et Ann Carli, cadre du label hip-hop Jive Records, coordonnent avec le rappeur KRS-One un single intitulé « Self-Destruction », qui permet la collaboration de plusieurs artistes hip-hop de la côte Est (Boogie Down Productions, Stetsasonic, Kool Moe Dee, MC Lyte, Doug E. Fresh, Just-Ice, Heavy D, Public Enemy). Ce disque de charité est une réponse directe à la violence présente au sein des communautés hip-hop et afro-américaine[98]. Le mouvement promeut des méthodes de règlements positifs et pacifiques de différends, qui rappellent les principes de la culture hip-hop élaborés par la Zulu Nation. Sur le plan symbolique, en référence aux mouvements sociaux passés, le morceau sort le 15 janvier 1989, jour du soixantième anniversaire de Martin Luther King. L'introduction du disque comporte également un extrait de discours de Malcolm X. KRS-One débute le morceau en évoquant l'autodestruction présente au sein des communautés hip-hop et afro-américaines et appelle à l'unité :

> Eh bien, le sujet d'aujourd'hui, l'autodestruction
> Ce n'est vraiment pas le public du rap qui dérange
> C'est un ou deux voleurs, frères ignorants
> Essayer de voler et de dérober les uns les autres
> Vous vous faites prendre au milieu
> Alors pour écraser le stéréotype, voici ce que nous avons fait
> Nous nous sommes réunis
> Pour que vous puissiez vous unir et vous battre pour ce qui est juste

[97] Voir notamment : Schmitt Eric, "Nassau Coliseum Bans Rap Concerts Till Murder Inquiry Ends", *New York Times*, 13 septembre 1988. Consulté le 20/01/2021. Disponible à l'adresse : https://www.nytimes.com/1988/09/13/nyregion/nassau-coliseum-bans-rap-concerts-till-murder-inquiry-ends.html. Marriott Michel, "One Is Killed and 12 Are Injured As L.I. Rap Concert Turns Violent", *New York Times*, 12 septembre 1988. Consulté le 20/01/2021. Disponible à l'adresse : https://www.nytimes.com/1988/09/12/nyregion/one-is-killed-and-12-are-injured-as-li-rap-concert-turns-violent.html Différents incidents ont lieu lors de concerts hip-hop à la fin des années 1980, dont la mort d'un jeune homme après un concert de Public Enemy et de Boogie Down Productions (Price & Iber, 2006 : 166).

[98] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 62, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Jones IV T. James, "Purists Turn to Social Commentary", *USA Today*, 22 août 1989.

Pas négatif car la façon dont nous vivons est positive

Nous ne tuons pas nos proches[99]

Le rappeur Kool Moe Dee fait également référence aux luttes sociales et à la violence raciale des décennies précédentes :

Dans les années 60, nos frères et sœurs étaient pendus

Comment pouvez-vous participer à la violence des gangs ?

Je n'ai jamais fui le Ku Klux Klan

Et je ne devrais pas avoir à fuir un homme noir[100]

En première place du Hot Rap Songs, catégorie nouvellement créée par *Billboard,* pendant dix semaines consécutives, et malgré l'indifférence des radios, le single permet de réaliser plus de 100 000 dollars de bénéfices, reversés à la National Urban League (NUL – Ligue Nationale Urbaine)[101][102]. Le tournage du clip a lieu à Harlem, à New York[103]. La tournée de concerts "Rappin' Up The Summer of 1990" produite par Columbia Records, Def Jam Recordings et Rush Associated Labels soutient également le mouvement Stop the Violence[104]. Cette initiative obtient aussi un écho sur la côte Ouest, avec la collaboration du collectif The West Coast Rap All-Stars (King Tee, Body & Soul, Def Jef, Michel'le, Tone-Loc, Above the Law, Ice-T, Dr. Dre, MC Ren, Eazy-E, J.J. Fad, Young MC, Digital Underground, Oaktown's 3.5.7., MC Hammer) sur le

[99] The Stop the Violence Movement, "Self-Destruction", *Genius*, 15 janvier 1989. "Well, today's topic, self destruction / It really ain't the rap / Audience that's bugging / It's one or two suckers, ignorant brothers / Trying to rob and steal from one another / You get caught in the mid / So to crush the stereotype here's what we did / We got ourselves together / So that you could unite and / Fight for what's right / Not negative 'cause the way / We live is positive / We don't kill our relatives".

[100] The Stop the Violence Movement, "Self-Destruction", *op. cit.* "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".

[101] Dart Adams, "How Stop The Violence Movement's "Self Destruction" Became One of the Most Important Rap Releases", *Okayplayer*, 2019. Consulté le 22/01/2021. Disponible à l'adresse : https://www.okayplayer.com/originals/the-making-krs-one-stop-the-violence-movements-self-destruction-single-89.html.

[102] Stanford University, "National Urban League: Biography", *Stanford University Encyclopedia*. La NUL est une organisation de défense des droits civiques fondée en 1910 à New York militant pour les droits des Afro-Américains aux États-Unis. Elle forme l'organisation communautaire la plus importante du pays. Son conseil d'administration est multiethnique depuis ses débuts ; elle procure une aide par la formation de travailleurs sociaux et fournit des possibilités d'éducation et d'emploi, en promouvant une participation afro-américaine au sein des syndicats de l'industrie. Elle joue un rôle important lors du mouvement des droits civiques, notamment en soutenant la marche sur Washington pour l'emploi et la liberté (28 août 1963).

[103] Ernie Paniccioli Hip Hop Archive, #8079, Box. 11, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. "Stop The Violence, The Entire Cast, January 1989". Négatifs des photographies prises par Ernie Paniccioli lors du tournage du vidéoclip.

[104] Ernie Paniccioli Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Folder 9, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité pour Rappin' Up The Summer of 1990 avec Stop The Violence Movement, Def Jam Recordings, Rush Associated Labels et Columbia Records, dans *The Source*, vol. 3, n° 4, été 1990.

morceau « We're All in the Same Gang », sorti le 29 mai 1990. Ce dernier est nominé aux Grammy Awards en 1991[105], en faveur d'une promotion positive du hip-hop au sein de l'industrie musicale.

En 1991, KRS-One et Zizwe Mtafuta-Ukweli lancent la fondation Human Education Against Lies (HEAL – Éducation Humaine Contre les Mensonges) en appelant une nouvelle fois à une large collaboration artistique en faveur de la justice sociale. Selon Mtafuta-Ukweli, HEAL « promeut le respect Humain au sein de l'Humanité en fournissant des connaissances sur l'Humanité »[106]. Il déclare dans le documentaire sur l'organisation : « avant que tu sois une race, une religion ou une profession, tu es un être humain. Guéris-toi »[107]. Cette initiative mène à la production de la compilation *Civilization vs. Technology* (Elektra Records), qui contient treize titres d'artistes hip-hop, rock, reggae et dancehall[108]. Ce projet cherche à collecter des fonds pour l'organisation afin de sensibiliser à l'histoire inclusive. Les bénéfices du projet permettent de financer la distribution gratuite de livres éducatifs[109]. KRS-One souhaite encourager le système d'éducation étatsunien à modifier les apprentissages scolaires en vigueur. Il réitère et met en pratique la critique de l'ethnocentrisme présente aux fondements de l'Universal Zulu Nation :

> Ce qui s'est passé est dû à des années, des années et des années de stéréotypes, de mensonges, de mauvaise éducation, de choses comme "Christophe Colomb a découvert l'Amérique", de choses comme "la guerre qui vient d'être menée en Irak et en Iran est terminée", *etc.* Nous, au sein d'une organisation appelée *Human Education Against Lies*, pensons que ces stéréotypes et ces mythes, ainsi que le fait de ne pas connaître la culture des autres, poussent les gens à se battre, à se quereller et à s'entretuer. Si je ne connais pas ta culture, je ne connais pas tes accomplissements, j'échoue à savoir qui tu es. Je ne te respecte pas, et je peux donc te tuer, parce que tu ne me ressembles pas. Tout le monde devrait connaître l'histoire européenne, tout le monde devrait connaître l'histoire africaine, l'histoire asiatique, *etc. etc. etc.*[110].

---

[105] Pareles Jon, "Grammy Nominees Announced", *The New York Times*, 11 janvier 1991. Consulté le 22/01/2021. Disponible à l'adresse : https://www.nytimes.com/1991/01/11/arts/grammy-nominees-announced.html.

[106] Mtafuta-Ukweli Zizwe cité dans Malone Christopher & Martinez George Jr., *The Organic Globalizer: Hip Hop, Political Development, and Movement Culture*, Bloomsbury Publishing USA, New York, 2014, p. 9. "promotes Human respect amongst Humanity by providing knowledge about Humanity".

[107] Todd 1, *Human Education Against Lies*, Elektra Entertainment, 1991. "before you are a race, a religion or a profession, you are a human being. Heal yourself".

[108] Ernie Paniccioli Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Folder 10, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité pour la compilation *Civilization vs. Technology* de H.E.A.L. par Elektra Records, *The Source*, n° 26, novembre 1991.

[109] Todd 1, *op.cit.*

[110] *Ibid.* "What's happened is due to years and years and years of stereotypes, lies, bad education, things like "Christopher Columbus discovered America", things like "the war that's just been fought in Iraq and Iran is over", things like that. We at an organization called Human Education Against Lies believe that these stereotypes and myths, and not knowing about other people's cultures, are what drive people to fight, quarrel and kill each other. If I don't

Un documentaire est réalisé le 10 juin 1991 à Harlem, codirigé par les frères Ted et Jonathan xx[111], Pamm Jenkins et Fab 5 Freddy. En parallèle de ce dernier est réalisé un vidéoclip pour le morceau « Heal Yourself », qui contient des textes de MC Lyte, Queen Latifah, KRS-One, Ms. Melodie, Run-D.M.C., Harmony, Kid Capri, Big Daddy Kane et Freddie Foxxx[112]. Alors que le lieu de tournage est en préparation, différentes personnes sont interrogées sur le projet et ce qui les a poussés à y participer. Le rappeur Freddie Foxxx exprime son intérêt pour des projets positifs à portée éducative : « Je suis vraiment impressionné par des projets comme celui-ci. Non seulement nous éduquons les enfants, mais cela nous permet en tant que rappeurs de faire des choses positives »[113]. Le début du court-métrage aborde les problèmes liés à la violence entre Afro-Américains (mauvaise éducation, armes à feu, drogues), mais également les problèmes sociaux et raciaux qui touchent l'ensemble de la société étatsunienne. Un jeune homme du quartier déclare que « certaines personnes croient que les problèmes raciaux sont des problèmes entre Noirs et Blancs ou entre Blancs et Noirs ; ce n'est pas le cas. L'injustice raciale n'a pas de visage »[114]. Cette déclaration semble exprimer l'idée que les problèmes raciaux ne se résument pas à une simple opposition ou conflit entre Noirs et Blancs, mais suggère plutôt que l'injustice raciale est un problème plus profond et systémique qui ne peut pas être réduit à de simples dichotomies. Le fait que « l'injustice raciale n'a pas de visage » insinue que ces injustices ne sont pas spécifiques à une race ou à une autre, et qu'elles sont peut-être davantage enracinées dans les structures que dans les actions ou les attitudes individuelles.

Le co-directeur du vidéoclip Jonathan Demme critique ce qu'il considère comme une institutionnalisation d'une vision historique ethnocentrée qui tend à perpétuer le racisme. Selon ce dernier, les projets comme HEAL peuvent permettre de favoriser l'enseignement d'une histoire inclusive :

---

know your culture, I don't know your achievements, I fail to know who you are. I don't respect you, so I can kill you, because you don't look like me. Everyone should know European history, everyone should know African history, Asian history, etc. etc".

[111] Ted Demme développe l'émission Yo! MTV Raps en 1988 sur MTV US aux côtés de Peter Dougherty, participant à une diffusion importante de la musique rap et de la culture hip-hop aux États-Unis.

[112] Todd 1, *op.cit.* Le groupe Third Bass est impliqué dans le projet, mais pour des raisons de contrat leur enregistrement est éjecté du morceau final. On peut également relever que l'équipe de tournage et les participants au projet sont d'origines ethniques diverses.

[113] Todd 1, *op.cit.* "I'm really impressed by projects like this. Not only are we educating kids, but it allows us as rappers to do positive things".

[114] *Ibid.* "Some people believe that racial problems are black-on-white, white-on-black; they're not. Racial injustice really has no face".

> C'est l'éducation contre le genre de mensonges qui ont été institutionnalisés dans le type d'Histoire que nous enseignons au sein du système scolaire public ici en Amérique, qui donne essentiellement une version européenne très raciste de l'Histoire et exclut l'importance et les réalisations des Noirs en Amérique. Je veux que mes enfants soient éduqués contre ces mensonges et j'espère que le projet de Chris [KRS-One] va faire un long chemin pour contrebalancer et influencer ce qui est enseigné dans l'école publique[115].

La rappeuse Queen Latifah focalise ses paroles dans « Heal Yourself » sur la condition des femmes et l'importance d'une construction et d'une émancipation personnelles. Elle revient sur ce choix lors du documentaire en déclarant :

> J'ai choisi d'écrire sur une femme qui n'a pas appris qu'elle valait quelque chose mais qui n'a jamais essayé de s'améliorer. Elle s'est traitée comme un outil de jardinage ordinaire au lieu de s'élever personnellement. Elle dépendait d'un homme pour l'argent et tout le reste, alors qu'elle aurait dû compter d'abord sur elle-même[116].

Enfin, KRS-One ancre son projet dans la continuité des mouvements sociaux des décennies précédentes, considérant que la « révolution organisée » est la seule action possible pour arriver à une transformation positive de la société. Par le biais du *community organizing* et du potentiel économique du rap, il inscrit son projet au sein d'une volonté de justice sociale et d'unité qui se construit par l'action directe non-violente :

> La seule solution est la révolution organisée. C'est la seule solution. Les gens ont peur de ce mot, "révolution", et nous aimons donc utiliser le mot "changement". Si vous aimez le "changement", vous devez sortir de chez vous. Il y a deux types de personnes dans le monde, les personnes qui attendent que la violence cesse ou les personnes qui veulent arrêter la violence. Si vous voulez attendre que la violence s'arrête, eh bien vous attendez et vous allez vous autoriser à être la victime de négativité pour le reste de votre vie en attendant qu'elle cesse. Il y a en fait les révolutionnaires qui recherchent un changement et qui veulent faire le changement. […] La solution consiste à gagner en pouvoir économique et à transformer cette économie en vidéos HEAL, en vidéos *Self-Destruction, etc.* Il y a tout un réseau[117].

---

[115] *Ibid.* "It's education against the kind of lies that have been institutionalized in the kind of History we teach within the public school system here in America, which essentially gives a very racist European version of History and excludes the importance and achievements of Black people in America. I want my children to be educated against these lies, and I hope Chris's project will go a long way to counterbalance and influence what is taught in the public school".

[116] Todd 1, *op.cit.* "I chose to write about a woman who didn't learn that she was worth anything but never tried to improve herself. She treated herself like an ordinary gardening tool instead of elevating herself personally. She depended on a man for money and everything else, when she should have relied on herself first".

[117] *Ibid.* "The only solution is organized revolution. It's the only solution. People are afraid of that word, "revolution", so we like to use the word "change". If you like "change", you need to get out there. There are two types of people in the world, people who wait for violence to stop or people who want to stop violence. If you want to wait for violence

Par le biais de ces initiatives, qui cherchent à améliorer les conditions sociales et économiques aux États-Unis, KRS-One participe à une institutionnalisation de l'activisme hip-hop étatsunien. Ce processus permet et encourage d'autres artistes hip-hop à créer des structures et à agir directement auprès des populations locales grâce à leur succès économique.

III. Luttes et organisations sociales liées au hip-hop

Le dépouillement des magazines contemporains des faits et mobilisés dans le cadre de cette thèse permet de relever la couverture médiatique d'initiatives sociales et d'organisations à but non lucratif, qu'elles soient directement affiliées ou non au hip-hop. En mars 1997, la journaliste Jessica Koslow écrit dans *Vibe* :

> Bien qu'ils soient blâmés pour le manque de valeurs familiales dans la société et la dégradation morale générale, de nombreux artistes de rap redonnent aux jeunes qui sont responsables de leur succès. Que ce soit par le mentorat, les visites de jour à l'hôpital ou en créant leurs propres organisations, les voix les plus entendues du hip-hop mettent leurs mains et leurs cœurs là où sont leurs bouches[118].

Les actions des artistes de rap décrites par la journaliste s'inscrivent dans la continuité des luttes sociopolitiques des mouvements de la gauche des décennies 1960, 1970 et 1980. Jessica Koslow et d'autres journalistes documentent des actions de justice sociale, raciale, sexuelle, de genre ou environnementale[119]. Ces nouvelles organisations reposent exclusivement sur des tactiques d'action directe non-violente et font généralement usage des méthodes du *community organizing*. Enfin, ces initiatives sont essentiellement visibles au niveau local, bien que des tentatives d'organisation à l'échelle nationale existent également.

---

to stop, well you wait and you're going to allow yourself to be the victim of negativity for the rest of your life while you wait for it to stop. There are in fact revolutionaries who are looking for change and want to make change. [...] The solution is to gain economic power and turn that economy into H.E.A.L. videos, Self-Destruction videos and so on. There's a whole network".

[118] Ernie Paniccioli Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Folder 16, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Koslow Jessica, "Droppin' Dimes: Rappers Raise Funds and Love", *Vibe*, vol. 3, n° 4, Mars 1997. "Despite being blamed for society's lack of family values and general moral decay, many rap artists are giving back to the young people who are responsible for their success. Whether through mentoring, daytime hospital visits, or by starting organizations of their own, hip hop's most heard voices are putting their hands and hearts where their mouths are".

[119] Les nombreuses sources relevant plus particulièrement des organisations liées aux mouvements des droits civiques et du *Black Power* sont traitées dans le second chapitre de la thèse.

A. Les artistes hip-hop au service de l'action sociale

À l'image des projets portés par KRS-One, plusieurs artistes hip-hop utilisent le médium de l'industrie musicale pour collecter des fonds et défendre des causes sociales locales, nationales ou internationales.

En 1992, à la suite des émeutes de Los Angeles (29 avril - 4 mai), N.W.A., Public Enemy, Ice-T, Ice Cube, X Clan, LL Cool J, Sir Mix-A-Lot et WC and the Maad Circle réalisent la compilation *Street Soldiers* (Priority Records), dont les bénéfices sont utilisés pour aider à la reconstruction de la ville[120]. En 1993, J.G., groupe basé à Chicago composé des rappeurs Leon "Jam" Collier et Shawn "Godfather" Lance, écrit le morceau « Put Down the Guns » afin de sensibiliser les jeunes à la violence des armes à feu. J.G. souhaite utiliser la musique comme vecteur pour aider à « prévenir la criminalité et encourager l'éducation au sein des communautés à travers le pays »[121]. Les droits d'auteur sur les ventes du single sont reversés au United Negro College Fund (UNCF), une organisation philanthropique qui finance des bourses pour des étudiants afro-américains aux États-Unis.

Les 15 et 16 juin 1995, une vingtaine de groupes, dont Fugees, Smashing Pumpkins, Beastie Boys, De La Soul et A Tribe Called Quest se produisent au "Tibetan Freedom Concert" dans la ville de San Francisco. Les recettes obtenues par la vente des billets (30 dollars par journée) sont reversées à des associations caritatives luttant en faveur de l'autonomie et de l'indépendance du Tibet. L'évènement est organisé par le Milarepa Fund, une organisation à but non lucratif fondée par les Beastie Boys. Elle vise à faire connaître l'effort non violent du Dalaï Lama pour libérer le Tibet, sous occupation chinoise depuis 1950. Selon Adam Yaunch (Beastie Boys), « il faudra la participation de tout le monde pour changer ce qui se passe actuellement

[120] Les artistes et les morceaux qui apparaissent sur la compilation sont : N.W.A., « Fuck Tha Police », Public Enemy, « Fight The Power » et « 911 Is A Joke », X Clan, « A Day Of Outrage Operation Snatchback », LL Cool J, «Illegal Search », Ice Cube, « Endangered Species/Tales From the Darkside » et « I Wanna Kill Sam », Ice-T, « 6'n The Morning », Sir Mix-A-Lot, « One Time's Got No Case » et WC and the Maad Circle, « Behind Closed Door ». Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 62, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Auteur inconnu, "Rap Update Rap Update Rap Update", *Tafrija*, septembre 1992.

[121] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 62, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Auteur inconnu, "Artists to Watch: J.G.", *Tafrija*, mai 1994. "to help deter crime and encourage education in communities across the nation".

au Tibet »[122]. Ce dernier participe également à un boycott international d'un mois à l'encontre des produits chinois[123].

À la suite de la mort du rappeur Eazy-E, décédé du VIH le 26 mars 1995, Andre Harell, rappeur et fondateur du label Uptown Records, lance un appel à l'industrie hip-hop pour soulever des fonds et sensibiliser le public à cette maladie[124]. Avec son organisation UrbanAID 4 LIFEbeat, il met en place un concert au Madison Square Garden le 5 octobre 1995 avec de nombreux artistes R&B et hip-hop (Jodeci, Soul IV Real, TLC, Mary J. Blige, Heavy D, Notorious B.I.G., Salt N Pepa, Method Man, Warren G, Brandy, Naughty By Nature, Queen Latifah). L'évènement, diffusé en direct sur les chaînes de télévision MTV et BET, permet de recueillir plus de 200 000 dollars en faveur d'organisations de communautés urbaines qui traitent de la situation sanitaire engendrée par le VIH[125]. Commercialisée en juin 1996, la compilation *America Is Dying Slowly* (Elektra Records) permet une levée de fonds au profit de la Red Hot Organization (RHO), l'intégralité des ventes étant reversée à celle-ci[126]. Le projet présente des collaborations de plusieurs artistes hip-hop, dont Common, Coolio, De La Soul, Goodie MoB, Biz Markie, Chubb Rock, The Lost Boys, Pete Rock et Wu-Tang Clan.

Tout comme les Beastie Boys[127], plusieurs artistes hip-hop entreprennent des actes de philanthropie par la création d'organisations à but non lucratif durant les années 1990, « usant du pouvoir du hip hop pour influer sur le changement social »[128]. En août 1992, le rappeur

---

[122] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 35, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Bry David, "(You Gotta) Fight for Human Rights", *Vibe*, Special Summer Double Issue, juin-juillet 1995. "It's gonna take everyone's involvement to change what's happening right now in Tibet".

[123] *Ibid.*

[124] *Idem.* Bry David, "Red, Hot, and (Finally) Rap, Rappers are stepping up in the fight against AIDS", *Vibe*, août 1996. Grace Harry de la *Red Hot Organization* « attribue la faible réponse [des artistes hip-hop] à la croyance répandue que le SIDA est une maladie d'homme blanc gay qui n'affecte pas la communauté hip-hop », bien que les centres de contrôle des maladies (*Disease Control Centers*) reportent en mars 1995 que près de 60% des États-suniens touchés par le SIDA sont des personnes de couleur. Une prise de conscience émerge au sein de la communauté hip-hop à la mort du rappeur Eazy-E. "blames the poor response on the prevalent belief that AIDS is a gay white man's disease that doesn't affect the hip hop community".

[125] *Ibid.*

[126] *Ibid.*

[127] Le fait que les Beastie Boys soient blancs ne paraît pas problématique dans le contexte sociopolitique de la Nouvelle Gauche, qui s'inscrit dans un idéal de solidarité intercommunautaire et interraciale. Si le mouvement hip-hop se positionne comme une plateforme pour contester les injustices, indépendamment de la couleur de peau, alors la présence et l'engagement des Beastie Boys paraissent cohérents avec les principes de la Nouvelle Gauche et du mouvement hip-hop : lutter contre l'injustice, promouvoir la solidarité et célébrer la diversité culturelle.

[128] Ernie Paniccioli Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Folder 16, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Koslow Jessica, "Droppin' Dimes: Rappers Raise Funds and Love", *Vibe*, vol. 3, n° 4, mars 1997. "using the power of hip hop to effect social change".

LL Cool J fonde la Camp Cool J Foundation, Inc. avec laquelle il envoie chaque année quinze à trente jeunes de New York au Camp Vacamas à West Milford, dans le New Jersey[129]. Créés en 1924 par un groupe d'enseignants, de travailleurs sociaux et d'hommes d'affaires sous le nom East Side Vacation Camp Association, les Vacamas Programs for Youth offrent des possibilités de camping estival et de programmes de soutien pour des familles de travailleurs pauvres[130]. LL Cool J utilise son succès économique pour favoriser l'éducation de jeunes issus de milieux défavorisés, considérant que « la vie est une question de succès émotionnel et spirituel, et vous obtenez cela en aidant les gens à élargir leur esprit »[131]. De la même manière, le rappeur Sean "Puffy" Combs (Puff Daddy), fondateur et PDG du label Bad Boy Entertainment, crée en 1994 une fondation basée à New York, qui prend le nom de Daddy's House Social Programs. Cette dernière vise à fournir une éducation, des loisirs et une subsistance à de jeunes citadins défavorisés, à des sans-abris et à des enfants placés en famille d'accueil[132]. Enfin, Queen Latifah (Dana Elaine Owens), artiste hip-hop et activiste originaire de Newark, New Jersey, lance son label indépendant et sa société de gestion Flavor Unit Records/Management, en 1993. Une section de la compagnie est dédiée au service communautaire : The Flavor Unit Revolution[133]. Le label engage ainsi une partie des bénéfices issus de ses ventes musicales auprès des communautés qui soutiennent la structure en achetant ses disques. Queen Latifah, outre sa participation au projet HEAL porté par KRS-One, participe à des collectes de fonds. Elle prend ainsi la parole à l'Université de Harvard en faveur de la recherche sur le SIDA et s'engage dans des projets d'écologie au cours des années 1990[134].

[129] *Ibid.*
[130] Hands In 4 Youth, "Our History", *Hands In 4 Youth Org*. Site officiel des *Vacamas Programs for Youth*, qui change de nom au début des années 2010 pour *Hands In 4 Youth*. Consulté le 22/05/2021. Disponible à l'adresse : https://www.hi4y.org/.
[131] Ernie Paniccioli Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Folder 16, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Koslow Jessica, "Droppin' Dimes: Rappers Raise Funds and Love", *op.cit.* "Life is about emotional and spiritual success, and you get that from helping people expand their minds".
[132] Gardner Elysa, "Daddy's House Helps Kids Build Futures", *Los Angeles Times*, 30 mars 1992. Consulté le 23/05/2021. Disponible à l'adresse : https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-mar-30-cl-22301-story.html.
[133] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Auteur inconnu, "Flavor Unit Records", *RPM*, janvier-février 1993.
[134] *Ibid.*

B. Deux parcours hip-hop ancrés dans l'activisme

Au cours des années 1990, la relation entre la culture hip-hop et l'adhésion aux mouvements sociaux se manifeste également à travers les trajectoires de deux figures singulières. En premier lieu, Raymond Lawrence "Boots" Riley forme le groupe radical The Coup à Oakland au début des années 1990 avec le rappeur E-Roc et le DJ Pam the Funktress. The Coup sort l'album *Kill My Landlord* (1993) et *Genocide & Juice* (1994) avec le label indépendant Wild Pitch Records. Œuvrant en tant qu'organisateur communautaire, il utilise le rap pour diffuser des commentaires sociopolitiques, racontant des histoires imagées issues de sa propre vie. Il évoque dans ses textes la justice sociale, la pauvreté et le racisme, critique sociologiquement les classes sociales et ce qu'il considère comme des structures de domination de la société (comme le patriarcat). Boots Riley déclare lors d'une interview réalisée par le magazine *Grip* en 2005 :

> Quand j'ai commencé, j'allais juste faire un ou deux albums et ensuite retourner au [*community organizing*] […] mais ensuite j'ai vu l'influence que la musique a vraiment. Nous avons pu vendre 100 000 disques sans aucune promotion, et cela m'a fait comprendre qu'il y avait un grand désir de musique qui parle de la réalité de la vie[135].

Son intérêt pour le militantisme se développe durant son adolescence. Élevé par des parents activistes[136], il rejoint le Progressive Labor Party à l'âge de quinze ans[137]. Boots Riley s'identifie lui-même comme un artiste radical et communiste[138]. Après le départ d'E-Roc en 1994, il arrête momentanément sa carrière musicale et forme aux côtés d'autres organisateurs communautaires l'organisation radicale The Young Comrades, qui réalise des campagnes en faveur de la justice sociale dans la ville d'Oakland[139].

---

[135] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 17, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Davis Kimberly, "The Politics of The Coup", *Grip*, vol. 1, Issue 4, 2005. "When I started I was just going to don one or two albums and then go back to organizing […] but then I saw the influence that music really has. We always have been able to sell 100,000 records without any promotion, and that told me that there's a big desire for music that talks about the reality of life".

[136] *Ibid*.

[137] Thorn Jesse, "Boots Riley: The Coup, Sorry to Bother You, and more", *NPR*, 24 mars 2020. Consulté le 22/05/2021. Disponible à l'adresse : https://www.npr.org/2020/03/23/820433758/boots-riley-the-coup-sorry-to-bother-you-and-more. L'interview d'une heure est diffusée à la radio en juin 2018 et est disponible sous forme de podcast.

[138] Hughes Casper, "Boots Riley Talks About a Socialist Alternative for Society", *Vice*, 3 janvier 2019. Consulté le 22/05/2021. Disponible à l'adresse : https://www.vice.com/en/article/8xp39v/boots-riley-talks-about-a-socialist-alternative-for-society.

[139] JR Valrey, "Bay Area teenagers are taking the reins in the midst of recent rebellions", *San Francisco Bay View, National Black Newspaper*, 3 août 2020.

La deuxième figure n'est autre que Sister Souljah (Lisa Williamson), une rappeuse, écrivaine et activiste afro-américaine. Originaire du Bronx, à New York, elle naît dans une famille bénéficiant de l'aide sociale et évolue dans différents logements sociaux au cours de son enfance. Durant ses études universitaires, elle voyage dans plusieurs pays européens ainsi qu'en Afrique du Sud et en Zambie, où elle participe à différents projets sociaux. Elle obtient un diplôme en Histoire américaine et en Études africaines à la Rutgers University (Brunswick, New Jersey). Au milieu des années 1980, elle fonde l'African Youth Survival Camp à Enfield, en Caroline du Nord, avec l'United Church of Christ. Ce camp cherche à aider des enfants de familles sans abri et obtient une partie de ses financements par la tenue de concerts[140]. Membre du groupe Public Enemy à partir du début des années 1990, elle sort son unique album solo en 1992, *360 Degrees of Power* (Epic/SME Records), qui traite de questions de race, de culture, de sexisme et de politique. Elle organise des rassemblements contre la discrimination raciale, la brutalité policière et le manque d'éducation pour les jeunes défavorisés[141]. Ses paroles militantes sont attaquées frontalement par le président démocrate Bill Clinton, qui considère que Sister Souljah émet des positions racistes et appelle à la violence contre les Blancs. Elle déclare lors d'une interview pour le *Washington Post* en mai 1992, à la suite des émeutes de Los Angeles, que ces affrontements sont une rébellion juste, des Noirs contre les Blancs, contre un système d'oppression blanche[142]. Au sein du morceau « The Hate That Hate Produced », qui est une référence au documentaire du même nom sur le nationalisme noir aux États-Unis (1959)[143], elle déclare :

« Souljah n'est pas née pour mettre les Blancs à l'aise
Je suis africaine d'abord, je suis noire d'abord
Je veux d'abord ce qui est bon pour moi et mon peuple

[140] Hillsman Jarahn, "A Critical Evaluative Essay On Sister Souljah's No Disrespect", *California State University Northridge*, 24 May 1996. Consulté le 22/05/2021. Disponible à l'adresse : http://www.csun.edu/~hcpas003/sister.html.

[141] Sister Souljah, "Biography", *Sister Souljah*. Consulté le 22/05/2021. Disponible à l'adresse : http://www.sistersouljah.com/biography/.

[142] Mills David, "Sister Soulah's Call to Arms", *The Washington Post*, 13 mai 1992. Sister Souljah déclare : « […] si les Noirs tuent des Noirs tous les jours, pourquoi ne pas avoir une semaine où on tue des Blancs ? Vous comprenez ce que je suis en train de dire ? En d'autres termes, les Blancs, ce gouvernement et ce maire étaient bien conscients du fait que des Noirs mouraient tous les jours à Los Angeles sous la violence des gangs. Donc, si vous êtes membre d'un gang et que vous seriez normalement en train de tuer quelqu'un, pourquoi ne pas tuer une personne blanche ? Pensez-vous que quelqu'un pense que les Blancs sont meilleurs, ou au-dessus de la mort, quand ils tueraient leur propre espèce ? ».

[143] Center for Contemporary Black History, "The Malcolm X Project at Columbia University", *Columbia University*. Consulté le 25/05/2021. Disponible à l'adresse : http://www.columbia.edu/cu/ccbh/mxp/. Le site de l'Université Columbia (New York) met à disposition des archives sur Malcolm X et la Nation of Islam.

Et si ma survie signifie votre destruction totale
Alors qu'il en soit ainsi !
Vous avez construit ce système diabolique
Ils disent que deux torts ne corrigent pas les choses
Mais il est certain que cela rend les choses égales ! »[144]

En 1995, du fait de ses expériences en *community organizing*, elle est recrutée par Sean "Puffy" Combs en tant que directrice exécutive des Daddy's House Social Programs, poste qu'elle occupe pendant sept ans[145].

C. Le hip-hop comme outil d'émancipation féminine

Certaines organisations développent spécifiquement des initiatives en faveur des femmes, comme la rappeuse et militante féministe Yo-Yo, originaire de Los Angeles. Propulsée en 1990 par le rappeur Ice Cube avec une collaboration sur son album *AmeriKKKa's Most Wanted* (Priority Records), elle fonde la même année une organisation qui s'occupe de maux sociaux affectant les femmes, l'Intelligent Black Women's Coalition (IBWC). Les objectifs principaux de la structure sont d'établir des programmes afin d'aider les enfants défavorisés, d'accompagner professionnellement les femmes bénéficiaires de l'aide sociale à développer des compétences professionnelles, et d'éduquer les personnes défavorisées sur le SIDA. En quelques années, l'adhésion à l'IBWC s'étend à plus de trente-cinq États, mais également à la Jamaïque, aux Bermudes et au Canada[146]. En 1994, la productrice Leigh Black-Sebastian développe la Shirley Divers Foundation For Woman. Cette fondation se forme comme un centre d'échanges pour distribuer des fonds parmi diverses organisations caritatives au profit des femmes. En 1995, la structure produit une compilation intitulée *Ain't Nuthin' But A She Thing* (London Records), qui contient des performances des artistes hip-hop Queen Latifah et Salt N Pepa. Une émission spéciale diffusée sur MTV les 4 et 5 novembre, consacrée à des artistes féminines, permet

[144] Sister Souljah, "The Hate That Hate Produced", *360 Degrees of Power*, Epic/SME Records, 1992. "Souljah was not born to make white people feel comfortable / I am african first, I am black first / I want what's good for me and my people first / And if my survival means your total destruction / Then so be it! / You built this wicked system / They say two wrongs don't make it right / But it damn sure makes it even!".
[145] Gardner Elysa, "Daddy's House Helps Kids Build Futures", *Los Angeles Times*, 30 mars 1992.
[146] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Atkins Sherryll, "Sweet Honey in the Rock", *The Source*, n° 86, novembre 1996.

également la promotion du projet[147]. Sur le morceau éponyme de l'album, le groupe Salt N Pepa critique les inégalités de genre et de salaires, appelant les femmes à l'unité et à l'émancipation personnelle et collective. La portée politique de leur discours est mise en scène dans le vidéoclip du morceau par la présence de trois tribunes oratoires sur une estrade, et des inscriptions "SHE" (« ELLE », sur le mur du fond) et "Revolution" (sur les tribunes)[148].

« Je pourrais être tout ce que je veux être
Ne me considère pas comme une minorité
[…]
Mesdames aidez-moi si vous êtes d'accord
[…]
[Je] ne te laisse jamais oublier que tu es un homme
Parce que je suis une F-E-M-M-E
C'est ce que je suis, fais tout ce que je peux
La chose qui me rend furieuse et folle, bouleversée
Je dois me casser le cou juste pour obtenir mon respect
Aller travailler et être payée moins qu'un homme
Quand je fais la même putain de chose qu'il peut [faire]
Quand je suis agressive, je suis une salope
Quand j'ai une attitude, alors je suis une sorcière
Traite-moi comme un objet sexuel (ce n'est pas lisse)
Sous-estime l'esprit, oh ouais, tu es un imbécile
Sexe faible, ouais, d'accord, c'est une blague (ah !)
Avez-vous déjà accouché ? Je ne pense pas, non
Je suis une chose authentique femme féminine »[149]

En janvier 1997, la rappeuse et DJ du groupe Salt N Pepa, Deidre "Spinderella" Roper, ouvre un salon et un spa à Laurelton, dans le Queens. En référence au morceau, elle appelle

[147] *Idem.* The Baron, "The Shirley Divers Foundation for Women", *Ground Level*, #15, novembre-décembre 1995.
[148] Salt N Pepa, "Ain't Nuthin' But A She Thing", London Records, 1995.
[149] Genius, "Salt N Pepa: Ain't Nuthin' But a She Thing", *Genius*. "I could be anything that I want to be / Don't consider me a minority / [...] Ladies help me out if you agree [...] / Never let you forget that you're a man / Cuz I'm a W-O-M-A-N / That's what I am, doin' all I can / The thing that makes me mad and crazy, upset / Got to break my neck just to get my respect / Go to work and get paid less than a man / When I'm doin' the same damn thing that he can / When I'm aggressive then I'm a bitch / When I got attitude you call me a witch / Treat me like a sex-object (That ain't smooth) / Underestimate the mind, oh yeah, you're a fool / Weaker sex, yeah, right, that's the joke (ha!) / Have you ever been in labor? I don't think so, nope / I'm a genuine feminine female thang".

son établissement She Things et fait don chaque mois d'une partie des recettes à une organisation féminine différente[150].

D. Les tentatives de coalitions du hip-hop face à la censure du rap

En dernier lieu, ces initiatives sociales, individuelles et collectives, mènent à des tentatives de coalitions au sein de la culture hip-hop et de l'industrie du rap. Certains protagonistes discutent même l'idée d'une organisation politique et économique nationale du hip-hop, tant pour s'investir dans la justice sociale que pour défendre l'image et la liberté d'expression du rap. Ainsi, d'importants débats se tiennent au sein du mouvement, « avec des intérêts et des ambitions contradictoires », dans l'« effort d'exploiter et de cultiver le potentiel politique du hip-hop » (Watkins, 2005 : 149)[151].

1. La censure du rap

Depuis le milieu des années 1980, la plupart des critiques anti-rap considèrent que ce dernier glorifie, encourage et suscite des comportements violents chez ses auditeurs. Ce sujet est traité par la sociologue Tricia Rose dans son ouvrage *The Hip Hop Wars* (2008), dans lequel elle propose un compte rendu des débats en faveur et en défaveur du hip-hop. Les attaques contre le rap, qui participent à la projection d'une image négative du hip-hop et de sa communauté, sont dues au succès économique d'artistes politiquement radicaux comme Public Enemy ou N.W.A.. Rose note ainsi que « Public Enemy, qui évoquaient la résistance directe et parfois armée contre le racisme "par tous les moyens nécessaires", étaient considérés comme des partisans de la violence » (Rose, 2008 : 34)[152]. De même :

[150] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Hopkins E. Tracy, "Spinderella's She Things", *The Source*, n° 94, juillet 1997.
[151] "with competing interests and ambitions" ; "the effort to tap and cultivate hip hop's political potential".
[152] "Public Enemy, who referred to direction and sometimes armed resistance against racism "by any means necessary," were considered advocates of violence".

> L'inquiétude suscitée par le hip hop et la violence a culminé du début au milieu des années 1990 lorsque des groupes comme N.W.A. de Los Angeles ont trouvé un succès commercial significatif grâce à un répertoire d'histoires axées sur les gangs, lié en particulier à un sentiment anti-police (*ibid.*)[153].

Avec la sortie du morceau « Fuck Tha Police » (Ruthless Records) de N.W.A. en 1988, des actions policières sont menées contre le rap, notamment par l'agent du FBI Milt Ahlerich qui écrit une lettre au label, considérant que l'album dont est issu le morceau, *Straight Outta Compton*, « encourage la violence et le manque de respect envers les forces de l'ordre »[154] (Deflem, 2020). L'un des évènements les plus importants est indéniablement la censure du morceau « Cop Killer » du groupe punk Body Count, mené par le rappeur de Los Angeles Ice-T. Sorti en mars 1992 sur les labels Sire Records/Warner Bros Records, l'album est initialement intitulé *Cop Killer*, dénonçant les violences policières aux États-Unis. Plusieurs organisations policières ainsi que des politiciens critiquent vivement le message de la chanson et son incitation présumée à la violence. En juin 1992, la Combined Law Enforcement Associations of Texas (CLEAT – Associations Combinées des Forces de l'ordre du Texas) appelle à un boycott des produits distribués par Time Warner[155]. D'autres associations de police prennent également le même parti au cours des mois suivants. Le co-PDG du conglomérat Time Warner, Gerald Levin, défend d'abord publiquement Ice-T, déclarant que retirer le morceau de l'album « serait un signal à tous les artistes et journalistes que s'ils souhaitent être entendus, ils doivent adapter leur esprit et leur âme aux orthodoxies régnantes »[156]. Néanmoins, le président Bush et le vice-président Quayle (républicains), ainsi que soixante membres républicains du Congrès expriment leurs opinions en défaveur du morceau. Alors qu'un boycott massif des services de Time Warner est prévu, ainsi qu'un désinvestissement majeur des actions de la société, Ice-T accepte de retirer le morceau de la vente le 28 juillet 1992[157]. Dans un éditorial d'octobre 1992, le rédacteur en chef du magazine

---

[153] "The concern over hip hop and violence peaked in the early to mid-1990s when groups like N.W.A. from Los Angeles found significant commercial success through a gang-oriented repertoire of stories related especially to antipolice sentiment".

[154] "encourages violence against and disrespect for the law-enforcement officer".

[155] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Hopkins E. Tracy, "Spinderella's She Things", *op. cit.*

[156] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Reginald C. Dennis, "The Cops Gag Ice T: Is Rap Dead?", *The Source*, n° 37, octobre 1992. "would be a signal to all artists and journalists that if they wish to be heard, they must tailor their minds and souls to the reigning orthodoxies".

[157] *Ibid.*

The Source s'inquiète des conséquences de cette censure, questionnant ce qu'il entrevoit comme la potentielle mort du rap :

> Ce jour-là, quand il a "volontairement" retiré "Cop Killer" de l'album Body Count, Ice-T a permis la création d'un précédent dévastateur, ouvrant la porte à une censure généralisée du rap. Les forces extérieures peuvent désormais faire pression avec succès pour censurer ce que nous écoutons. Time Warner, une entreprise d'un milliard de dollars, a été sous la pression de quelques groupes d'intérêts spéciaux[158].

En novembre 1992, *The Source* publie un article qui détaille le sort de plusieurs artistes dont le matériau musical et les carrières sont directement affectés par la controverse d'Ice-T[159]. Selon des sources de l'industrie musicale recueillies par le magazine, « les dirigeants de Warner Bros craignaient d'être expulsés de leur emploi en raison de la pression des actionnaires », ce qui entraîne des réunions d'urgence des cadres supérieurs des grands labels et la création de « comités d'examen lyrique » pour filtrer certains textes des sorties rap à venir[160]. Si bien que le rappeur new-yorkais Intelligent Hoodlum (Percy Chapman IV) doit retirer le morceau « Bullet », qui traite du même sujet qu'Ice-T, de son album *Black Rage* chez A&M Records[161]. Le groupe Boo-Yaa T.R.I.B.E., signé chez Hollywood Basic (label distribué par Elektra Records et le conglomérat Warner-Elektra-Atlantic), retire le morceau « Shoot 'Em Down » de leur EP *Rumors Of A Dead Man*, écrit en réponse à la fusillade de deux jeunes d'origine samoane par le Los Angeles Police Department (LAPD)[162]. Le titre sort finalement en 1994 sur l'album *Doomsday*, signé sur le petit label indépendant Bullet Proof Records[163]. Suite à diverses réunions et négociations avec le distributeur Warner Bros, qui distribue le label Cold Chillin' Records,

---

158 *Ibid.* "On that day, when he "voluntarily" removed "Cop Killer" from the Body Count album, Ice-T allowed a devastating precedent to be set, opening the door for widespread censorship of rap. Outside forces can now successfully lobby to censor what we listen to. Time Warner, a billion dollar corporate entity, has knuckled under to the pressure of a few special interest groups".

159 Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Shecter Jon, ""Cop Killer" Won't Die: The list of groups affected by Ice T's decision increases", *The Source*, n° 38, novembre 1992.

160 *Ibid.* "Warner Bros. execs feared eviction from their jobs due to pressure from shareholders" ; "lyric review committees"

161 L'abum sort finalement en juin 1993 sous le nom *Tragedy: Saga of a Hoodlum* (A&M Records/PolyGram).

162 Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Shecter Jon, ""Cop Killer" Won't Die", *op.cit.*

163 Boo-Yaa T.R.I.B.E., *Doomsday*, Bullet Proof Records, 1994.

Kool G Rap & DJ Polo sont contraints de publier l'album *Live and Let Die* en novembre 1992 de façon indépendante[164].

2. Les tentatives de coalition et d'unité de l'industrie hip-hop

En réponse à ses attaques, différents rassemblements au sein de l'industrie hip-hop témoignent d'une volonté d'organiser une résistance aux pressions exercées par les majors et le pouvoir politique. Ceci s'accompagne d'un intérêt pour former des stratégies de résistance politique, en s'appuyant sur le succès économique du rap au sein de l'industrie musicale[165]. La troisième convention Rap It Up, qui se tient du 17 au 19 juin 1993 à l'hôtel Howard Inn, à Washington D.C., discute du sujet de la censure, et « explore [des] stratégies juridiques, marketing et politiques de résistance »[166]. Le rappeur Chuck D, meneur du groupe Public Enemy, est l'orateur principal de l'évènement. Des sujets similaires sont explorés lors du premier RapSheet Caucus, qui se tient du 27 au 29 octobre 1994 au Hollywood Roosevelt Hotel, à Los Angeles. La thématique principale, "Working Towards a Unified Hip-Hop Nation", est discutée par des artistes et des acteurs de l'industrie venus de tout le pays. L'évènement attire, selon les organisateurs, environ 1 200 personnes du milieu hip-hop. L'organisateur de la convention et rédacteur en chef/copropriétaire du journal *RapSheet,* Darryl James, souhaite lutter contre les divisions territoriales : « Nous avons réuni des factions hip-hop de l'Est, de l'Ouest, de la vieille école et de la nouvelle école »[167]. En outre, l'initiative de Darryl James œuvre pour la défense du hip-hop au sein de l'industrie musicale : « Notre plus grand défi est de faire respecter la forme artistique du hip-hop par les majors … et de consacrer les ressources nécessaires à la propagation de cette forme

[164] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Shecter Jon, ""Cop Killer" Won't Die", *op.cit.* ; Auteur inconnu, "Shooting Himself In The Mouth", *The Source*, n° 44, juin 1993.

[165] D'après le rapport de Soundscan, système d'information suivant les ventes des produits musicaux aux États-Unis et au Canada, l'industrie du hip-hop produit $550 millions de dollars en 1994. Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Dossier "Round Table, rap WARS", discussion modérée par Strange Adario, "The Executive Factor", *The Source*, n° 76, janvier 1996.

[166] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Promotion de Rap It Up 93, The Convention on Rap, *The Source*, n° 45, juin 1993. "explore legal, marketing, and political strategies of resistance".

[167] Reynolds J. R., "Unity Is Word At RapSheet Confab, Giant's Hammer Calls Rivalries 'Hype'", *Billboard*, 26 novembre 1994, p. 16. Consulté le 26/05/2021. Disponible à l'adresse : https://worldradiohistory.com/Archive-All-Music/Billboard/90s/1994/BB-1994-11-26.pdf . "We brought together hip-hop factions from the East, the West, the old school and the new school".

d'art »[168]. La réunion compte, entre autres, les rappeurs Brand Nubian, Simple' E, MC Hammer, Dr. Dre, Ed Love, Ice Cube et Ol' Ditry Bastard[169]. La seconde édition de cette conférence se tient au même endroit, du 25 au 28 octobre 1995, et attire plus de 1 500 personnes selon Darryl James. Le panel d'ouverture, "Freedom of Expression in the '90s", fournit une plateforme pour le débat sur la controverse liée aux paroles du rap. D'après l'organisateur, « la question de la liberté d'expression est probablement la chose la plus important qui se passe actuellement dans le hip-hop »[170].

Le milieu des années 1990 est marqué par une restructuration de l'industrie musicale du rap, d'anciens cadres de majors et d'anciens artistes signés sur les majors créant des labels indépendants, soutenus par différents sommets exécutifs qui témoignent d'un engagement en faveur d'une unification (Billboard/Airplay Monitor Conference, Impact's Super Summit, Urban Network's Power Jam, Rap Sheet's)[171]. De même, les séminaires organisés durant les années 1995 et 1996 sont marqués par le désinvestissement des sponsors de majors. Les thèmes principaux de la conférence hip-hop annuelle Rap Sheet Caucus (23 - 26 octobre 1996) sont la réémergence de l'influence des labels de rap indépendants et la représentation négative des femmes dans les paroles de rap. Selon Darryl James :

> Il y a plus de représentants indépendants ici que jamais à cause du retrait des majors des sorties de musique rap […]. Les thèmes négatifs de certaines musiques [rap] issues de la communauté hip-hop ont conduit à un contrecoup du grand public, et beaucoup de majors se retirent. Mais cela ouvre la porte à davantage d'initiatives locales pour combler le vide[172].

---

[168] Reynolds J. R., "Unity Is Word At RapSheet Confab, Giant's Hammer Calls Rivalries 'Hype'", *op. cit.* "Our biggest challenge is to get the majors to respect the art form of hip-hop ... and to devote the necessary resources to propagating this art form".

[169] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 17, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Mshaka S. Thembisa, "Like That!?", *Gavin*, Issue 2029, 4 novembre 1994.

[170] Reynolds J. R., "Rap Confab Assembles Nation: Artists, Others Discuss Lyrics, Promotion", *Billboard*, 11 Novembre 1995, p. 26. "the question of freedom of speech is probably the most important thing going on in hip-hop right now".

[171] Reynolds J. R., "R&B Acts, Execs Showed Creativity And Took Care Of Business In '96", *Billboard*, 28 December 1996, p. 28. Reynolds J. R., "Rap Confab Assembles Nation: Artists, Others Discuss Lyrics, Promotion", *op. cit.*

[172] Reynolds J. R., "Hip-Hop Meet Aims For Unity: Topics Include Indie Labels, Lyrics About Women", *Billboard*, 9 November 1996, p. 19. "There are more independent reps here than ever before because of the majors' withdrawal from rap music releases [...]. The negative themes of some music coming out of the hip-hop community have led to a backlash from the mainstream, and a lot of majors are pulling back. But this opens the door to more local initiatives to fill the void".

L'un des exemples les plus évocateurs de ces tentatives d'unification et de résistance est probablement celui de la « Table Ronde des Guerres du Rap » (*Rap Wars Round Table*), publiée par le magazine *The Source* en janvier 1996. Cette table ronde débat de l'état de la liberté d'expression et de la censure dans la musique rap et dans l'industrie de la musique. Elle présente des échanges composés par différents artistes et plusieurs chefs de file de l'industrie du rap, dont Chuck D, Bryan Turner, Luther Campbell, Bill Stephney et Bill Adler. La volonté d'unité, présente aux fondements de la culture avec la Zulu Nation et réitérée à travers les nombreuses conférences hip-hop des années 1990, reste de mise lors de ces échanges. Bryan Turner, président du label indépendant Priority Records (avec notamment N.W.A. et Ice Cube), considère que la communauté hip-hop manque de pouvoir politique et d'organisation structurelle et qu'elle doit par conséquent constamment défendre ses positions face aux attaques extérieures :

> Nous sommes des cibles faciles, le fait que nous n'ayons pas de véritable base de soutien nulle part, [le fait que] nous n'avons pas de véritable voix, [le fait que] nous n'avons pas de véritable électorat pour combattre [le gouvernement]. Nous sommes dans une bataille défensive constante à chaque fois que cela se produit, nous partons en guerre en mode défensif et nous n'avons tout simplement pas de lobby pour renverser la situation et attaquer offensivement ce qui en est la véritable racine parce que tout est politique[173].

Ce point de vue est également celui de Chuck D, qui évoque la nécessité d'une organisation et d'une administration propre à l'industrie hip-hop[174]. De même, Bill Stephney, ancien président de Def Jam Recordings, président de SOUL Records et StepSun Records, présenté par *The Source* comme « l'un des plus grands penseur de l'industrie du rap »[175], préconise la nécessité d'un engagement politique de la communauté hip-hop avec l'appui des communautés défavorisées :

---

[173] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Dossier "Round Table, rap WARS", discussion modérée par Strange Adario, "The Executive Factor", *The Source*, n° 76, janvier 1996. "We're easy targets, the fact that we don't have a real foundation of support anywhere, we don't have any real voice, we don't have any real constituency to fight it. We're in a constant defensive battle every time this thing comes up, we go to war in a defensive mode and we just don't have a lobby to turn it around and offensively go after what the real root of it is because it's all political".

[174] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Dossier "Round Table, rap WARS", discussion modérée par Strange Adario, "The Art Form", *The Source*, n° 76, janvier 1996.

[175] *Idem*, Dossier "Round Table, rap WARS", discussion modérée par Strange Adario, "The Executive Factor", *op.cit.* "one of the rap industry's leading thinkers".

> Nous devons nous activer politiquement. Une partie de la raison pour laquelle le hip-hop est si populaire est que nous sommes la voix des sans voix. Nous devons maintenant transmettre la merveilleuse économie que nous avons acquise en tant que voix des sans voix en action politique directe[176].

Bill Adler, agent publicitaire de RUSH Artist Management au milieu des années 1980 (représentant notamment des groupes comme Run-D.M.C.) et dirigeant de son propre cabinet indépendant de publicité, Rhyme & Reason, pense également que l'industrie hip-hop doit s'impliquer politiquement :

> Ce que je pense, c'est qu'il doit y avoir assez d'argent pour que les maisons de disques soutiennent des lobbyistes professionnels, il doit y avoir une sorte de mécanisme par lequel la communauté du rap laisse savoir qui sont leurs candidats [aux élections]. Il doit y avoir ce niveau d'organisation[177].

Les chefs de file de l'industrie du rap considèrent que des magazines comme *The Source* peuvent jouer un rôle important dans la couverture d'actions politiques directes menées par des individus de la communauté hip-hop, et de « messages d'intérêt public », dans le but de politiser les lecteurs et d'amener les plus jeunes à voter lors des élections[178].

Néanmoins, cette volonté d'organiser et de structurer le hip-hop aux niveaux local et national, afin d'obtenir un réel poids politique, relève davantage d'un fantasme que d'une réalité effective. Comme l'avance Bryan Turner lors de la table ronde : « nous parlons de faire du lobbying entre autres choses, mais nous ne l'avons pas fait, et nous n'allons pas le faire »[179]. Ces tentatives d'unification et de résistance semblent idéalistes, puisqu'elles peinent à influencer véritablement les institutions et le pouvoir politique. Le sociologue Craig S. Watkins suggère que cela est essentiellement dû à la popularité et au pouvoir du hip-hop en tant qu'identité commerciale, qui subordonne son identité politique :

---

[176] *Ibid.* "We need to activate ourselves politically. Part of the reason hip-hop is so popular is because we are the voice of the voiceless. Now we have to transmit the wonderful economics that we've gained as the voice of the voiceless into direct political action".

[177] *Ibid.* "What I think is there must be enough money for the record companies to support professional lobbyists; there has to be some kind of a mechanism through which the rap community lets it be known who their candidates are. There's got to be that level of organization".

[178] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Dossier "Round Table, rap WARS", discussion modérée par Strange Adario, "The Art Form", *op. cit.* "public service announcements".

[179] *Ibid.* "We talk about doing lobby's and stuff, but we haven't done it, and we're not fucking going do it".

> Le conflit entre ceux qui voient le hip hop comme une source de profit et ceux qui le considèrent comme une source de politique est […] intense. Le défi de concevoir un véritable programme politique au milieu de ces divisions et d'autres est immense (Watkins, 2005 : 149)[180].

De même, ces stratégies d'organisation et d'unité s'esquissent au sein de l'industrie musicale, ce qui tend à invisibiliser les autres expressions artistiques (et *de facto* les autres acteurs) de la culture hip-hop (nommément le graffiti et le *breaking*), qui ne disposent pas d'un capital économique important. Les projets caritatifs et philanthropiques, ainsi que les fondations à but non lucratif en faveur de la justice sociale, sont presque exclusivement portés par des acteurs hip-hop des industries culturelles. Si le hip-hop, en tentant de réaliser son potentiel politique, s'inscrit dans la « discontinuité continue » des mouvements de la gauche (Gregory, 2020), sa contestation de l'autorité établie à la fin du XX^{e} siècle relève principalement de mouvements (et de contenus) à portée symbolique. Néanmoins, les intentions et questionnements politiques portés par cette table ronde sont également partagées par des organisations liées aux mouvements de la gauche, comme l'exprime le Révérend Ben Chavis, ancien directeur exécutif de la NAACP et directeur national de la Million Man March à Washington (16 octobre 1995)[181]. Ce dernier considère que les artistes hip-hop peuvent jouer un rôle important contre « le racisme continu et la direction [politique] de droite dans laquelle le pays se dirige »[182]. Il déclare ainsi au magazine *The Source* lors d'une interview menée par Kristen Clarke en octobre 1995 :

> […] nous avons besoin des artistes hip-hop pour vraiment nous aider à utiliser la forme d'art hip-hop pour éduquer les gens sur l'importance du vote, en rappelant aux gens le sacrifice et le sang qui a été versé pour nous donner le droit de vote. . [...] De nombreuses personnes inscrites pour la Million Man March sont invitées à s'inscrire en tant qu'Indépendants. Nous aurons un grand bloc d'électeurs Indépendants qui renforceront notre levier de négociation avec les Républicains ou Démocrates ou qui que ce soit d'autre. [...] Pour que nous galvanisions nos votes et que nous parlions fermement en termes de revendications, nous

[180] "The clash between those who see hip hop as a source of profit versus those who view it as a source of politics is […] intense. The challenge of devising a real political program in the midst of these and other divisions is immense".
[181] Cet évènement est plus largement traité dans la première partie du chapitre 6 de la thèse. Mené par le chef de file de la *Nation of Islam* Louis Farrakhan, la Million Man March entend favoriser l'unité masculine noire et appeler la communauté noire à participer aux élections.
[182] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Kelly David & Clarke Kristen, "It Takes A Nation Of Millions, Minister Louis Farrakhan To Lead A Million Man March On Washington", *The Source*, n° 73, Octobre 1995. "the continued racism and the right wing direction which the country is going in".

aurons un impact plus important qu'une sorte d'approche fragmentaire de la politique qui semble se produire dans tout le pays [183].

IV. Hip-hop et participation démocratique

L'analyse des discours politiques propres au mouvement hip-hop peut être conduite à travers les magazines spécialisés. Les nuances et particularités de ces discours deviennent particulièrement manifestes lors des campagnes présidentielles étatsuniennes de 1992 et 1996. Lors de l'élection de 1992, sur une participation totale de 55,2% de la population, Bill Clinton (Démocrate) obtient près de 50 millions de votes et 370 grands électeurs, contre un peu de plus de 39 millions et 168 grands électeurs pour le président républicain sortant George Bush Sr.[184]. En 1996, sur une participation totale de 49% de la population, Bill Clinton est réélu avec plus de 47 millions de votes et 379 grands électeurs, contre un peu plus de 39 millions de votes et 159 grands électeurs pour le candidat républicain Robert Dole[185].

Durant les années 1960, le radicalisme s'exprime par un rejet des projets portés par le Parti démocrate et par le développement d'organisations qui pratiquent l'action directe violente ou non-violente (*cf.* Chapitre 1, I., C.). Après l'effondrement des organisations radicales au début des années 1970 (*cf.* Chapitre 1, II., A.), les mouvements de la gauche poursuivent majoritairement la défense de l'égalité sociale par le biais d'un rapprochement avec le Parti démocrate, comme l'illustrent les candidatures de Jesse Jackson en 1984 et 1988 (*cf.* Chapitre 1, II., B.). Par ailleurs, le Parti démocrate cherche à conserver le vote des populations noires, celui-ci étant crucial lors des élections remportées par des candidats démocrates depuis les années 1960 (John F. Kennedy en 1960, Lyndon Johnson en 1964, et Jimmy Carter en 1976). De plus, le Parti démocrate perd environ deux tiers des suffrages blancs lors des trois dernières élections présidentielles (Lusane, 1992).

[183] *Ibid.* "we need the hip-hop artists to really help us using the hip-hop art form to educate people about the importance of voting, reminding people of the sacrifice and of the blood that was shed to give us the right to vote. […] Many of the persons being registered for the Million Man March are being asked to register as Independents. We'll have a large bloc of independent voters who will strengthen our lever in negotiating with the Republicans or Democrats or whoever else. […] For us to galvanize our votes and to speak strongly in terms of our demands, we'll have a greater impact than just sort of the piecemeal approach to politics that seems to be happening around the nation".
[184] Leip David, "Atlas of U.S. Elections", *USElectionAtlas*. Consulté le 05/08/2023. Disponible à l'adresse : https://uselectionatlas.org/RESULTS/.
[185] *Ibid.*

The Source et *Vibe*, les magazines hip-hop les plus lus et les plus vendus aux États-Unis pendant les années 1990, témoignent d'une réitération de la distanciation et/ou de la participation des mouvements de la gauche au système électoral et aux institutions gouvernementales. Les perspectives radicales et progressistes y coexistent et y sont nuancées, avec l'expression d'un désintérêt pour les projets électoraux portés par le bipartisme démocrate-républicain d'une part, et la nécessité de prendre part aux élections pour faire barrage au conservatisme des Républicains par le biais du Parti démocrate d'autre part. Les expressions radicales journalistiques sont exclusivement constituées de discours critiques, tandis que les expressions progressistes s'établissent également autour de discours promotionnels.

A. Les élections de 1992

En novembre 1992, *The Source* publie un dossier intitulé "Election '92 ", dans lequel figure notamment l'article "Why I Won't Vote" du journaliste afro-américain Chris Wilder. Ce dernier propose une critique radicale du système électoral étatsunien, dans lequel il considère que « vous n'avez que deux choix, et aucun ne promet d'être bénéfique pour les Noirs »[186] :

> D'une part, je peux voter pour Bill Clinton qui a attaqué Sister Souljah pour avoir fait une déclaration à laquelle il aurait vraiment dû prêter attention. Cet emballage comprend également son partenaire, Al Gore, dont la femme essaie à elle seule d'arrêter la musique rap, un artiste à la fois.
>
> Ou je peux voter pour George Bush, heureux de la gâchette. Hé, quand il ne nous envoie pas à la guerre ou ne s'oppose pas à un projet de loi sur les droits civiques, il écoute coooool DJ Red Alert. Et Dan Quayle n'est qu'un idiot. Il ne peut même pas épeler "patate". J'aurais l'impression de laisser tomber ces braves gens qui ont donné leur vie en votant pour l'un de ces racistes[187].

[186] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Wilder Chris, "Why I Won't Vote", *The Source*, n° 38, novembre 1992. "you only have two choices, and neither one promises to be beneficial to Black people".

[187] *Ibid*. "On the one hand, I can vote for Bill Clinton who attacked Sister Souljah for making a statement that he really should have paid attention to. That package includes his partner, Al Gor, whose wife is trying to singlehandedly shut down rap music, one artist at a time. Or I can vote for trigger-happy George Bush. Hey, when he's not sending us to war or vetoing a civil rights bill, he's listening to coooool DJ Red Alert. And Dan Quayle is just an idiot. He can't even spell "potatoe." I'd feel like I was letting down those brave people who gave their lives by voting for any of these racists".

Il écrit également qu'il n'existe aucun candidat crédible pour lequel voter lors de ces élections, d'autant plus qu'un potentiel « bon candidat » ne serait aucunement en mesure d'obtenir le soutien d'une majeure partie de l'électorat blanc :

> Je peux voter pour Lenora Fulani, une femme noire qui se présente avec le ticket du New Alliance Party et qui est clairement la meilleure candidate. Mais elle ne gagnera pas. La pensée d'une femme noire à la Maison Blanche est tout simplement trop radicale pour la plupart aux États-Unis, et les Noirs ne peuvent pas le faire seuls. Nous sommes seulement 20 millions dans ce pays, contre 200 millions d'entre eux[188].

Lenora Fulani est la seule femme noire à s'être présentée comme candidate à une élection présidentielle : en 1988 d'abord, puis en 1992. Psychologue, psychothérapeute et activiste, elle participe au développement de projets communautaires auprès des jeunes dans la région de New York. En 1988, elle prend part au projet All Stars, qui crée des programmes éducatifs dans les quartiers défavorisés de la ville. Elle milite en faveur de l'égalité raciale, des droits des homosexuels et d'une réforme politique qui donnerait plus de visibilité aux tiers partis (Derrick, 2004).

Chris Wilder cherche également à désamorcer l'idée selon laquelle les populations noires ne participent pas aux élections :

> Ensuite, j'entends l'argument : "Votre vote compte, mais tant de Noirs ne votent tout simplement pas". Redescendez avec cette connerie fragile. Les Noirs votent ; il n'y a simplement personne pour qui voter. Lorsqu'il y a un candidat prometteur, les Noirs se présentent aux urnes en force. Comment puis-je le savoir ? Eh bien, il y a plus de trente maires noirs aux États-Unis, dont la plupart représentent des zones urbaines où vivent quatre-vingt-deux pour cent d'entre nous[189].

Son argumentaire exprime clairement un rejet des projets politiques portés par le bipartisme étatsunien, ce qui le conduit à considérer le fait de voter comme totalement

[188] *Ibid.* "I can vote for Lenora Fulani, a Black woman who is running on the New Alliance Party ticket and is clearly the best candidate. But she won't win. The thought of a Black woman in the White House is just too radical for most of America, and Black people can't do it alone. There are only 20 million of us in this country as opposed to 200 million of them".

[189] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Wilder Chris, "Why I Won't Vote", *op. cit.* "Then I hear the argument, "Your vote counts, but so many Black people just don't vote." Step off with that weak shit. Black people do vote; there's just no one to vote for. When there is a promising candidate, Blacks show up at the polls in force. How do I know? Well, there are over thirty Black mayors in the U.S., most of whom represent urban areas where a whopping eighty-two percent of us live.

inefficace. Empreinte de sarcasme, sa conclusion appuie à nouveau cette vision, l'inscription aux urnes n'étant pour lui qu'une simple perte de temps :

> Puisque je n'ai pas voté ces dernières années, je suis plus qu'heureux de savoir que je ne suis plus inscrit. Je n'ai pas l'intention de me réinscrire parce que ce serait juste me préparer à manquer deux ou trois jours de travail pour me rendre au centre-ville pour le devoir de juré[190].

Cet article est opposé, sur la même page, à celui du journaliste Gerald Bunting : "Why I Will Vote". L'auteur critique l'« attitude mon-seul-vote-ne-va-pas-compter »[191] et appelle la communauté hip-hop à prendre part aux élections pour faire barrage aux Républicains. Même s'il considère que « personne ne soutient Clinton avec de grandes attentes »[192], il estime que le « vote rap » doit apporter une certaine visibilité aux préoccupations et aux besoins des communautés noires et paupérisées auprès des politiciens.

> Ce que nous enverrons est un message d'inquiétude de masse. Nous voulons de l'action, pas de la répression, en réponse à la rébellion de Los Angeles. Nous voulons des emplois, des logements pour les sans-abris, l'accès à l'éducation et de bons soins de santé[193].

Semblablement, l'article "Are the candidates selling the Hip-Hop Nation down the river?", du co-fondateur de *The Source* James Bernard[194], expose une critique radicale du bipartisme étatsunien. L'écrit est accompagné de caricatures des candidats à l'élection présidentielle de 1992 avec leurs femmes, réalisées par Granger A. Davis. James Bernard y oppose les Partis démocrate et républicain à une « nation hip-hop »[195]. Néanmoins, contrairement à Chris Wilder, son argumentaire repose sur la nécessité d'empêcher la réélection de Bush, le Parti démocrate représentant ainsi un moindre mal. James Bernard considère également que les élus républicains

---

[190] *Ibid*. "Since I haven't voted in the past couple of years, I'm more than happy to know that I'm no longer registered. I have no intention of re-registering because that would just be setting myself up to mis two or three days of work going downtown for jury duty".

[191] "my-one-vote-ain't-gonna-matter attitude".

[192] "No one's supporting Clinton with high expectations".

[193] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Bunting Gerald, "Why I Will Vote", *op. cit*. "What we'll send is a message of mass concern. We want action, not repression, in response to the LA rebellion. We need jobs, homes for the homeless, access to education and good health care".

[194] Diplômé en droit à Harvard en 1992, James Bernard est co-fondateur et éditeur des magazines *The Source*, puis d'*XXL*. Il écrit également pour *The New York Yimes* ou encore *The Village Voice*.

[195] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Bernard James, "Are the candidates selling the Hip-Hop Nation down the river?", *The Source*, n° 38, novembre 1992.

favorisent le développement de fortes inégalités sociales par leur connivence avec les plus grandes fortunes étatsuniennes, entraînant une régression de la justice sociale :

> Mais peu importe à quel point les Démocrates me font mal, les Républicains me terrifient. S'il y a déjà eu un « empire maléfique » - comme Reagan aimait appeler ce qui était autrefois l'Union soviétique – nous y vivons. Sous Reagan et Bush, ce pays a utilisé son poids considérable pour être dur envers les paysans du Tiers Monde qui recherchaient la liberté, tout en étant doux envers l'Afrique du Sud. [...] Non, nous sommes en fait sur le chemin du retour au début des années 1930, au plus fort de la Grande Dépression : pour la première fois depuis lors, les *1*% les plus riches contrôlent plus de richesses que les *90*% les plus pauvres. Si Bush réussit, ses gros amis en obtiendront encore plus[196].

Le discours critique de l'auteur témoigne également d'une distanciation des perspectives politiques offertes par le Parti démocrate dans la continuité du mouvement des droits civiques :

> Bienvenue dans votre cauchemar, votre monde, votre paysage politique de 1992. C'est un endroit où l'homme qui représente le changement est un gouverneur de l'Arkansas qui pourrait gagner en répondant aux préjugés conservateurs des petites villes et en s'éloignant des Noirs et des pauvres. [...] Pour moi, j'ai senti les Démocrates me repousser le plus fort lors du discours de l'ex-membre du Congrès Barbara Jordan à leur convention bien huilée. Alors qu'elle se dirigeait vers le podium, j'ai commencé à ressentir un lien avec une fière histoire d'activisme politique noir ; il y a vingt ans, son ascension nationale a marqué notre arrivée - du moins c'est ce que nous pensions. Maintenant, nous savons que sa propre ascension n'a pas suffi à nous propulser dans un nouveau pouvoir politique. Et, malheureusement, son discours a peut-être incité les Démocrates à nous montrer la porte. [...]. Lorsqu'elle a jeté une ligne sur le « racisme noir », elle a interprété la distorsion du racisme comme une attitude plutôt que comme un système d'oppression. Déprimant[197].

---

[196] *Ibid*. "But no matter how queasy the Democrats make me feel, the Republicans terrify me. If there ever was an "evil empire"–as Reagan liked to call what was formerly the Soviet Union–we've been living in it. Under Reagan and Bush, this country used its considerable weight to be hard on Third World peasants who sought freedom, while being soft on South Africa. […] No, we're actually on our way back to the early 1930s, the height of the Great Depression: for the first time since then, the wealthiest top *one* percent control more wealth than the bottom *ninety* percent. If Bush gets his way, his fatcat friends will get even more".

[197] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Bernard James, "Are the candidates selling the Hip-Hop Nation down the river?", *op. cit.* "Welcome to your nightmare, your world, your 1992 political landscape. It's a place where the man who represents change is an Arkansas governor who might win by catering to conservative, small town prejudices and distancing himself from Blacks and the poor. […] For me, I felt the Democrats pushing me away the hardest during ex-Congresswoman Barbara Jordan's speech at their well-oiled convention. As she wheeled herself to the podium, I started to feel a connection to a proud history of Black political activism; twenty years ago, her national rise signaled our arrival–or so we thought. Now, we know that her own climb wasn't enough to usher us into newfound political power. And, sadly, her speech may have been the cue for the Democrats to show us the door. […] When she tossed off a line about "Black racism," she rubberstamped the distortion of racism as an attitude instead of a system of oppression. Depressing".

James Bernard considère que le Parti démocrate manque d'un véritable porte-parole pouvant unifier différents mouvements de la gauche, à l'image de Jesse Jackson durant les années 1980.

> Le défi de tout candidat à la présidence qui veut être un vrai leader est de nous aider à surmonter les divisions [démocrates] pour trouver un terrain d'entente. C'est pourquoi les deux campagnes de Jesse Jackson étaient si inspirantes : il allait faire pression pour les droits civiques devant les membres blancs des syndicats au Texas et appelait aux droits des lesbiennes et des gays dans les églises noires. Nous avons besoin d'un président qui puisse commencer à panser les blessures infligées par Bush [...][198].

L'auteur réitère sa critique négative du Parti républicain et d'une potentielle réélection de Bush, en prenant directement à parti son lectorat. Il met l'emphase sur les promesses sociales portées par le candidat démocrate. De même, il considère que la perspective radicale selon laquelle les deux partis sont identiques ne peut pas permettre d'améliorer la situation générale.

> [Bush] détruit et divise ce pays et si vous ne pensez pas que cela peut empirer, vous êtes évidemment un idiot. Et si vous pensez qu'il n'y a pas de différence entre Clinton et Bush, alors vous autorisez une pureté radicale à vous aveugler face à d'importantes questions aussi élémentaires que gagner sa vie. Il y a littéralement des milliers de familles dont les chèques d'aide publique sont accrochés à la balance de cette élection. Clinton promet de nous mettre sur la voie d'une politique nationale de soins de santé – en vertu de laquelle tout le monde aura accès aux soins médicaux de base – ce que Bush considère comme un complot communiste. Et Clinton n'ignorera pas la crise du SIDA comme Reagan et Bush l'ont fait[199].

Enfin, James Bernard conclut son article en appelant à un vote en faveur des Démocrates, dont les perspectives politiques sont pour lui moins oppressives que celles des Républicains.

---

[198] *Ibid.* "The challenge of any Presidential contender who wants to be a real leader is to help us rise above these divisions to find common ground. That's why Jesse Jackson's two campaigns were so inspirational: he would push for civil rights in front of white union members in Texas and call for lesbian and gay rights in Black churches. We need a President who can begin to heal the wounds inflicted by Bush […]".

[199] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Bernard James, "Are the candidates selling the Hip-Hop Nation down the river?", *op. cit.* "[Bush] is destroying and dividing this country and if you don't think it can get worse, you're obviously an idiot. And if you think that there isn't a difference between Clinton and Bush, then you're allowing a radical purity to blind you toward important bread-and-butter issues. There are literally thousands of families whose public assistance checks hang in the balance of this election. Clinton promises to put us on the road to a national health care policy–under which everyone will have access to basic medical care–which Bush opposes as a communist plot. And Clinton won't ignore the AIDS crisis like Reagan and Bush have".

> L'Amérique est peut-être encore l'Amerikkke sous les Démocrates, mais ils relâcheront un peu la botte de nos cous. Peu importe qui gagne, je vais toujours travailler pour une révolution sociale. Mais je préfère le faire sous Clinton plutôt que sous Bush[200].

Le dossier du magazine *The Source* sur les élections présidentielles de 1992 propose également une comparaison des perspectives politiques de Bush et de Clinton, sur des sujets comme la criminalité, le droit à l'avortement, l'éducation ou encore les soins de santé. Ces dernières sont mises en parallèle avec des citations issues de morceaux rap des artistes et activistes radicaux Ice T et Sister Souljah, qui forment une sorte de programme politique hip-hop imaginaire. Ce dernier concerne notamment le système judiciaire, la criminalité, les droits des femmes, l'éducation, une critique des institutions gouvernementales mais également des populations noires. Les deux politiciens sont illustrés par des caricatures, tandis que les deux représentants du hip-hop tendent leur poing en l'air (*cf.* Illustration 7). L'article en lui-même mêle des critiques négatives ou neutres des politiciens, ainsi que des traits d'humour et de dérision. Ci-dessous, une restitution sous forme de tableau, de certains points comparatifs des candidats réels et imaginaires[201].

[200] *Ibid*. L'expression "Amerikkka", notamment rendue populaire avec l'album d'Ice Cube *Amerikkka's Most Wanted* (1990), renvoie à la perception d'un système politique dominé par la suprématie blanche, qui participe à l'oppression systémique des minorités ethniques. "America may still be Amerikkka under the Democrats, but they will loosen the boot off our necks a bit. No matter who wins, I'm still going to be working toward a social revolution. But I'd rather do it under Clinton than Bush".

[201] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Bernard James, *op. cit.*

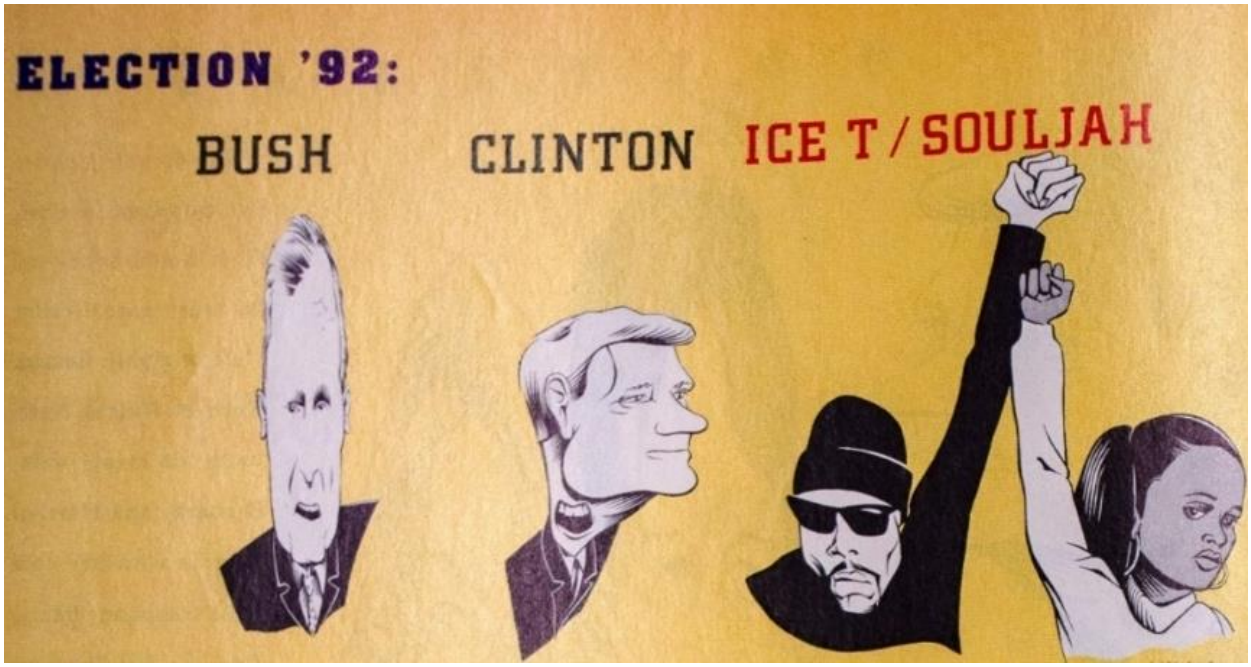


Illustration 7. Illustrations de Granger A. Davis, *The Source*, novembre 1992[202].

Tableau 1. Les candidats à l'élection présidentielle de 1992 selon *The Source*

	Bush	**Clinton**	**Ice T/Souljah**
Criminalité	- veut les trouver et les faire frire. À moins, bien sûr, qu'ils vendent illégalement des armes à l'Iran comme Oliver North ou qu'ils volent le trésor national comme ces banquiers d'épargne et de crédit ; - s'oppose au contrôle des armes à feu.[203]	- jure de mettre 100 000 flics de plus dans les rues ; - a autorisé quatre exécutions mais se sent très mal à ce sujet ; - soutient une période d'attente pour les ventes d'armes de poing et l'interdiction de certaines armes semi-automatiques.[204]	- Ice T: Les flics détestent les enfants, les enfants détestent les flics / Les flics tuent les enfants avec des coups de semonce / Qu'est-ce que le crime et qu'est-ce qui ne l'est pas? / Qu'est-ce que la justice ? Je pense que j'ai oublié ! (« Squeeze The Trigger ») - Sister Souljah : Ils portent l'affaire devant les tribunaux / Ils se battent et ils font des histoires / Les flics sont libérés et ils appellent cela la justice (« State of Accomodation »)[205]
Droits à l'avortement	- interdirait l'avortement en toutes circonstances, même en cas de viol et d'inceste, selon la	- laisserait la décision à la femme seule mais exigerait que les adolescentes	- Sister Souljah : Apporter la vie au monde devrait être considéré comme une bénédiction / Mais ça ne l'est pas quand on ne vous a pas enseigné les

[202] *Idem.* Auteur inconnu, Tableau comparant les candidats à l'élection présidentielle de 1992, *The Source*, novembre 1992.
[203] "wants to find 'em and fry 'em. Unless, of course, they illegally sell weapons to Iran like Oliver North or rob the national treasury like those Savings and Loans bankers ; opposes gun control"
[204] "Vows to put 1000,000 more cops on the streets ; has authorized four executions but feels very bad about it ; supports a waiting period for handgun sales and a ban on some semi-automatic weapons like the "street sweeper"".
[205] Ice T: "Cops hate kids, kids hate cops / Cops kill kids with warning shots / What is crime and what is not? / What is justice? I think I forgot!" ; Sister Souljah: "They take it to court / They fight and they fuss this / The cops go free and they call that justice".

	plateforme républicaine.[206]	obtiennent une autorisation parentale ou judiciaire.[207]	leçons de la maternité / Maintenant, l'adoption n'est pas une option, pas même l'avortement / Ne fera pas payer l'enfant pour la distorsion de la société (« Umbilical Cord To The Future »)[208]
Colistier	- Quayle : le garçon d'affiche de la fondation Érythème Fessier.[209]	- Sénateur Gore : zzzzz … mais aussi compétent que possible.[210]	- Sister Souljah : Au moins, elle sera trop occupée pour faire un autre album [211]
Réponse à la rébellion de Los Angeles	- a blâmé les "politiques de protection sociale des années 60 et 70" pour le soulèvement ; traduction : la discrimination positive et l'aide sociale ont causé la violence.[212]	- a attendu que la poussière se dépose et a ensuite dit quelque chose à propos de ... eh bien, il a dit quelque ch ... nous ne nous souvenons pas ; traduction : pas de colonne vertébrale.[213]	- Ice T: Putain qu'est-ce qu'un frère doit faire / pour faire passer un message au rouge, au blanc et au bleu ? (« Body Count »)[214]
Éducation	- pendant la Grande Dépression, s'est rendu à la Greenwich Country Day School en limousine ; - depuis 1980, a réduit de 40% la part du budget fédéral consacré à l'éducation ; - veut consacrer la plupart des nouveaux fonds à l'éducation pour aider les parents à envoyer leurs enfants dans des écoles privées.[215]	- veut démarrer des programmes afin que tout le monde puisse emprunter de l'argent pour aller à l'université et le rembourser sous forme de prêt ou avec deux ans de service communautaire ; - doublerait l'aide aux écoles publiques ; - financerait *Head Start*, un programme de prématernelle.[216]	- Sister Souljah : [Le gouvernement] vous donne des bourses pour ses écoles, afin que vous puissiez apprendre à penser et à agir comme lui (« Brainteasers and Doubtbusters ») - Ice T : Comment allez-vous abandonner la science ? Vous êtes stupide / stupide, ignorant. Ne me parlez même pas / À l'école, vous avez abandonné les mathématiques, la science et l'histoire / Et puis vous montez au micro et essayez d'agir intelligemment (« You Played Yourself »)[217]

[206] "would ban abortion in all circumstances, even in cases of rap and incest, according to the Republican platform".

[207] "would leave the decision to the individual woman but would require teens to get either parental or judicial permission".

[208] "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 adoption's not an option, not even abortion / Won't make the child pay for society's distortion".

[209] "the poster boy for the Diaper Rash Foundation".

[210] "zzzzz… but as competent as they come".

[211] "At least she'll be too busy to make another album".

[212] "blamed "the social welfare policies of the '60s and '70s" for the uprising; translation: affirmative action and welfare caused the violence".

[213] "waited for the dust to settle and then said something about… well, he said someth… we don't remember; translation: no backbone".

[214] "Goddam what a brotha gotta do / to get a message through / to the red, white and blue?".

[215] "during the Great Depression, traveled to Greenwich Coutnry Day School by limo ; since 1980, cut portion of federal budget going to education by 40% ; wants to devote most new education money to help parents send kids to private schools".

[216] La prématernelle permet aux enfants issus de familles défavorisées de mieux préparer leur intégration au système scolaire. "wants to start program so that anyone can borrow the money to go to college and pay it back either as a loan or with two years community service ; would double aid to public schools ; would fund Head Start, a pre-kindergarten program".

[217] Sister Souljah: "[Crackers] give you scholarships to their schools, so you can learn to think and act like them" ; Ice T: "How you gonna drop science? You're dum / Stupid, ignorant. Don't even talk to me / In school, you dropped math, science and history / And then you get on the mic and try to act smart".

Soins de santé	- laissez-les manger de l'aspirine : parmi les pays industrialisés du monde, seuls les États-Unis et l'Afrique du Sud n'ont pas de soins de santé nationaux ; - peut à peine dire le mot "SIDA" en public.[218]	- veut un programme national de soins de santé pour que tout le monde puisse avoir accès aux soins médicaux, mais on ne sait pas si cela inclut les chômeurs.[219]	- Sister Souljah : Les négros boivent toujours, se soûlent et puent / St. Ides s'en met plein les poches et les négros ne réfléchissent pas / Les négros continuent de fumer, bâillonnent et étouffent / Compter les sous et [sont] fauchés / Et encore les négros plaisantent (« Niggas Gotta »)[220][221]

Dernièrement, le dossier est constitué d'un article dédié au rappeur Steve Gooden (nom de scène TRQ, pour "The Right Rapper", le « Q » étant destiné à poser la question), qui soutient publiquement la candidature de Bush par des représentations artistiques lors de conventions nationales républicaines. Le magazine met ainsi en avant une perspective politique assez différente des autres, l'introduction d'Anne Bates rappelant aux lecteurs de la « nation hip-hop » que « tous les rappeurs ne sont pas des révolutionnaires du côté obscur ou des extraterrestres noirs venant des égouts »[222]. TRQ considère négativement les artistes hip-hop radicaux et leurs démarches artistiques et sociales. Il appose une vision négative aux mouvements sociaux radicaux qu'il perçoit comme violents et peu efficaces.

> Des gens comme Ice T et les autres ne représentent certainement pas la majorité des Noirs américains dans ce pays. Pour la plupart, ils représentent le segment criminel de l'Amérique noire qui ne sait pas comment résoudre ses problèmes de manière diplomatique et pacifique grâce à l'héritage du Dr. King. Ils sont plus ou moins dans l'héritage des Black Panthers. Et nous n'avons pas besoin de ce genre d'influence dans nos communautés[223].

[218] "let them eat asprin: of the world's industrialized nations, only the U.S. and South Africa have no national health care ; can barely say the word "AIDS" in public".
[219] "wants a national health care program so that everyone can have access to medical care, but it's unclear if this includes the unemployed".
[220] Ce morceau de Sister Souljah fait référence à « Niggers Are Scared of Revolution » de The Last Poets (1970).
[221] "Niggas still drinking, boozing and stinking / St. Ides big banking and niggas not thinking / Niggas still smoking, gagging and choking / counting pennies and broke / And still niggas joking".
[222] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Auteur inconnu, "The republican rapper: TRQ Is Down With George Bush", *The Source*, n° 38, novembre 1992.
[223] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Auteur inconnu, "The republican rapper..", *op. cit.* "People like Ice T and the rest of them definitely do not represent the majority of Black Americans in this country. For the most part, they represent the criminal segment of Black America that doesn't know how to solve their problems diplomatically and peacefully in the legacy of Dr. King. They're more or less in the legacy of the Black Panthers. And we don't need that kind of influence in our communities".

Il exprime par ailleurs un fort attachement nationaliste et critique les Afro-Américains qui se sentent davantage rattachés à l'Afrique qu'aux États-Unis.

> Nous devons commencer à arrêter d'essayer de nous rebeller contre le système. Ce système est le meilleur du monde. […] Vous êtes en Amérique ; vous n'êtes pas en Afrique. Ceci est votre pays. Faites-y face et arrêtez d'écouter Jesse Jackson, Ice T et Public Enemy. Reconnaissez que vous êtes un Américain avant tout[224].

Le cas du rappeur TRQ se distingue au sein du paysage médiatique hip-hop des années 1990, du fait de son positionnement politique non conventionnel par rapport aux articles et aux perspectives précédemment exposés. Ces articles mettent en exergue un éventail de réflexions et de prises de position variées à l'égard du système électoral étatsunien. Les voix critiques radicales, telles que celle de Chris Wilder, qui remet en question l'efficacité du vote, ainsi que les perspectives progressistes, à l'instar de Gerald Bunting appelant à la mobilisation électorale pour contrer les Républicains, illustrent la dualité des opinions et des stratégies au sein du mouvement hip-hop. L'article de TRQ, quant à lui, offre un contraste saisissant, exprimant un soutien franc à la candidature républicaine et critiquant les mouvements sociaux de gauche. Cette divergence d'opinions, manifeste dans le contexte de la publication de caricatures satiriques des candidats à la présidentielle de 1992, reflète la pluralité des voix au sein du hip-hop. *The Source*, en consacrant un article à TRQ, met en lumière cette diversité d'opinions et de réflexions, tout en favorisant un débat élargi parmi son lectorat. Cette mise en perspective enrichit le panorama des prises de position politiques au sein du hip-hop, en éclairant la tension entre les perspectives critiques, progressistes et la voix dissidente incarnée par TRQ.

B. Les élections de 1996

En novembre 1996, *The Source* publie à nouveau un dossier sur les élections présidentielles, "Decision '96 ". La ligne rédactionnelle sur le sujet est bien moins radicale et sarcastique, les journalistes appelant leur lectorat à participer au système électoral étatsunien. Ce changement est potentiellement influencé par la Rap Wars Round Table, organisée en janvier de la même année, où les chefs de file de l'industrie encouragent le magazine à inviter les plus

[224] *Ibid.* "We have to begin to stop trying to rebel against the system. This system is the greatest system in the world. […] You're in America; you're not in Africa. This is your country. Face it and stop listening to Jesse Jackson, Ice T and Public Enemy. Recognize that you are an American above anything else".

jeunes à voter pour favoriser le changement social[225]. Selwyn Seyfu Hinds, alors rédacteur en chef du magazine, écrit ainsi :

> Tout cynisme mis à part, Novembre '96 est un moment critique pour ceux d'entre nous dans la génération 18-34. Bien que le processus politique de ce pays ait tendance à engendrer un profond dégoût chez la plupart, utiliser cela comme une excuse pour ne pas participer [c.-à-d. voter] est insensé, irresponsable et potentiellement dangereux[226].

Les discours critiques proposés en 1992 y sont absents, remplacés par une chronologie d'évènements importants des années 1995-1996 en lien avec les différents candidats à l'élection présidentielle, ou encore par une description des positions officielles des candidats démocrate et républicain sur les questions clés de la campagne[227], suivie d'une double interview de deux Afro-Américains membres du Congrès, J.C. Watts (Démocrate) et Cleo Fields (Républicain)[228]. Ce dernier article incite le lectorat au vote, en proposant une discussion « sur certains des problèmes majeurs pour ceux d'entre vous qui ne sont toujours pas décidés »[229]. Les sujets discutés concernent la discrimination positive, le salaire minimum, les impôts, l'assurance-maladie, le contrôle des armes à feu, la criminalité, la réforme de l'aide sociale et le droit à l'avortement. La critique du bipartisme est absente, le magazine choisissant de couvrir exclusivement les deux grands partis traditionnels[230].

---

[225] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Dossier "Round Table, rap WARS", discussion modérée par Strange Adario, "The Executive Factor", *The Source*, n° 76, janvier 1996.

[226] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Hinds Seyfu Selwyn, Dossier "Decision '96: The Millenium Cometh", "Step Right Up Ladies And Gentleman, Step Right Up!", *The Source*, n° 86, novembre 1996. "all cynicism aside, November '96 is a critical time for those of us in the 18-34 generation. Although the political process of this country tends to engender deep disgust in most, using that as an excuse to not participate [i.e. vote] is foolish, irresponsible and potentially dangerous".

[227] *Idem*, Gaither Larvester, Dossier "Decision '96: The Millenium Cometh", "Let's Get Ready to Rumble, Cinton And Dole, Side By Side, On The Key Campaign Issues", *The Source*, n° 86, novembre 1996.

[228] *Idem*, Copeland Lee, Dossier "Decision '96: The Millenium Cometh", "Head To Head, Republicans And Democrats Face Off For The Ultimate Political Battle", *The Source*, n° 86, novembre 1996.

[229] *Idem*, Copeland Lee, *op. cit.* "on some of the major issues for those of you who still haven't got your mind made up".

[230] *Idem*, Strange Adario, "The Truth Will Make You Free, Sometimes", *The Source*, n° 88, janvier 1997. Néanmoins, la ligne éditoriale de *The Source* reste globalement assez radicale. Quelques mois après les élections présidentielles, Adario Strange, artiste, écrivain et second éditeur en chef du magazine, écrit : « La vérité est apparue au premier plan alors que le candidat conservateur Bob Dole est tombé par une écrasante défaite face au président nouvellement réélu Bill Clinton. La révélation a balayé les rues de l'Amérique déchirées par la pauvreté alors que des millions de démunis se rendaient compte que ces jours-ci, sur la base des programmes politiques des candidats, il y a très peu de différence entre un Républicain et un Démocrate ». "The truth came to the fore as conservative candidate Bob Dole fell to an overwhelming defeat at the hands of newly re-elected President Bill Clinton. Revelation swept the poverty-torn streets

Au sein du magazine *Vibe*, les journalistes participent à la diffusion de discours politiques aux perspectives radicales et progressistes, différents articles parus en novembre 1996 traitant du sujet des élections présidentielles. Dans son article "Whose World Is This?", la journaliste afro-américaine Farai Chideya questionne l'absence de participation de la moitié de la population aux élections, considérant que « ceux d'entre nous qui ne votent pas pensent probablement que si nous le faisions, cela ne changerait pas nos vies »[231]. Bien qu'elle reconnaisse qu'il peut être difficile pour ses lecteurs d'observer une différence réelle entre les Partis démocrate et républicain, elle encourage ces derniers à considérer les élections étatiques et locales, qui « impactent directement votre communauté »[232]. Farai Chideya cherche à défendre la participation démocratique des personnes qui se sentent les plus invisibilisées :

> Vous ne voyez pas vraiment beaucoup de différence entre les candidats à la présidentielle sur le bulletin de vote. Vous ne pensez pas qu'ils feront grand-chose pour arrêter les intérêts particuliers, le bien être des entreprises, *etc.* […] Vous pensez ne pas avoir de voix. Eh bien, une façon de vous assurer que vous n'en avez pas est de *ne pas* voter. De cette façon, vous permettez à des politiciens que vous n'avez pas soutenus d'avoir une influence sur votre vie. Un Américain, une voix - *vous* choisissez qui détient les rênes du pouvoir[233].

Vibe propose de surcroît un certain dépassement du bipartisme, les journalistes Christopher John Farley et Fred Mc Kissack offrant une couverture médiatique d'autres partis politiques au sein de leur article "Party Out of Bounds", qui pose la question : « qui dit qu'il n'y a

of America as millions of have-nots realized that these days, based on the candidates' political platforms, there is very little difference between a Republican and a Democrat".

[231] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 36, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Farai Chideya, "Whose World Is This?", *Vibe*, novembre 1996. "Those of us who don't vote probably think that even if we did, it wouldn't help change our lives".

[232] Elle prend notamment l'exemple du programme Community Build Youth Fair Chance Plus, lancé par l'Afro-Américaine membre du Congrès Maxine Waters à South Central, Los Angeles. Bill Clinton fournit un crédit de 50 millions de dollars en faveur de ce programme en 1994, afin d'offrir une formation en compétences professionnelles et personnelles pour les jeunes défavorisés. "directly impact your community".

[233] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 36, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Farai Chideya, *op. cit.* "You don't really see much difference between the presidential candidates on the ballot. You don't think they'll do much to stop the special interests, corporate welfare, and the like. […] You think you don't have a voice. Well, one way to ensure that you don't is to *not* vote. That way you make it possible for politicians you did not endorse to have influence over your life. One America, one vote–*you* choose who holds the reins of power".

que deux choix dans cette élection ? »[234]. Les structures politiques présentées couvrent toutes des positions historiquement dévolues aux mouvements de la gauche aux États-Unis[235].

> Mais contrairement à la croyance populaire et à une couverture médiatique étroite, il existe de nombreux autres choix présidentiels au-delà des Républicains et des Démocrates. Ross Perot est le seul candidat que la presse prend légèrement au sérieux, et il a commencé à faire une brèche dans les sondages pré-électoraux (jusqu'à 16% dans certains sondages). Voici quelques autres candidats qui sont encore moins joués dans les médias, dont certains n'apparaîtront même pas sur le bulletin de vote. Mais jetez un œil. Faites un choix[236].

En conséquence, l'article livre en premier lieu des informations générales sur le Reform Party du milliardaire texan Ross Perot, qui promet des normes éthiques plus élevées pour le gouvernement, des limites de mandat pour les membres du Congrès, la création d'emplois, la réforme du lobbying, la refonte du système fiscal, de l'assurance-maladie et de la sécurité sociale. Il est alors soutenu par Lenora Fulani (New Alliance Party). Le second parti présenté est le Green Party, mené par l'avocat et militant Ralph Nader. Celui-ci est impliqué dans la protection des consommateurs, les causes liées à l'environnement, ainsi que des tentatives de réformes du gouvernement (respectivement le Freedom of Information Act (1967), l'Environmental Protection Agency (1970) et la Consumer Product Safety Commission (1972)). Le Green Party met « l'accent sur l'écologie, la justice sociale, la démocratie à la base, la non-violence, les valeurs post-patriarcales (certains l'appellent le féminisme) et la diversité culturelle »[237]. Le troisième parti introduit est le Libertarian Party présidé par Harry Browne, qui, selon les auteurs, cherche à réduire l'importance du gouvernement fédéral, particulièrement dans le domaine de l'éducation. L'AIDS Cure Party de Steve Michael, ouvertement gay, séropositif et membre d'ACT UP, met en avant

---

[234] *Idem*, Farley John Christopher & Mc Kissack Fred, "Party Out of Bounds, Who Says There's Only Two Choices In This Election?", *Vibe*, Novembre 1996. "who says there's only two choices in this election?".

[235] À part le Parti libertarien, dont les approches théoriques mêlent des thèses se situant à gauche (les libertés individuelles) et à droite (les libertés économiques). Le libertarianisme est aujourd'hui principalement connu par sa mouvance anarcho-capitaliste, dont les inhérents paradoxes sont très largement critiqués par les penseurs et spécialistes anarchistes contemporains. Sur ces sujets, consulter notamment Sébastien Caré, *Les libertariens aux États-Unis : Sociologie d'un mouvement asocial*, Presses universitaires de Rennes, 2010. Baillargeon Normand, *L'ordre moins le pouvoir : Histoire & actualité de l'anarchisme*, Agone, Paris, 2008, pp. 181-191. Noam Chomsky, *Comprendre le pouvoir : Tome II*, Aden, 2006, pp. 174-175.

[236] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 36, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Farley John Christopher & Mc Kissack Fred, *op. cit.* "But contrary to popular belief and narrow media coverage, there are lots of other presidential choices beyond the Republicans and Democrats. Ross Perot is the only candidate the press takes even slightly seriously, and he's begun to make a dent in pre-election polls (as high as 16 percent in some polls). Here are some other candidates who get even less play in the media, some of whom won't even appear on the ballot. But take a look. Make a choice".

[237] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 36, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Farley John Christopher & Mc Kissack Fred, *op. cit.*

le problème du SIDA, considérant que les Démocrates et les Républicains ne le prennent pas suffisamment en considération. Le Socialist Workers Party est représenté par l'ouvrier Afro-Américain James Harris, qui considère que « les travailleurs du monde doivent regarder au-delà des frontières et s'unir contre l'oppression de la classe dirigeante »[238]. La position pro-ouvrière et « anti-entreprises » (*anti-corporate*) des Socialistes se mêle à une volonté d'expansion de la sécurité sociale, de soins de santé gratuits et de salaires décents pour les chômeurs. Le parti soutien également l'égalité des droits des immigrants et souhaite le retrait des troupes militaires étatsuniennes dans le monde entier. Enfin, les journalistes Christopher John Farley et Fred Mc Kissack traitent du Natural Law Party du physicien quantique Dr. John Hagelin qui prévoit de « promouvoir la santé, de réduire la criminalité et les impôts, d'améliorer l'éducation, d'augmenter les rendements des cultures, de conserver l'énergie et de réduire le gaspillage du gouvernement »[239].

Le journaliste, musicien et activiste afro-américain Greg Tate[240] apporte un discours critique aux élections présidentielles, et plus généralement à la politique aux États-Unis, dans son article "Politricks Time: voting is fine, but it won't solve all our problems"[241] pour le magazine *Vibe*. Ce dernier considère également que le bipartisme étatsunien ne permet pas le développement d'une politique propre aux mouvements de la gauche :

> À la veille de la dernière élection présidentielle américaine du XX[e] siècle, nous pouvons dire avec une certitude absolue qu'aucun des deux principaux partis politiques n'a les intérêts des Noirs/des pauvres/des travailleurs en difficulté en tête de son programme[242].

---

[238] *Ibid*. "workers of the world must look past borders and unite against ruling-class oppression".

[239] *Ibid*. "promote health, reduce crime, lower taxes, improve education, conserve energy, increase crop yields, and reduce government waste".

[240] Greg Tate est également journaliste pour *The Village Voice* (New York) de 1987 à 2005. Il a publié des écrits dans le *New York Times, Rolling Stone, Essence, JazzTimes,* ou le *Washington Post*. En 1985, il fonde à New York la *Black Rock Coalition*, une organisation à but non lucrative et un collectif d'artistes qui promeut la liberté créative et les travaux de musiciens noirs. Le magazine *The Source* le décrit comme l'un des « *parrains du journalisme hip-hop* ». Casey Caroline, "Visiting professor brings hip-hop to Columbia", *Columbia Spectator,* 27 mars 2013. Consulté le 07/08/2022. Disponible à l'adresse : https://spectatorarchive.library.columbia.edu/cgi-bin/columbia?a=d&d=cs20091014-01.2.21.

[241] Le terme "*politricks*" est un mot d'argot péjoratif caraïbéen. Il signifie : « Politique, considérée comme caractérisée par la malhonnêteté ou l'intérêt personnel ; l'utilisation de méthodes sournoises pour atteindre des fins politiques considérées comme intéressées ou méprisables ». Auteur inconnu, "Politricks", *Oxford Dictionnary*.

[242] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 36, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Tate Greg, "politricks time, voting is fine, but it won't solve all our problems", *Vibe*, novembre 1996. "On the eve of the last American presidential election of the 20th century, we can say with absolute certainty that neither

Interrogeant les évolutions possibles de l'activisme étatsunien au XX^e siècle, il reprend l'argumentaire de Harold Cruse, dans *The Crisis of the Negro Intellectual* (1967), qui considère que la défaite historique des mouvements noirs est due au refus de mener une lutte simultanée sur les fronts économique, politique et culturel.

> Le mouvement Black Power couvrait la politique et la culture, mais était un peu fragile sur le plan économique. [...] Sans une philosophie d'autonomisation des Noirs qui reconnaisse tous les outils de changement que nos gens d'affaires, artistes et militants apportent à la table, nous continuerons à générer des mouvements progressistes handicapés par l'un ou l'autre de ces membres manquants[243].

Greg Tate estime que le succès économique du rap peut permettre le développement d'une lutte sur ces trois fronts au sein de la culture hip-hop, mais qu'une partie des acteurs hip-hop des industries culturelles perpétue l'« esprit de profit du chacun pour soi »[244]. Selon lui, cette réussite économique seule ne peut engendrer une « libération de l'exploitation et de l'oppression » et « mettre fin au racisme »[245]. Il considère également que la séduction du confort matériel, que celui-ci soit apporté par la réussite économique du rap ou non, tend à diminuer les intentions militantes de la communauté noire au profit du capitalisme.

> Le matérialisme et la complaisance qu'il engendre peuvent être le tueur n°1 du sentiment activiste dans la communauté noire aujourd'hui. En plus de l'apathie, le matérialisme favorise également le sous-développement intellectuel et la réticence à prendre au sérieux toute idée, action ou valeur qui n'est pas orientée vers les dollars. En raison de l'adoption du capitalisme à l'état brut, les segments les plus pauvres et les plus faibles de notre communauté restent les bras croisés alors que nos droits et libertés s'érodent quotidiennement[246].

---

of the two major political parties has the interests of black people/poor people/struggling working people at the top of its agenda".

[243] *Ibid.* "The Black power movement had politics and culture covered but was kind of shaky on economics. […] Without a philosophy for black empowerment that recognizes all the tools for change that our business folk, artists, and activists bring to the table, we will continue to generate progressive movements handicapped by one or the other of these missing limbs".

[244] *Ibid.* "every-man-for-himself profit motive"

[245] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 36, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Tate Greg, "politricks time…" *op. cit.* "liberation from exploitation and oppression" ; "end to racism".

[246] *Ibid.* "Materialism and the complacency it breeds may be the No. 1 killer of activist sentiment in the black community today. As well as apathy, materialism also fosters intellectual underdevelopment and an unwillingness to take any idea, action, or value seriously that isn't geared toward clocking dollars. As a result of embracing capitalism in the raw, both the poorest and the weakest segments of our community stand idly by as our rights and freedoms are eroded on the daily".

Ainsi, il souhaite encourager une introspection auprès de ses lecteurs, afin de « porter notre tradition de lutte au 21ème siècle » et de « rejeter les aspects de la culture capitaliste qui ne servent qu'à hâter notre autodestruction et à nous éloigner les uns des autres à cause des différences de classe »[247]. Pour Greg Tate, une réponse politique, culturelle et économique (au sens de Cruse) permettant le développement d'un mouvement uni en opposition à « l'AmeriKKKe » s'impose dès lors comme la seule possibilité d'établir des changements radicaux au sein de la société étatsunienne, afin de combattre « le racisme, l'analphabétisme, la toxicomanie, la dépression, la maladie et le problème des sans-abri »[248].

Paradoxalement à ces discours anti-bipartisme, le magazine *Vibe* témoigne de la promiscuité des mouvements de la gauche (et plus particulièrement du mouvement des droits civiques) avec le Parti démocrate, puisqu'il autorise la diffusion d'une publicité du Democratic National Committee au sein de son tirage de novembre 1996 (*cf.* Illustration 8). De plus, celle-ci révèle l'importance du vote noir pour le succès électoral démocrate. Cet encart publicitaire cible spécifiquement le lectorat noir de cette parution hip-hop, pour l'encourager à voter en faveur de Clinton. Quatre jeunes Afro-Américains (deux femmes et deux hommes) sont ainsi photographiés sous la mention « le 5 novembre, nous allons voter pour nous-mêmes »[249]. La publicité se sert également des discours critiques cités auparavant pour mieux persuader l'intérêt d'un vote en faveur des Démocrates :

> Si vous ne pensez *pas* qu'il y a une différence entre Clinton/Gore et les Républicains Dole-Gingrich, pensez à ceux qui *étaient là*, à se battre contre les Républicains qui, s'ils en ont la chance, continueront de couper, de sabrer et de bloquer les progrès que nous avons réalisés. Ils sont contre la réforme des prêts étudiants, la discrimination positive et l'augmentation du salaire minimum. *Vous avez le pouvoir de les arrêter* [250].

[247] *Ibid.* "carry our tradition of struggle into the 21st century" ; "to reject aspects of capitalist culture that only serve to hasten our self-destruction and drive us farther apart because of class differences".
[248] *Ibid.* "racism, illiteracy, addiction, depression, disease, and homelessness".
[249] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 36, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité du Parti démocrate en faveur de l'élection Clinton/Gore, *Vibe*, novembre 1996. "On Nov. 5th, we're voting for ourselves".
[250] *Ibid.* "If you *don't* think there's a difference between Clinton/Gore and the Dole-Gingrich Republicans, think about who's *been there*, fighting against the Republicans who, if given the chance, will continue to cut, slash and block the progress we've made. They're against Student Loan Reform, Affirmative Action and increasing the minimum wage. *You have the power to stop them*".



Illustration 8. Publicité du *Democratic National Committee*, *Vibe*, novembre 1992.

En résumé, la teneur des discours politiques présents au sein des magazines spécialisés *The Source* et *Vibe* lors des périodes de l'élection présidentielle de 1992 et 1996 témoignent d'une réitération du positionnement historique des mouvements de la gauche aux États-Unis par rapport au système électoral, ainsi que d'une proximité relative avec le Parti démocrate. Certaines des interrogations politiques soulevées par la culture hip-hop à la fin du XX^{e} siècle témoignent de l'absence d'un mouvement social clairement défini et unifié, ou d'un parti politique structuré, visible et pris au sérieux, qui pourrait être en mesure d'influer sur le pouvoir politique.

Conclusion

Les interconnexions historiques qui prennent forme entre les évolutions politique de la gauche pendant la périodes s'étalant des années 1960 aux années 1980 et le mouvement hip-hop aux États-Unis engendrent une relation caractérisée par une forme de « discontinuité continue » (Gregory, 2020). Tout comme la « gauche de la libération », il est possible d'avancer que le mouvement hip-hop est « davantage unifiée par un esprit de résistance et d'expérimentalisme que par une idéologie » (*ibid.*). De même, les (re)constitutions du radicalisme étatsunien sont perceptibles au sein du hip-hop malgré l'absence de l'appareil institutionnel de soutien d'un parti électoral, en particulier dans les discours critiques tenus par des artistes ou des journalistes hip-hop. Différents acteurs de la culture hip-hop emploient des formes d'organisation et d'activisme qui relèvent d'une résistance à la guerre, au racisme et au sexisme, et s'attaquent aux systèmes d'inégalités fondés sur la race, le genre et la sexualité.

Le mouvement hip-hop s'inscrit également dans la continuité des mouvements de la gauche par son usage de tactiques d'action directe non-violente, développées durant les années 1950 et 1960 avec le mouvement des droits civiques, et complétées par l'accroissement du *community organizing* à partir des années 1970. Ceci permet aux activistes d'étendre les possibilités de l'action citoyenne par l'établissement de réseaux nationaux, par exemple avec la création d'organisations à but non lucratif, ou encore en établissant des séminaires et des réunions au sein de l'industrie du hip-hop pour favoriser à la fois l'unité, la coordination et la création de réseaux. De plus, le mouvement hip-hop émerge essentiellement autour de la justice sociale et raciale, et regroupe des personnes issues des communautés noires, latines (chicano, portoricaine), asiatiques et amérindiennes, mais également blanches. La continuité des luttes sociales portées par les populations noires aux États-Unis au milieu du XX^{e} siècle, qui tendent à intégrer des populations marginalisées (issues des milieux étudiants, homosexuels, féministes, intellectuels et des minorités ethniques) et à « s'imaginer comme faisant partie du "Mouvement" » (Gosse, 2005), est également perceptible dans les magazines hip-hop, où journalistes et artistes emploient le terme de « nation hip-hop ». Ce dernier, dont l'emploi est plus romantique que pratique, témoigne pourtant d'une volonté d'organisation et d'unité afin de favoriser le changement social.

L'intérêt structurel et organisationnel qui émane de l'industrie du hip-hop, à la suite des attaques politiques contre le rap, particulièrement importantes durant les années 1990, conduit à la tenue de conférences qui réunissent de nombreux acteurs de la culture hip-hop. Les « possibilités politiques de la musique hip-hop » (Clay, 2012 : 8) se poursuivent donc au début du XXI[e] siècle, comme par exemple avec la création, à titre d'exemple, du Hip Hop Summit Action Network (HSAN)[251] en 2001 par Russell Simmons, PDG du label Def Jam Recordings. En effet, ce dernier organise un sommet hip-hop important au début du mois de juin à New York, au cours duquel se réunissent d'importants artistes hip-hop et des militants politiques, pour « discuter des problèmes entourant le hip-hop et les communautés politiques »[252]. Parmi les participants figurent notamment Sean Combs (P Diddy), LL Cool J, Wyclef Jean, KRS-One, Snoop Doggy Dogg, Ja Rule, Treach (Naughty By Nature), Luther "Luke" Campbell, Wu-Tang Clan, Chuck D, Queen Latifah, le président de la NAACP Kweisi Mfume, le président de l'Urban League Hugh Price, Martin Luther King III, Cornel West, et le sociologue Michael Eric Dyson. Les discussions traitent des partenariats politiques entre les groupes de défense des droits civiques et la communauté hip-hop et des efforts importants à produire pour améliorer l'image du hip-hop. Russel Simmons déclare : « Il y a beaucoup d'histoires sur les rappeurs et leurs voitures, mais il n'y a pas beaucoup d'histoires sur les rappeurs et leurs associations caritatives »[253]. En 2003, la National Hip-Hop Political Convention est fondée par des activistes hip-hop « pour créer un programme politique et encourager l'engagement civique au sein de la génération hip-hop » (Clay, 2012 : 8). Ces tentatives témoignent à nouveau d'une volonté d'unification, bien que celle-ci soit bien plus idéaliste que réaliste, puisqu'elle suppose que la communauté hip-hop soit composée de

[251] Selon HSAN, la mission de l'organisation est de se consacrer à « l'exploitation de la pertinence culturelle de la musique hip-hop pour servir de catalyseur pour la promotion de l'éducation et d'autres préoccupations sociétales fondamentales pour l'autonomisation des jeunes ». Elle se présente comme « une coalition nationale à but non lucratif et non partisane d'artistes hip-hop, de leaders de l'industrie du divertissement, de défenseurs de l'éducation, de défenseurs des droits civiques et de jeunes leaders unis dans la conviction que le hip-hop est un agent extrêmement influent pour le changement social qui doit être utilisé de manière responsable et proactive pour lutter contre la pauvreté et l'injustice ». Depuis 2001, la stratégie principale de HSAN s'est concentrée sur la mobilisation du « vote hip-hop ». En 2003, la National Hip-Hop Political Convention est fondée par des militants du hip-hop pour créer un programme politique et encourager l'engagement civique au sein de la génération hip-hop. (Clay, 2012 : 8)

[252] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 62, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Bro. Tony X, "Hip Hop Summit", *Urban America*, vol. 1, 2nd ed., septembre 2001.

[253] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 62, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Bro. Tony X, "Hip Hop Summit", *op. cit.* "There are many stories about rappers and their cars, but there aren't many stories about rappers and their charities".

groupes sociaux qui adhèrent à la même vision du monde et qui défendent les mêmes intérêts. Comme le note le sociologue S. Craig Watking :

> Avec des intérêts et des ambitions contradictoires en plein essor, l'effort d'exploiter et de cultiver le potentiel politique du hip hop suscite un débat intense au sein du mouvement. Le hip-hop, malgré les images d'une culture juvénile et exubérante, est composé de plusieurs factions. Le mouvement est composé de différents groupes d'âge allant d'un membre de la quarantaine comme Chuck D à des adolescents aux yeux brillants qui n'ont jamais connu un monde sans hip hop. Le hip hop est également marqué par des divisions régionales, raciales et ethniques (Watkins, 2005 : 149)[254].

En effet, les perspectives sociopolitiques du mouvement hip-hop sont largement portées par une élite entrepreneuriale au cours des années 1990, dont l'objectif premier réside dans la compétitivité du rap sur le marché de l'industrie musicale (Charnas, 2010). De plus, les discours ainsi que la plupart des initiatives émanant des artistes, des cadres de maisons de disques et des journalistes, demeurent circonscrits aux environnements urbains, principalement aux grandes métropoles des États-Unis.

La seconde partie vise à mettre en doute cette apparente unité, en interrogeant plus spécifiquement les liens entre le mouvement hip-hop et les mouvements sociaux portés par les communautés noires dans la seconde moitié du XX^{e} siècle, avec les mouvements des droits civiques et du *Black Power*.

[254] "With competing interests and ambitions in full swing, the effort to tap and cultivate hip hop's political potential is sparking an intense debate within the movement. Hip hop, despite the images of a youth-based and exuberant culture, is made up of several factions. The movement is comprised of various age groups ranging from a forty-something member like Chuck D to bright-eyed teenagers who have never known a world without hip hop. Hip hop is also marked by regional, racial, and ethnic divisions".

Deuxième partie : Mouvements des droits civiques, mouvement *Black Power* et mouvement hip-hop (seconde moitié du XX^{e} siècle)

> Nous pensons que lutter uniquement pour les intérêts de nos frères et de nos sœurs culturellement proches n'est pas dans l'intérêt de tous les peuples et perpétue en fait le racisme. Nous comprenons que la lutte est une lutte des classes. Le pouvoir aux pauvres et aux travailleurs ! (Ogbar, 2004 : 179)

Déclaration des Young Patriots en 1970, peu après la formation de la Rainbow Coalition (avril 1969)[1].

En s'appuyant sur les ressources archivistiques des périodiques dédiés au hip-hop, l'objectif de cette partie réside dans la contextualisation du mouvement hip-hop au sein d'une perspective historique continue, en l'associant aux mouvements des droits civiques et du *Black Power*, qui sont eux-mêmes enracinés dans le cadre conceptuel du « mouvement de libération noire ». Souvent désignée comme la « génération post-droits civiques » dans la littérature académique, la « génération hip-hop »[2] serait influencée par « les stratégies, les modèles et les identités individuelles » hérités de plusieurs mouvements sociaux (le mouvement des droits civiques, le mouvement féministe, le mouvement gay et lesbien) des années 1960 à 1980 (Clay, 2012 : 16)[3]. L'historien S. Craig Watkins note que « malgré l'insistance qu'il représente une rupture dramatique avec les efforts politiques passés, le discours politique du hip-hop reste fasciné par l'héritage des droits civiques » (Watkins, 2005 : 159)[4].

---

[1] "We believe that to fight only for the interests of your close cultural brothers and sisters is not in the interest of all the people, and in fact perpetuates racism. We understand the struggle is a class struggle. All power to the poor and working people!".

[2] L'expression « génération hip-hop » commence à être employée au cours des années 1990 par le rédacteur en chef du magazine *The Source*, Bakari Kitwana, pour qualifier une population de jeunes noirs nés entre 1965 et 1984. Selon la sociologue Patricia Hill Collins, ces derniers partagent un système de valeurs souvent en contradiction avec la génération précédente (Collins, 2006 : 2).

[3] "the strategies, role models, and individuals identities". Le terme « post-droits civiques » est généralement utilisé pour désigner des changements majeurs dans les réalités structurelles et individuelles des personnes racisées, et plus particulièrement les jeunes, depuis le mouvement des droits civiques (Clay, 2012 : 5-6).

[4] "For all the insistence that it represents a dramatic break from past political efforts, the political discourse in hip hop remains mesmerized by the legacy of civil rights".

Le cadrage historique originel du mouvement des droits civiques

Au milieu des années 1980, les premières études historiques sur le mouvement des droits civiques se concentrent essentiellement sur l'activisme du pasteur Martin Luther King Jr. et de l'organisation qu'il dirige, le Southern Christian Leadership Conference (SCLC), durant les années 1950 et 1960 (Garrow, 1986 ; Fairclough, 1987 ; Branch, 1988). Selon l'historien anglais John A. Kirk[5], ces travaux biographiques établissent des « conventions narratives qui façonnent encore profondément les conceptions populaires de l'histoire des droits civiques aujourd'hui » (Kirk, 2020 : 17)[6]. Cette interprétation préliminaire entraîne une perception réduite du mouvement, dirigé par quelques chefs de file nationaux œuvrant exclusivement en faveur d'avancées législatives au niveau fédéral. D'après Clayborn Carson[7], ce cadrage historique repose exclusivement sur des évènements d'envergure nationale ayant reçu une importante couverture médiatique (Dittmer, Wright & Dulaney, 1993 : 4). Certains des premiers récits du mouvement des droits civiques dressent ainsi une narration qui commence avec les arrêts de la Cour Suprême Brown v. Board of Education (1954-1955)[8] et qui se termine avec la mort de Martin Luther King ou l'adoption du Civil Rights Act de 1964 et le Voting Rights Act de 1965 (Kirk, 2020 : 17 ; Dittmer, Wright & Dulaney, *ibid.*). Cette lecture « triomphaliste » (Kirk, *ibid.* ; Hall, 2005 : 1234) limite le mouvement des droits civiques, tant dans sa temporalité que dans son champ d'action, à des réussites législatives.

Le mouvement des droits civiques peut être considéré comme un mouvement social œuvrant pour l'égalité des Afro-Américains aux États-Unis, tant au niveau local que national. Selon l'historien Van Gosse, le mouvement des droits civiques est « la force motrice d'origine de la Nouvelle Gauche et son élément dominant pendant les années qui ont précédé le tournant politique de 1964-1965 » (Van Goose, 2005 : 32)[9]. Les manifestations locales en faveur de la déségrégation permettent le développement d'un mouvement de masse qui visent « à modifier

[5] John A. Kirk est actuellement professeur émérite d'histoire à l'université *Little Rock* de l'Arkansas. Auparavant, il est directeur du département d'histoire (2010-2015) et directeur de l'Institut sur la race et l'ethnicité (2015-2019). Ses recherches se concentrent principalement sur l'histoire du mouvement des droits civiques.
[6] "narrative conventions that still profoundly shape popular conceptions of civil rights history today"
[7] Clayborn Carson est professeur d'histoire à l'université de Stanford et directeur du Martin Luther King, Jr. Research and Education Institute.
[8] Ces arrêts déclarent la ségrégation raciale inconstitutionnelle dans les écoles publiques.
[9] "the original motor force for the New Left and its dominant element during the years leading up to the political watershed of 1964–1965"

tous les aspects des relations entre les Noirs et les Blancs » (Dittmer, Wright & Dulaney, 1993 : 6-7)[10].

Le développement récent d'un champ de recherche spécifique au mouvement *Black Power*

Contrairement au mouvement des droits civiques, le mouvement *Black Power* suscite un intérêt académique relativement limité jusqu'au début du XXI[e] siècle (Peniel, 2006 : 8). D'abord analysé par le prisme du récit traditionnel du mouvement des droits civiques, le cadrage historique conventionnel du mouvement *Black Power* (1965-1975) est lui aussi sujet à d'importantes discussions depuis la fin des années 1990. Sa première interprétation situe le début du mouvement à la « marche contre la peur » de juin 1966 dans le Mississippi, considérée comme la « dernière grande marche de l'ère des droits civiques » (Thornton, 2013 : 466). Le 16 juin, Stokely Carmichael (aussi connu sous le nom de Kwame Ture), président du SNCC, introduit le slogan « Black Power » à une large audience, relevant dans le même temps les dissensions entre les différentes organisations de défense des droits civiques, notamment au sujet de l'efficacité de la non-violence (Peniel, 2001 : 2).

Selon Joseph E. Peniel, historien et fondateur des *Black Power Studies*, cette narration participe à la formation d'un imaginaire négatif et manichéen qui réduit le *Black Power* à un mouvement social violent et destructeur[11] :

> Une telle description crée une situation dans laquelle le mouvement *Black Power* peut être commodément blâmé pour la disparition du mouvement des droits civiques, plutôt que d'être considéré comme une alternative à l'inefficacité des revendications des droits civiques dans des domaines critiques de la vie américaine. De ce point de vue, le *Black Power* a simultanément déclenché la disparition des droits civiques et la descente apocalyptique de la Nouvelle Gauche dans la violence destructrice "révolutionnaire" (Peniel, 2001 : 3)[12].

[10] "to alter all aspects of black-white relations"

[11] Joseph E. Peniel écrit que la plupart des historiens considère le *Black Power* comme le « jumeau maléfique » ayant entraîné la destruction du mouvement des droits civiques. De même, de nombreuses analyses présupposent une association entre radicalité politique et violence (Peniel, 2001 : 2).

[12] "Such a description creates a situation in which the BPM can be conveniently blamed for the demise of the Civil Rights Movement, rather than being viewed as an alternative to the ineffectiveness of civil rights demands in critical areas of American life. From this perspective, Black Power simultaneously triggered the demise of civil rights and the New Left's apocalyptical descent into destructive "revolutionary" violence".

Le développement récent des *Black Power Studies* permet un dépassement des récits traditionnels des mouvements des droits civiques et *Black Power*, en proposant une périodisation qui s'étend jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Le champ de recherche met en évidence les liens entre ces deux mouvements et les considère comme « une mosaïque complexe plutôt que comme des mouvements mutuellement exclusifs et antagonistes » (Peniel, 2006 : 8)[13]. Ces études historiques inscrivent les deux mouvements dans le cadre conceptuel du « mouvement de libération noire » (*Black Freedom Movement*), qui correspond aux luttes afro-américaines pour les droits civiques au cours du XX^{e} siècle[14]. Dans son ouvrage intitulé *Rethinking the Black Freedom Movement* (2016), l'historien Yohuru Williams considère que les mouvements des droits civiques et du *Black Power* se distinguent par certains aspects, mais présentent également des intersections notables dans leur lutte pour la libération noire.

Avant de mettre en lumière les différents travaux qui participent à une déconstruction de présupposés liés au radicalisme politique noir et, *de facto*, à un renouvellement des études sur le mouvement *Black Power*, il est possible de définir ce dernier comme un mouvement politique radical qui œuvre, au niveau national et local, en faveur d'importants changements sociaux et politiques au sein de la société étatsunienne. Selon les historiennes Laura Warren Hill et Julia Rabig, dont les travaux traitent plus particulièrement des perspectives financières du *Black Power*, les stratégies d'autonomie et d'autodétermination développées au sein du mouvement ont pour objectif d'organiser et de développer les pouvoirs politique et économique des communautés noires. Les appels à l'auto-défense, au séparatisme et à la lutte armée vont de pair avec des alliances entrepreneuriales, institutionnelles et gouvernementales, ce qui souligne « la ligne floue entre les droits civiques et l'activisme *Black Power* » (Hill & Rabig, 2012 : 3-4)[15].

[13] "a complex mosaic rather than mutually exclusive and antagonistic movements".
[14] Voir par exemple : David Horowitz, "Black Murder Inc.", *Heterodoxy*, 1, 10, mars 1993 pp. 11–15. Pearson Hugh, *The Shadow of the Panther: Huey P. Newton and the Price of Black Power in America*, Boston, Da Capo Press, 1995. Collier Peter, Horowitz David, *Destructive Generation*: Second Thoughts about the Sixties, New York, Summit Books, 1989. Collier Peter, Horowitz David, *Deconstruction the Left: From Vietnam to the Persian Gulf*, Lanham, Second Thoughts Books, 1991.
[15] "the blurred line between civil rights and Black power activism".

Objectifs et plan

Le changement de paradigme récent des *Black Power Studies* permettent de dépasser les conventions chronologiques et narratives des mouvements des droits civiques et *Black Power*, souvent employés dans les études académiques hip-hop. Le mouvement *Black Power* y est peu discuté, confondu avec le mouvement des droits civiques, ou totalement absent. Dans son ouvrage *The Hip-Hop Generation Fight Back: Youth, Activism, and Post-Civil Rights Politics* (2012), la sociologue Andreana Clay considère ainsi que les différences politiques entre le SCLC et le Black Panther Party, deux organisations qui existent simultanément, marquent « la disparition des mouvements *idéalisés* des droits civiques » (Clay, 2012 : 80)[16]. Si le mouvement *Black Power* n'est pas spécifiquement cité, le développement du radicalisme politique noir au cours des années 1970 est perçu par l'auteure comme moteur de la disparition des principales organisations des droits civiques des années 1960[17]. D'autres auteurs établissent néanmoins des continuités avec le mouvement *Black Power* (Rose, 1994 ; Perry, 2004 ; Collins, 2006 ; Ogbar, 2007 : Sullivan, 2011). Jeffrey O.G. Ogbar, spécialiste en histoire afro-américaine du XX^{e} siècle, évoque notamment ces continuités avec plusieurs artistes hip-hop des années 1990, dont le rappeur politique Paris, qui inclut le programme en dix points des Black Panthers sur son album *Sleeping with the Enemy* (1992, Scarface Records) (Ogbar, 2007 : 204-205). Dans son ouvrage *From Black Power to Hip Hop: Racism, Nationalism, and Feminism* (2006), la sociologue Patricia Hill Collins soutient que le déclin du mouvement *Black Power* coïncide avec l'émergence du hip-hop. Selon elle, la « génération hip-hop » possède un système de valeurs contradictoires, fruit des multiples luttes sociopolitiques de la gauche étatsunienne au cours du XX^{e} siècle (Collins, 2006 : 3-5).

Afin d'appréhender le mouvement hip-hop dans un continuum historique, il convient de le situer en relation avec les mouvements qui le précèdent. Si celui-ci s'ancre effectivement dans le sillage du mouvement de libération noire, alors ses expressions artistiques et culturelles peuvent refléter les préoccupations et les enjeux propres aux communautés afro-américaines. Dans cette perspective, il constitue un espace de résistance culturelle adaptée aux réalités contemporaines post-mouvements des droits civiques et *Black Power*. Cette démarche, en prenant en considération

[16] "the demise of the *idealized* civil rights movements".
[17] Ceci fait écho à la critique adressée par l'historien Joseph E. Peniel.

la pluralité ethnique des militants associés tant au *Black Power* qu'au hip-hop, offre une dimension chronologique élargie et une trame narrative approfondie. Le troisième chapitre vise à éclairer l'histoire dense des luttes sociopolitiques étatsuniennes de la seconde moitié du XX^{e} siècle, tout en mettant en exergue les spécificités inhérentes à chaque mouvement et organisation y contribuant. Dans le quatrième chapitre, l'analyse se focalise sur la critique du système carcéral étatsunien, la volonté de sa réformation voire de son abolition, et la pertinence de ces enjeux au sein des mouvements des droits civiques, du *Black Power* et du hip-hop. Ces derniers convergent dans leur aspiration à l'égalité des droits, à la justice sociale et à la reconnaissance de la dignité humaine, une continuité que cette analyse entend souligner.

Chapitre 3 : (Re)conceptualiser et (re)cadrer l'histoire du mouvement hip-hop

Au sein de ce chapitre, nous entreprenons une exploration des différents courants de recherche qui contribuent à éclairer notre compréhension du contexte sociopolitique et culturel dans lequel le mouvement hip-hop prend forme et évolue. Dans cette perspective analytique, notre démarche s'articule en trois sections distinctes, chacune visant à révéler les évolutions des récits historiques relatifs aux mouvements des droits civiques et du *Black Power*, puis à introduire la proposition d'un nouveau cadre conceptuel pour l'analyse du hip-hop aux États-Unis.

La première section se consacre à une étude critique des récits historiographiques qui encadrent le mouvement des droits civiques. L'examen des narrations prédominantes et de leurs évolutions permet une investigation de leurs subtilités inhérentes, contribuant à une compréhension plus complète des mouvements sociaux de cette période. La deuxième section se tourne vers le mouvement *Black Power* et traite du développement récent d'un champ de recherche spécifique. L'évolution des études dédiées au *Black Power* apporte un éclairage précieux pour enrichir notre compréhension des mouvements sociaux, tout en mettant en lumière des liaisons précédemment moins apparentes entre le *Black Power* et le mouvement hip-hop. Enfin, la troisième section aborde les limites intrinsèques au récit conventionnel de l'histoire du hip-hop. En interrogeant les perspectives historiques des travaux existants, il s'agit de mettre en évidence la nécessité d'aller au-delà des narrations simplistes qui se concentrent le plus souvent sur quelques dates et figures emblématiques de la musique hip-hop. Cette démarche vise à mieux appréhender la complexité du mouvement hip-hop.

Dans son ensemble, ce chapitre aspire à édifier un nouveau cadre conceptuel pour appréhender l'histoire du hip-hop. En questionnant les récits établis et en explorant les nuances et les intersections des mouvements sociaux, l'objectif est de fournir une perspective plus éclairée sur l'histoire et l'évolution du mouvement hip-hop dans la seconde moitié du XX^{e} siècle.

I. Narration(s) des études historiques du mouvement des droits civiques

La recherche sur les mouvements sociaux afro-américains se développant après la Seconde Guerre mondiale est marquée par différentes interprétations et des cadres théoriques contradictoires (Cha-Jua & Lang, 2007 : 265). Pendant les années 1980, les récits du mouvement des droits civiques centrés sur la figure de Martin Luther King Jr. sont largement remis en cause par une seconde vague d'études. En prenant comme point de départ les évènements politiques et législatifs d'envergure nationale, ces travaux s'intéressent plus particulièrement aux organisations militantes locales et étatiques (Dittmer, Wright & Dulaney, 1993 : 3). Cette nouvelle historiographie s'éloigne progressivement de l'étude des législations et des organisations nationales et permet une compréhension plus complète et plus nuancée du mouvement des droits civiques. En effet, les connivences entre activistes nationaux et locaux varient selon les périodes et ceux-ci peuvent même s'avérer contradictoires (Kirk, 2020 : 18). Le cadrage historique « classique » du mouvement est critiqué, les mouvements sociaux locaux pour les droits civiques précédant et/ou dépassant la chronologie des premiers travaux à l'échelle nationale (*ibid.*).

La deuxième vague d'études des droits civiques tend ainsi à l'adoption d'une approche de longue durée, amenant à de nouveaux débats sur le cadrage historique de ces luttes. Dès 1986, Clayborn Carson amorce une critique de l'usage du terme « mouvement des droits civiques » et suggère que celui-ci soit rattaché à une histoire plus longue, celle de la « lutte pour la libération noire » (*Black Freedom Struggle*) (Carson, 1986).

> L'utilisation du terme mouvement des droits civiques, plutôt que des alternatives telles que la lutte pour la libération noire, reflète l'hypothèse trompeuse selon laquelle les insurrections noires des années 1950 et 1960 faisaient partie d'une campagne nationale coordonnée. [...] En réalité, cependant, des centaines de communautés du sud ont été perturbées par des mouvements de protestation soutenus qui ont duré, dans certains cas, pendant des années. Ces mouvements de protestation locaux ont impliqué des milliers de manifestants, dont un grand nombre de Noirs de la classe ouvrière, et des organisateurs locaux qui étaient plus préoccupés par les problèmes locaux, y compris les possibilités d'emploi et le pouvoir politique, que par la réalisation d'une législation nationale (Carson, 1986 : 23-24)[18].

[18] "use of the term civil rights movement, rather than such alternatives as black freedom struggle, reflects the misleading assumption that the black insurgences of the 1950s and 1960s were part of a coordinated national campaign. [...] In reality, however, hundreds of southern communities were disrupted by sustained protest movements

D'autres auteurs comme l'historien Timothy B. Tyson et la politologue Jeanne Theoharis critiquent également la narration classique du mouvement des droits civiques et empruntent l'appellation proposée par Carson[19]. Jeanne Theoharis considère ainsi que le « mouvement pour la libération noire » permet de faire « évoluer notre compréhension du mouvement au-delà d'une dichotomie entre les droits civiques et le *Black Power*, à la fois idéologiquement et chronologiquement » (Theoharis, 2003 : 352).

Les années 2000 sont marquées par l'émergence d'une nouvelle interprétation hégémonique : celle d'un « long mouvement ». À titre d'exemple, en 2005, Jacquelyn Dowd Hall[20], considère que la « lutte pour la libération noire » fait partie intégrante d'un « long mouvement des droits civiques » qui trouve ses racines « dans le milieu libéral et radical de la fin des années 1930 » (Hall, 2005 : 1235)[21]. Critiquant la simplification historique propre à la littérature « classique » du mouvement, elle soutient que les héritages des luttes des droits civiques se poursuivent à la fin du XX^{e} siècle, en parallèle de mouvements de résistances, en particulier ceux étant liés aux politiques républicaines de l'ère Reagan-Bush (Hall, 2005 : 1239-1261). Selon les historiennes Sundiata Keita Cha-Jua et Clarence Lang, le cadre d'interprétation du « long mouvement » lie quatre conceptualisations remettant en question les interprétations précédentes des mouvements pour la libération noire :

> (1) Localité, le(s) mouvement(s) moderne(s) des droits civiques (et *Black Power*) étaient une série de luttes locales plutôt qu'un mouvement social national ; (2) Repériodisation, le(s) mouvement(s) moderne(s) des droits civiques (et *Black Power*) transcende la période historique 1955-1975 ; (3) Continuité, les mouvements des droits civiques et *Black Power* ne sont pas des mouvements sociaux distincts, mais plutôt une seule lutte continue pour la libération noire ; et (4) le Sud n'était pas distinct, les différences entre l'oppression raciale *de jure* du sud et *de facto* du nord étaient exagérées, et le racisme est à l'échelle nationale (Cha-Jua & Lang, 2007 : 265)[22].

---

that lasted, in some cases, for years. These local protest movements involved thousands of protesters, including large numbers of working class blacks, and local organizers who were more concerned with local issues, including employment opportunities and political power, than with achieving national legislation".

[19] Tyson Timothy B., *Radio Free Dixie: Robert F. Williams & the Roots of Black Power*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999. Theoharis Jeanne, *Freedom North: Black Freedom Struggles Outside the South, 1940-1980*, Londres, Palgrave Macmillan, 2003.

[20] Jacquelyn Dowd Hall est professeure d'histoire à l'université de Caroline du Nord et directrice du Southern Oral History Program.

[21] "in the liberal and radical milieu of the late 1930s".

[22] "(1) Locality, the modem Civil Rights (and Black Power) movement(s) was a series of local struggles rather than a national social movement; (2) Reperiodization, the modem Civil Rights (and Black Power) movement(s) transcends

Les deux chercheuses considèrent que la périodisation du « long mouvement » tend à effacer les spécificités du mouvement « classique » des droits civiques et à exagérer une continuité historique des mouvements sociaux afro-américains (Cha-Jua & Lang, 2007 : 266).

Enfin, des travaux plus récents combinent ces différentes approches en déployant un long mouvement pour la libération noire, tout en reconnaissant les particularités du mouvement classique des droits civiques (Crosby, 2011 ; Lawson, 2013 ; Kirk, 2020). Steven F. Lawson note ainsi la continuité des luttes contre la discrimination raciale de la NAACP (fondée en 1909) au cours du XX^{e} siècle, tout en éclairant l'originalité des luttes à partir des années 1950, qui emploient l'action directe (Lawson, 2003 : 11). L'historien John A. Kirk choisit également l'approche d'une « synthèse interactive » des études sur les droits civiques afin d'obtenir une plus importante et plus fiable compréhension du mouvement (Kirk, 2020 : xxi)[23].

En conséquence, nous situons le mouvement hip-hop au sein d'un « long mouvement pour la libération noire », tout en reconnaissant les caractéristiques sociopolitiques propres à chaque période historique et à chaque mouvement. Si le mouvement hip-hop peut être considéré comme un moment distinct de l'histoire des luttes noires pour l'égalité raciale et la justice sociale, il semble nécessaire d'identifier dans le même temps ses origines.

II. Le développement des *Black Power Studies*

En 2001, Joseph E. Peniel propose l'appellation *Black Power Studies* pour définir les recherches universitaires, récentes et à venir, sur le radicalisme *Black Power*, dont le nouvel appareil conceptuel « situe les époques des droits civiques et du *Black Power* (1954-1975) dans le cadre d'un mouvement de libération noire plus large » (Peniel, 2001 : 2)[24]. Son essai historiographique et analytique, *Black Liberation without Apology: Reconceptualizing the Black Movement*, offre ainsi un nouveau cadre et des suggestions pour l'étude du *Black Power* et de ses héritages historiques :

---

the historical period 1955-1975; (3) Continuity, the Civil Rights and Black Power movements are not distinct social movements, but rather a single continuous struggle for black freedom; and (4) The South was not distinct, the differences between southern de jure and northern de facto racial oppression were exaggerated, and racism is nationwide".

[23] "interactive synthesis".

[24] "situates the civil rights and Black Power eras (1954-1975) as part of a broader black liberation movement".

> Le mouvement *Black Power* fournit un prisme important pour l'examen d'une foule d'enjeux, y compris, mais sans s'y limiter, les études urbaines, les politiques électorales noires, le Black Arts Movement, le féminisme, les mouvements ouvriers, les *Black Studies,* les mouvements carcéraux et les efforts internationaux de décolonisation (Peniel, 2001 : 3)[25].

Les travaux récents en *Black Power Studies* sont marqués par un consensus narratif qui repose sur l'appareil conceptuel proposé par Peniel. Le développement progressif des recherches sur le mouvement conduit à prolonger la chronologie du *Black Power*. D'une part, cet élargissement analyse les racines du mouvement au sein du radicalisme politique noir d'après-guerre. D'autre part, les chercheurs identifient une « seconde vague » d'activisme *Black Power* au cours des années 1970 en s'intéressant plus particulièrement à des militants, des organisations et des évènements peu connus (Peniel, 2006 : 6-8). Le paradigme d'un « long mouvement » se consolide au cours des années 2000 et devient le modèle académique dominant de l'histoire des droits civiques. Cette théorie d'une « lutte sans fin pour la liberté » intègre à sa narration les mouvements des droits civiques et du *Black Power* (Tilghman, 2014 : 1168)[26].

Similairement à l'historiographie du mouvement des droits civiques, le développement des études sur le *Black Power* permet une remise en question de la narration conventionnelle de l'histoire sociale et politique afro-américaine de la seconde moitié du XX^{e} siècle. À la fin des années 1990, des travaux historiques comme ceux de Komozi Woodard et Timothy Tyson[27] suggèrent des racines plus profondes au *Black Power*. Ils participent à l'émergence d'une périodisation plus longue en questionnant l'influence des politiques d'après-guerre sur l'activisme noir. Tyson retrace les racines du radicalisme *Black Power* en dressant une histoire du militantisme noir dans les États du Sud au cours des années 1950. Celle-ci témoigne des liaisons entre activistes des droits civiques et radicaux. Selon l'auteur, l'auto-défense armée forme par exemple une tradition noire sudiste qui se perpétue chez des acteurs importants du mouvement des droits

[25] "The Black Power movement provides an important prism for the examination of a host of issues including but not limited to urban studies, black electoral politics, the Black Arts movement, feminism, labor movements, black studies, prison movements, and international decolonization efforts".
[26] "never-ending struggle for freedom".
[27] Komozi Woodard est journaliste, militant, et professeur d'histoire, de politique publique et d'études africaines au Sarah Lawrence College, à Bronxville, New York. Ses recherches touchent le mouvement pour la libération noire, la place des femmes dans la révolte noire, l'histoire urbaine et ethnique des États-Unis, la politique publique et la pauvreté, l'histoire orale et l'expérience des mouvements anticoloniaux. Timothy B. Tyson est un écrivain et historien, spécialisé dans les questions de culture, de religion et de race associées au mouvement des droits civiques au XX^{e} siècle. Il est chercheur au *Center for Documentary Studies* de l'université Duke et professeur adjoint d'études américaines à l'université de Caroline du Nord.

civiques, comme les militants Medgar Evers (NAACP, assassiné en 1963), Amzie Moore (SNCC) et Martin Luther King Jr. (SCLC), lesquels disposent de gardes du corps armés (Tyson, 1998 : 545-546). L'historien Woodard examine les liens entre le Black Arts Movement et le mouvement *Black Power* à travers l'évolution de l'artiste Amiri Baraka (Everett LeRoi Jones) à Newark, New Jersey. Ce dernier joue un rôle important dans l'élection de politiciens noirs et dans le développement d'organisations et d'initiatives communautaires (Woodard, 1999 : 2-3). Chef de file du Modern Black Convention Movement durant les années 1960-1970, il devient un activiste majeur du *Black Power* en prenant part à la tentative de formation d'une « communauté politique nationale noire » (Woodard, 1999 : 4-5)[28].

L'étude historique du mouvement par Rhonda Y. Williams[29], *Concrete Demands The Search for Black Power in the 20th Century* (2015), détaille un mouvement *Black Power* long et multiforme, ancré dans l'histoire des luttes pour la libération noire au cours du XX[e] siècle. L'auteure considère que le *Black Power* est « sans doute un objectif général et intemporel » pour « l'autonomisation des Noirs », mais représente aussi « un ensemble historiquement contextualisé d'idéologies et de politiques contestataires » (Williams (R), 2014 : 4)[30]. En analysant des luttes locales, leurs perspectives nationales et internationales, l'historienne révèle les combats contre l'oppression raciale et la recherche d'autonomie politique, culturelle et économique d'une variété d'activistes, connus ou inconnus. Williams met également en évidence le rôle important des femmes au sein du mouvement *Black Power*, qu'elles soient des « militantes des droits civiques, des nationalistes noires, des féministes radicales, ou des défenseuses des droits et du pouvoir des faibles revenus » (Williams (R), 2014 : 6)[31]. Yohuru Williams, professeur d'histoire à l'université

[28] "black national political community". L'auteur note que les tensions politiques et idéologiques grandissantes au sein du Modern Black Convention Movement entre 1972 et 1975 amènent à un effondrement de cette tentative de coalition politique nationale noire. En 1974, la faction d'Amari Baraka au sein du Congress of African People rompt avec le nationalisme noir pour se tourner vers le marxisme tiers-mondiste (*Third World Marxism*). Sur ce sujet en particulier, consulter : Robeson P. Taj Frazier, "The Congress of African People: Baraka, Brother Mao, and the year of '74", dans "Black History Matters: Reflections on the Struggle for Freedom", *Souls, A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society*, vol. 8, Issue 3, 2006, pp. 142-159.

[29] Rhonda Y. Williams est une historienne dont les travaux se focalisent sur les expériences, la vie quotidienne, la politique et les luttes sociales des femmes noires à faibles revenus et des personnes marginalisées. Elle contribue aux recherches sur le genre, l'identité politique, la citoyenneté, les droits civiques, les luttes pour la libération noire et ses interactions avec l'État fédéral. Elle est actuellement professeure à l'université Vanderbilt, à Nashville, Tennessee. Auparavant, elle fonde et dirige une bourse postdoctorale en études afro-américaines et l'Institut de justice sociale (*Social Justice Institute*) à l'université Case Western Reserve, à Cleveland, Ohio, où elle est également professeure.

[30] "Arguably a general and timeless goal" ; "empowerment for black people" ; "a historically contextualized set of oppositional ideologies and politics".

[31] "militant rights activists, black nationalists, black radical feminists, or low-income rights and power advocates".

de St. Thomas, situe également ses travaux au sein du mouvement pour la libération noire, critiquant la narration classique des droits civiques et le regard négatif et réducteur souvent porté sur les militants radicaux (Williams (Y), 2016 : 49-52).

D'autres auteurs concentrent leurs recherches sur les tentatives de coalitions politiques multiraciales propres au *Black Power*, remettant en question le présupposé d'un mouvement strictement entrepris par les Noirs et pour les Noirs. Originaire d'Oakland, Californie, le Black Panther Party est sans doute l'exemple le plus connu d'une organisation radicale noire disposant d'un soutien financier de partisans blancs et cherchant à réaliser des alliances multiraciales (Tilghman, 2014 : 1170). Comme le synthétise l'historien et spécialiste des droits civiques John Tilghman :

> Les Afro-Américains ont une histoire énorme mais distincte dans la politique de coalition biraciale et multiraciale – l'abolitionnisme, les mouvements populistes et de défense des droits civiques, l'organisation syndicale, et dans le cadre des blocs électoraux nationaux et urbains du Parti démocrate. De nombreux Afro-Américains soutiennent les collaborations multiraciales et les politiciens qui, en retour, représenteraient leurs communautés de manière égale (Tilghman, 2014 : 1172)[32].

Les initiatives politiques du mouvement de libération noire influencent les stratégies et les formations d'organisations politiques d'autres minorités, comme le résume Yohuru Williams :

> Les luttes pour la libération noire ont également alimenté d'autres mouvements par des groupes similairement situés, y compris des Asiatiques et des Latinos. Dans de nombreux cas, les individus et les organisations associés à ces efforts ont façonné leur identité et leur politique autour des organisations des droits civiques et *Black Power* (Williams (Y), 2016 : 114)[33].

Dans son ouvrage *Power to the Poor, Black-Brown Coalition and the Fight for Economic Justice* (2015), l'historien Gordon K. Mantler étudie les liens entre le mouvement chicano et les mouvements des droits civiques et *Black Power*. Selon lui, la Poor People's Campaign de 1968 mène à une première tentative d'alliance multiraciale entre Afro-Américains et Mexicain-

[32] "African Americans have an enormous but distinct history in biracial and multiracial coalition politics - abolitionism, populist and civil rights movements, labor organizing, and as part of the national and urban Democratic Party voting blocs. Many African Americans support multiracial collaborations and politicians who, in return, would represent their communities equally".

[33] "Black Freedom Struggles also fueled other movements by similarly situated groups including Asians and Latinos. In many cases, individuals and organizations associated with these efforts fashioned their identity and politics around Civil Rights and Black Power Organizations". L'ouvrage *Young Lords, histoire des Black Panthers Latinos (1969-1976)* (2017) de la journaliste et auteure Claire Richard, constitue un bon exemple de luttes latino-américaines aux États-Unis inspirées par le radicalisme politique noir, et plus particulièrement du *Black Panther Party*.

Américains, plus particulièrement au travers des organisations du SCLC et du Mexican United Farm Workers (MUFW) (Mantler, 2013 : 5). Considérant la lutte commune contre la pauvreté comme principal moteur de ces coopérations, Mantler montre néanmoins qu'« une telle collaboration a été difficile, rarement soutenue et même parfois symbolique » (Mantler, 2013 : 4)[34].

Cet aperçu synthétique des *Black Power Studies*, qui contribuent à renforcer le paradigme d'un « long mouvement », permet de mieux saisir les mouvements des droits civiques, du *Black Power* et, de façon plus large, des luttes pour la libération noire. Il permet également d'obtenir un aperçu des émulations internes aux mouvements et à leur influence sur les autres mouvements sociaux de la période (chicano et féministe par exemple). Explorer ces luttes permet d'illustrer leurs liens avec des enjeux contemporains et, ici, avec le mouvement hip-hop.

III. Critique des *Hip Hop Studies* et du récit conventionnel du hip-hop

Les *Hip Hop Studies* se développent à partir du milieu des années 1980 avec la publication d'ouvrages journalistiques qui ne considèrent pas le hip-hop comme un simple phénomène de mode. Cette première vague historiographique s'édifie autour des travaux journalistiques de Steven Hager, *Hip Hop: The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music and Graffiti* (1984), David Toop, *Rap Attack: African Jive to New York Hip Hop* (1984), et de Nelson George, Sally Banes, Susan Flinker et Patty Romanowski, *Fresh, Hip Hop Don't Stop* (1985). Ces recherches préliminaires posent un premier cadre historique, accordant au South Bronx la naissance de la culture, et créditant son développement à un groupe de « pères fondateurs » : DJ Kool Herc, Afrika Bambaataa et Grandmaster Flash[35]. Bien qu'elles masquent des réalités politiques, économiques, sociales et culturelles complexes, ces explorations constituent une base importante pour les futurs chercheurs, avec leurs nombreuses sources orales et visuelles. Le cadre narratif qui découle de ces écrits forme un archétype qui domine aujourd'hui encore la présentation historique du hip-hop.

[34] "such collaboration was difficult, rarely sustained, and even symbolic at times".
[35] Ceci fait écho à la première vague historiographique des études sur le mouvement des droits civiques, qui produit un récit autour de quelques figures considérées comme clés.

Une seconde vague historiographique peut être identifiée par le développement de recherches universitaires sur le hip-hop au cours des années 1990. James G. Spady, historien spécialisé en histoire africaine et afro-américaine, journaliste et activiste, publie sa première étude sur la culture hip-hop en 1991, *Nation Conscious Rap: The Hip Hop Vision*. Il y propose un paradigme méthodologique, intitulé *hiphopography*, afin d'encadrer les études hip-hop en sciences sociales (Meghelli : 2013, 98). En attachant une importance particulière à l'histoire orale, il octroie une place centrale aux personnes interviewées dans ses écrits, établissant des liens entre les dynamiques contemporaines du hip-hop et ses origines historiques. D'autres publications de l'auteur emploient cette méthodologie, notamment son étude de la scène hip-hop de Philadelphie, *Twisted Tales: In the Hip Hop Streets of Philly* (1995), un travail de deux années s'appuyant sur des interviews d'une cinquantaine d'acteurs locaux (Spady & Lee, 1995 : 302). *The Global Cipha: Hip Hop Culture and Consciousness* (2006) réunit des conversations critiques d'artistes hip-hop, connus ou marginalisés, à travers le monde. Samir Meghelli, historien spécialiste des mouvements sociaux et conservateur de musée à Washington, DC, considère que les travaux de James G. Spady forment une source majeure pour repenser et réécrire l'histoire du mouvement culturel hip-hop (Meghelli, 2013 : 94). Néanmoins, les publications contemporaines sur le sujet font rarement référence à ses ouvrages, ce qui est sans doute en partie dû à leur faible diffusion et à l'absence de rééditions[36].

À partir du milieu des années 1990, les recherches sur le hip-hop dépassent le simple cadre descriptif et produisent des perspectives théoriques. Les travaux de Houston A. Baker, spécialiste en littérature afro-américaine, *Black Studies, Rap, and the Academy* (1993), et de la sociologue Tricia Rose, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (1994) forment les prémices de ce tournant historiographique, davantage reconnu au sein des *Hip Hop Studies*. Murray Forman, professeur en *Media and Screen Studies* à la Northeastern University (Boston, Massaschusetts) et figure notable des études sur le hip-hop aux États-Unis, considère que l'ouvrage de Tricia Rose offre une « posture analytique objective sans sacrifier complètement son amour pour le hip-hop » (Forman, 2020 : 211)[37]. Selon Forman, qui propose une analyse de la

[36] Actuellement indisponibles sur Internet, les ouvrages de James G. Spady ne peuvent être consultés en dehors de bibliothèques localisées aux États-Unis. Dans le cadre de cette thèse, seul l'ouvrage *The Global Cipha* (2006) a pu être examiné.

[37] Cette citation est issue d'un entretien avec Murray Forman, réalisé et traduit par Séverin Guillard. Ce dernier est maître de conférences en géographie à l'Université de Picardie Jules Verne (UPJV). Il obtient son doctorat en 2016

structuration des *Hip Hop Studies* aux États-Unis, le développement progressif des études théoriques sur le hip-hop permet d'approfondir « les pratiques artistiques, la musique, la politique, la performance, l'identité, et les expressions culturelles noires, tout en explorant des aspects tels que la poésie, les questions de genre, la religion, ou la question du nihilisme noir vis-à-vis du racisme systémique » (*ibid.*).

Mais cette expansion des recherches hip-hop entraîne, dans le même temps, un affranchissement croissant de ses racines historiques[38]. Le manque d'historicité de ces études poursuit la consolidation d'un récit narratif « classique », continuellement recyclé. Ce dernier peut être résumé selon les termes de Samir Meghelli : le récit normatif du hip-hop présente ainsi ce dernier comme un « mouvement culturel né au milieu des décombres d'un South Bronx post-industriel détruit, fusionnant les traditions culturelles afro-américaines et caribéennes, qui a finalement transformé la violence endémique des gangs en une expression créative florissante » (Meghelli, 2013 : 94)[39].

La narration classique de l'histoire du hip-hop forme un mythe répandu et rarement contesté, tant au sein de publications universitaires et journalistes qu'au sein de productions culturelles à destination du grand public[40]. Cette mythification soutient également un cadre chronologique qui situe l'émergence du hip-hop au début et au milieu des années 1970[41]. L'ouvrage de S. H. Fernando Jr.[42] *The New Beats : Musique, culture et attitudes du hip-hop* (1993), illustre parfaitement la force de ce récit conventionnel. Dans son propos introductif, l'auteur, qui entend couvrir l'histoire du hip-hop jusqu'en 1993, retrace brièvement ses origines par le biais des

---

après la finalisation de sa thèse intitulée « Musique, villes et scènes : localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux États-Unis ».

[38] Nous rejoignons ici la critique adressée par Forman, qui considère que l'évolution des *Hip Hop Studies* entraîne un problème majeur au sein du champ de recherche : « dans certains contextes, le hip-hop devient ce que j'appelle "déculturé" : c'est-à-dire qu'il est facilement dissocié de ses racines noires et hispaniques, et des enjeux culturels et politiques qui vont avec » (Forman, 2020 : 214). Forman note également qu'il n'existe actuellement aucun consensus méthodologique et théorique au sein des *Hip Hop Studies*.

[39] "a cultural movement born amidst the rubble of a burnt out, postindustrial 1970s South bronx, fusing African American and Caribbean cultural traditions, that ultimately transformed the rampant gang violence into vibrant creative expression".

[40] Sur ce dernier point, consulter notamment la série télévisée *The Get Down* de Baz Luhrmann, diffusée en 2016 sur la plateforme Netflix, qui propose un récit du hip-hop à la fin des années 1970 dans le South Bronx, à New York.

[41] Dans sa narration classique, il est généralement admis que l'histoire du hip-hop débute le 11 août 1973, lors d'une fête d'anniversaire organisée par Clive (DJ Kool Herc) et sa sœur Cindy Campbell, au 1520 Sedgwick Avenue dans le South Bronx, New York.

[42] S. H. Fernado Jr. est un artiste et journaliste hip-hop ayant notamment écrit pour les magazines *The Source* et *Vibe*.

« ingénieurs du changement social tels que Marcus Garvey, Malcolm X et les Black Panthers » (Fernando, 2008 : 16), considérant que le rap est l'« expression honnête et intime d'un sous-prolétariat marginalisé » (*ibid.* : 21). Cette courte description sociale et politique du hip-hop glisse ensuite vers un premier chapitre qui s'ouvre sur DJ Kool Herc, présenté comme « l'homme par qui tout a commencé » (*ibid.* : 25). De même, Paul Edwards, chercheur en *Hip Hop Studies* ayant interviewé plus d'une centaine de rappeurs, écrit que « Herc est le DJ largement considéré comme "inventeur" de la musique hip-hop au début des années 1970 en mettant l'accent sur les breaks » (Edwards, 2015 : 133). Ce récit conventionnel se consolide également au sein de la culture hip-hop elle-même durant les années 1990, comme en témoigne l'article de Nelson George, *Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth*, publiée dans *The Source* en novembre 1993. Les trois « pères fondateurs » du hip-hop y sont interviewés, présentés par le journaliste comme des DJs des années 1970 formant le « noyau du hip-hop »[43].

Au lieu d'identifier le hip-hop comme un *mouvement* continu, de nombreux chercheurs, journalistes et artistes hip-hop identifient ses origines en un *instant*. Néanmoins, le cadre chronologique classique est, à quelques occasions, étendu. Dans *Cant' Stop Wont't Stop: A History of the Hip-Hop Generation* (2005), l'historien et journaliste Jeff Chang situe les fondements du hip-hop dans les politiques sociales de renouvellement urbain amorcées par l'urbaniste new-yorkais Robert Moses[44], et par la politique de l'administration républicaine de Richard Nixon (1969-1974). La remise en question de l'histoire traditionnelle du hip-hop prend également forme au sein même de la culture. Dès les années 1990, le journaliste Brian Lassiter ne fige pas l'émergence du hip-hop par une figure particulière ou par un moment spécifique. Publié en 1993 par *Beat-Down* et *The Source*, son article *Soul Power: The Formative Years of Hip-Hop Music and Culture, 1968-1974* avance que la culture hip-hop provient de la créativité de « nombreux héros méconnus » qui contribuent au développement de sa musique, de sa danse, de son style et

[43] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. George Nelson, "Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth", *The Source*, n° 50, novembre 1993.

[44] Particulièrement avec la construction de la Cross Bronx Expressway (1948-1972), qui coupe l'arrondissement du Bronx en deux et entraîne la désintégration des différents quartiers. Pour plus de détails sur ce sujet, consulter Caro Robert, *The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York*, New York, Vintage Books, New York, 1974.

du graffiti dès la fin des années 1960[45]. Lassiter lie le développement du hip-hop aux évolutions sociales et politiques de cette période :

> 1968 a été une année cruciale dans le développement de la culture hip-hop. Plusieurs événements – les émeutes qui ont suivi l'assassinat de Martin Luther King, la guerre du Vietnam, et Tommie Smith et John Carlos soulevant le salut du Black Power aux Jeux olympiques de 1968 à Mexico - ont contribué à créer [...] une nouvelle fierté noire[46].

De plus, le journaliste considère que les DJs mobiles new-yorkais (comme Flowers, Pete DJ Jones, Manoya, Plummer, les Smith Brothers), de par la qualité de leur équipement (platines et table de mixage) et le développement d'une compétition entre eux, contribuent très largement à inspirer la première génération de DJs hip-hop[47]. Selon Pete DJ Jones, Flowers, originaire de Brooklyn, est le premier DJ à obtenir le titre de « Grandmaster » vers 1972-1973[48], considéré par ses compères comme l'un des plus techniquement avancés. Il acquiert une certaine audience par sa capacité à jouer des disques inconnus et difficiles à trouver.

Le récit conventionnel du hip-hop est également remis en question dans le documentaire *Founding Fathers: The Untold Story of Hip Hop* (2011), réalisé par Hassan Pore & Ron Lawrence. Avec Chuck D (Public Enemy) en narrateur, *Founding Fathers* élargit l'histoire et les origines de la musique hip-hop pour inclure les premiers pionniers de Brooklyn, du Queens et de Manhattan. Des artistes comme Grandmaster Flowers, les Disco Twins, DJ Divine, DJ Lance, Nu Sounds, King Charles, Pete DJ Jones et DJ Hollywood, sont actifs avant, puis en même temps, que les pionniers hip-hop connus du Bronx, et participent au développement de la scène disco *underground* de New York[49]. Avant d'investir principalement les discothèques, ces derniers jouent

---

[45] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 11, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Lassister Brian, "Soul Power: The Formative Years of Hip-Hop Music and Culture 1968-1974", *Beat-Down*, False 2, Issue 4, date précise inconnue (1994-1997). "many unsung heroes". Cet article est également disponible dans le magazine *The Source* : Box. 28, *op. cit.*, avril 1993.

[46] *Ibid*. "1968 was a crucial year in the development of hip-hop culture. Several events- the riots following Martin Luther King's assassination, the Vietnam war, and Tommie Smith and John Carlos raising the Black Power salute at the 1968 Olympics in Mexico City- helped create a [...] new Black pride."

[47] *Ibid*.

[48] *Ibid*.

[49] Nous avons pu étudier les liens et les interactions spécifiques entre les scènes disco et hip-hop new-yorkaises de la fin des années 1960 et du début des années 1970 par le biais des DJs Pete DJ Jones et Grandmaster Flash. Pour plus de détails sur ce point, consulter Le Galloudec Lohan, « Influences réciproques des subcultures disco et hip-hop newyorkaises au travers des protagonistes Pete DJ Jones & Grandmaster Flash », dans Amendola Nadia, Alessandro Cosentino, Giacomo Sciommeri (eds.), *Music, Individuals and Contexts: Dialectical Interactions*, Società Editrice di Musicologia, Rome, 2019, pp. 469-478.

leur musique lors de fêtes de quartiers (*block parties*), dans des parcs ou des terrains vacants. Le documentaire conteste ainsi le South Bronx comme lieu de naissance de la culture et DJ Kool Herc comme « père fondateur » du hip-hop, affirmant, interviews à l'appui, que les trois figures principales de la narration classique n'ont fait qu'emprunter et développer les idées des DJs qui les précèdent. Par exemple, dès la fin des années 1960, des DJs comme Grandmaster Flowers, Pete DJ Jones ou Maboya utilisent deux platines pour étendre la partie de breaks des morceaux qu'ils jouent[50]. Ces éléments perturbent à la fois la narration classique du hip-hop et sa chronologie. Il est ainsi préférable d'avancer que le hip-hop, alors centré sur la figure du DJ, se développe dans les différents quartiers new-yorkais à peu près au même moment, durant une période qui s'étend de la fin des années 1960 au milieu des années 1970.

Au sein du documentaire *Founding Fathers*, l'historien Danny Wells met également en avant les influences du mouvement *Black Power* sur la musique hip-hop. Ce dernier démontre que le morceau de rap « The Roof is on Fire » de Rock Master Scott & Dynamic Three (1984)[51] fait référence à un discours de Malcolm X dans lequel il oppose les « nègres des champs », qui auraient voulu brûler la maison du maître, et les « nègres de maison », qui se seraient précipités pour éteindre le feu. De même, Wells souligne l'influence des Black Panthers sur les débuts de la formation du rap. Le chant militant « garde la tête haute, les Panthers à proximité, nous allons nettoyer vos oreilles, nous allons ouvrir vos yeux »[52] est revisité dans plusieurs morceaux hip-hop par l'expression : « trempe-trempe-plonge, so-socialise, tu nettoies tes oreilles et ensuite tu ouvres les yeux »[53]. Cette référence à l'activisme radical est manifeste dans des titres tels que « Superrappin' » de Grandmaster Flash & The Furious Five (1979, Enjoy Records) ou encore « Alive » des Beastie Boys (1999, Grand Royal).

Dès lors, et c'est l'une des contributions centrales de cette thèse, replacer le mouvement hip-hop dans un continuum historique permet l'emploi d'un nouvel appareil conceptuel qui situe le développement du hip-hop dans le cadre des mouvements sociaux étatsuniens de la seconde

[50] Jayquan, "Pete "DJ" Jones Interview", *Tha Foundation*, octobre 2001. Consulté le 17/03/2021. Disponible à l'adresse : http://www.jayquan.com/pete.htm.
[51] Dans le morceau de *Rock Master Scott & Dynamic Three*, les rappeurs scandent le refrain « The roof is on fire » à 4 minutes et 24 secondes, suivit des paroles « Laisse l'enfoiré brûler ; brûle, enfoiré, brûle ! » ("Let the motherfucker burn; burn motherfucker, burn!"). Rock Master Scott & the Dynamic Three, « Rock Master Scott & Dynamic Three », Reality Records, 1984.
[52] "Hold your head up high, Panthers walking by, we're gonna clean out your ears, we're gonna open your eyes".
[53] "Dip-dip-dive, so-socialize, you clean out your ears and then you open your eyes".

moitié du XX^{e} siècle. Cette contextualisation historique, où les éléments politiques et culturels sont examinés en addition des innovations musicales, permet la remise en cause du cadre narratif conventionnel des *Hip Hop Studies*. Tout comme le montre l'historiographie des études sur les mouvements des droits civiques et *Black Power*, les recherches sur le hip-hop nécessitent un dépassement de son récit fondateur mythifié, centré sur quelques figures, pour inscrire le mouvement hip-hop dans un temps long et une histoire sociale, politique, culturelle et économique riche et complexe.

Conclusion

L'analyse des narrations du mouvement des droits civiques, du mouvement *Black Power* et du mouvement hip-hop donne lieu à une mise en perspective historique et à l'établissement d'un cadre conceptuel susceptible d'ouvrir de nouvelles avenues dans l'examen du hip-hop aux États-Unis.

En considérant la génération hip-hop comme héritière des stratégies, des identités et des modèles issus des mouvements sociaux antérieurs, le mouvement hip-hop peut être inscrit dans un continuum historique riche et complexe. L'intégration des *Black Power Studies* élargit notre compréhension des mouvements des droits civiques et du *Black Power*, et permet d'échapper à des cadres chronologiques étroits et potentiellement limitants. Cette dynamique permet de contextualiser le hip-hop dans un cadre historique plus étendu, révélant par là-même les possibilités d'un nouveau dispositif conceptuel. Cette proposition méthodologique dévoile la potentialité d'appréhender l'évolution du mouvement hip-hop dans la trame complexe des mouvements sociaux du XX^{e} siècle, en dépassant ainsi les simples innovations musicales pour englober des implications sociales, politiques et culturelles plus profondes.

L'examen critique du cadre narratif propre aux *Hip Hop Studies* se révèle être une condition indispensable pour une compréhension exhaustive du hip-hop. Tout comme l'historiographie des mouvements des droits civiques et du *Black Power* évolue vers une appréciation plus complète et nuancée, les études consacrées au hip-hop gagnent en pertinence en s'affranchissant des mythes fondateurs, en vue de s'inscrire dans un contexte historique plus vaste, riche en dimensions sociales, politiques, culturelles et économiques.

Cette réévaluation contextuelle appelle désormais à explorer les intersections et les luttes communes aux différents mouvements, en particulier au travers du cas emblématique du complexe pénitentiaire-industriel. Cette exploration peut permettre de démontrer la manière dont les enjeux sociopolitiques s'entrecroisent et se reflètent au sein du mouvement hip-hop.

Chapitre 4 : Perspectives et luttes communes aux différents mouvements : le cas emblématique du complexe pénitentiaire-industriel

Ce chapitre engage une exploration des relations intrinsèques entre les mouvements des droits civiques et du *Black Power* et le mouvement hip-hop, en utilisant comme prisme analytique le complexe pénitentiaire-industriel (CPI). Ce choix découle d'une volonté de mettre en évidence une problématique partagée qui transcende les limites temporelles et sectorielles, tout en incarnant un thème crucial au sein des dynamiques sociopolitiques étatsuniennes. Le CPI cristallise les luttes partagées entre ces mouvements à plusieurs niveaux. Premièrement, il incarne la persistance des inégalités raciales et de la discrimination. Deuxièmement, il expose la réalité de l'incarcération de masse, qui affecte de manière disproportionnée les communautés noires, mettant en lumière ce qui peut être considéré comme une forme moderne de contrôle social et d'oppression. Troisièmement, le CPI révèle les mécanismes économiques sous-tendant le système carcéral, où l'exploitation des détenus à des fins lucratives suscite des parallèles avec l'exploitation économique, une préoccupation centrale également au cœur des mouvements sociaux passés.

Néanmoins, il est important de noter que d'autres exemples de luttes communes pourraient également être envisagés pour enrichir cette perspective. Parmi ces exemples, on peut mentionner les efforts conjoints visant à promouvoir l'accès à l'éducation et à l'émancipation économique. Les mouvements des droits civiques et du *Black Power* mettent en avant l'importance de l'éducation et de l'égalité, des principes qui trouvent également écho au sein du mouvement hip-hop, où l'expression artistique peut être mobilisée pour éduquer, sensibiliser et responsabiliser. Une exploration plus approfondie de ces enjeux éducatifs et économiques entre les mouvements aurait permis d'exposer la manière dont ces luttes reflètent des aspirations en faveur de l'autonomisation et de l'amélioration des conditions de vie. Cependant, ces préoccupations significatives se déploient à différentes étapes de l'analyse sociohistorique menée tout au long du présent manuscrit. Ainsi, l'analyse du CPI semble fournir un cadre privilégié d'investigation, permettant d'éclairer de manière approfondie les intersections complexes entre les mouvements étudiés et leurs implications continues dans l'évolution de la société étatsunienne. En explorant les

manifestations de solidarité, les tentatives d'organisation et les luttes communes qui émergent dans le contexte du CPI, ce chapitre s'intéresse aux dynamiques entre le mouvement hip-hop et le milieu carcéral.

La première partie examine les structures et les mécanismes du complexe pénitentiaire-industriel, en dévoilant les critiques émergeant de la part d'activistes, de chercheurs et d'acteurs du mouvement hip-hop. En se penchant sur les problématiques liées à la privatisation et à l'exploitation économique des détenus, cette section pose les bases nécessaires pour appréhender les défis inhérents au système pénitentiaire étatsunien. La deuxième partie établit des liens historiques entre les luttes menées dans le cadre du mouvement de libération noire et les formes de résistance qui émergent au sein du système carcéral dans la seconde moitié du XX^{e} siècle. En explorant les tentatives d'organisation et les notions de prisonniers de guerre et de prisonniers politiques, cette section illustre une solidarité s'étendant jusqu'au mouvement hip-hop. La troisième partie se focalise sur le contexte spécifique du CPI californien, examinant de quelle manière ses dynamiques particulières suscitent des réponses spécifiques de la part du mouvement hip-hop. Cette exploration est complétée par une étude des relations entre la musique hip-hop et le CPI, qui met en évidence la manière dont le hip-hop est employé comme vecteur de résistance, de protestation et d'expression en faveur de la réforme ou de l'abolition du système carcéral étatsunien.

I. Le CPI et sa critique

A. Le développement du complexe pénitentiaire-industriel

Les origines du développement du complexe pénitentiaire-industriel (*prison-industrial complex*) peuvent être retracées jusqu'au mois de janvier 1973, lorsque le gouverneur de New York, Nelson Rockefeller, prononce un discours de l'état de l'État (*state of the State*) exigeant que chaque trafiquant de drogues soit puni d'une peine d'emprisonnement obligatoire sans libération conditionnelle[54]. Les Rockfeller Drug Laws (1973-2004), dans l'État de New York,

[54] Schlosser Eric, "The Prison-Industrial Complex", *The Atlantic Monthly*, décembre 1998. Consulté le 22/06/2021. Disponible à l'adresse : https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1998/12/the-prison-industrial-complex/304669/. Eric Schlosser est un écrivain et journaliste d'investigation new-yorkais. Il débute sa carrière en 1995 à Boston, Massachusetts, en travaillant pour *The Atlantic Monthly*.

et l'imposition de peines minimales obligatoires dans tout le pays participent à une explosion de la population carcérale au niveau national (Williams (Y), 2016 : 75).

Entre 1925 et 1972, le nombre de personnes incarcérées est relativement stable, atteignant environ 200 000 personnes dans des prisons d'État ou fédérales en 1972, malgré une hausse de la criminalité du milieu des années 1960 au milieu des années 1970 (Mauer, 2016 : 448-449)[55]. Depuis les années 1970, le système de justice pénale s'est drastiquement développé, avec les changements de la politique de détermination des peines. Les années 1980 sont généralement considérées comme la décennie du lancement de la « guerre contre la drogue » (*war on drugs*), avec une augmentation importante des admissions en prison (*cf.* Graphique 1). En 1985, le gouvernement fédéral estime que 23 millions de personnes consomment de la drogue aux États-Unis[56]. En septembre 1989, le président républicain George W. Bush réalise un discours, diffusé sur les télévisions à l'échelle nationale, dans lequel il assure la volonté de l'État fédéral de renforcer la guerre contre la drogue. Il argumente qu'il est nécessaire de construire davantage de prisons, de tribunaux, et de recruter de nouveaux procureurs, appelant à une augmentation d'environ 1,5 milliard de dollars des dépenses fédérales en faveur de cette « guerre »[57]. Durant les années 1990, la durée des condamnations s'accroît considérablement (Mauer, 2016 : 450). À la fin des années 1990, les États-Unis comptent environ 1,8 millions de personnes incarcérées, emprisonnant plus d'individus que tous les autres pays du monde (Schlosser, 1998)[58]. Environ 60% des prisonniers purgeant une peine pour des infractions liées à la drogue sont d'origine afro-américaine ou latino-américaine (Mauer, 2016 : 452). Cette disproportion ethnique des populations incarcérées repose, selon la défenseure des droits civiques Michelle Alexander, sur une discrimination raciale systémique, qui se poursuit après le mouvement des droits civiques, et

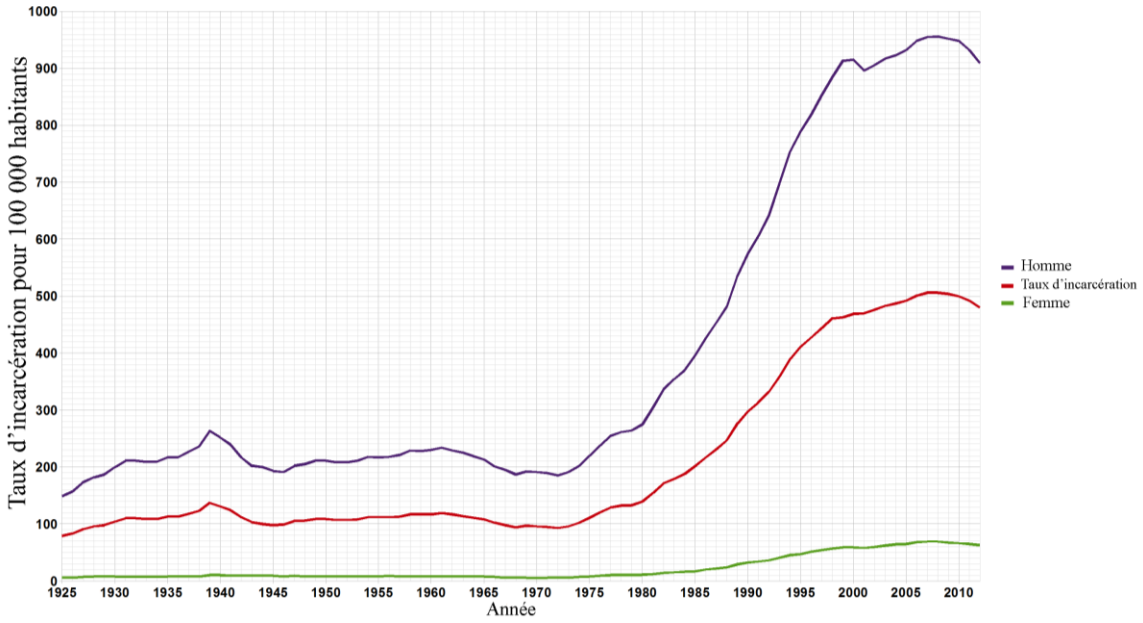
[55] Marc Mauer est l'ancien directeur exécutif de The Sentencing Project et l'un de plus importants spécialistes étatsuniens en matière de politique de détermination des peines, de race et du système pénal criminel. Auteur de plusieurs rapports et publications sur ces sujets, il dirige des programmes de réforme des politiques de justice pénale pendant près de quarante ans. The Sentencing Project, fondé par Malcolm Young en 1986, encourage des réponses efficaces et humaines à la criminalité, par la réduction des peines d'emprisonnement et la diminution de la criminalisation des jeunes. Ce projet promeut la justice raciale, ethnique, économique et de genre.

[56] Bush W. George, "Text of President's Speech on National Drug Control Strategy", *New York Times*, 6 septembre 1989. Consulté le 22/06/2021. Disponible à l'adresse : https://www.nytimes.com/1989/09/06/us/text-of-president-s-speech-on-national-drug-control-strategy.html. Il s'agit ici d'une consommation « courante », c'est-à-dire au moins une fois le mois précédent.

[57] *Ibid*.

[58] En quantité absolue.

qui s'appuie sur le système de justice pénale pour cibler les pauvres et les personnes de couleur (Alexander, 2010)[59].



Graphique 1 : Taux d'incarcération des détenus incarcérés sous juridiction étatique et fédérale pour 100 000 habitants (1925-2014)[60]

Angela Y. Davis, activiste et professeure émérite à l'université de Californie, Santa Cruz, collabore avec de nombreuses organisations contestant la répression liée aux prisons depuis les années 1970. Elle est longtemps coprésidente de la National Alliance Against Racist and Political Repression, fondée en 1973 par le National Committee to Free Angela Davis and All Political Prisoners, l'American Indian Movement et d'autres organisations de luttes pour les droits civiques (Davis, 2003 : 128). Dans son ouvrage *Are Prisons Obsolete?*, elle propose

[59] Michelle Alexander, écrivaine, professeure invitée à l'*Union Theological Seminary*, et journaliste au *New York Times*, considère que les conséquences sociales du complexe pénitentiaire-industriel sont comparables aux lois Jim Crow des XIX[e] et XX[e] siècles. Alexander Michelle, *The New Jim Crow: Mass incarceration in the Age of Colorblindness*, New York, The New Press, 2010.

[60] Les données utilisées pour l'élaboration de ce graphique proviennent de la source suivante : U.S. Department of Justice, *Bureau of Justice Statistics: Sourcebook of Criminal Justice Statistics – 2003*, The Hindelang Criminal Justice Research Center, Albany, New York, 2003, p. 500. Le recensement des détenus est réalisé à la fin de l'année au sein des institutions étatiques et fédérales. À partir de 1971, le recensement inclut tous les adultes ou jeunes délinquants condamnés dans un établissement pénitentiaire d'État ou fédéral avec des peines maximales de plus d'un an.

un argumentaire en faveur de l'abolition des prisons dans le monde, qui repose principalement sur des exemples et des données recueillis aux États-Unis. Selon Davis, le terme *prison industrial complex* est employé par des activistes et des universitaires « pour contester les croyances dominantes selon lesquelles l'augmentation du taux de criminalité était à l'origine de l'augmentation de la population carcérale » (Davis, 2003 : 84)[61]. Ces derniers soutiennent que la construction des prisons est motivée par des « idéologies racistes et la recherche du profit » (Davis, 2003 : 85)[62]. Le complexe pénitentiaire-industriel repose sur des relations entre des entreprises, le gouvernement, le système judiciaire et les médias, permettant l'exploitation d'une main d'œuvre carcérale par des entreprises privées (Davis, 2003 : 84). D'après Davis, il s'agit d'un véritable système d'oppression qui cible particulièrement les populations pauvres et racisées :

> La notion de complexe industriel pénitentiaire insiste sur la compréhension du processus de punition qui prend en compte les structures et les idéologies économiques et politiques, plutôt que de se concentrer aveuglément sur la conduite criminelle individuelle et les efforts pour "lutter contre la criminalité". […] De nombreuses entreprises avec des marchés mondiaux comptent désormais sur les prisons comme source importante de profit [ce qui] nous aide à comprendre la rapidité avec laquelle les prisons ont commencé à proliférer précisément à un moment où les études officielles indiquaient que le taux de criminalité diminuait. La notion de complexe pénitentiaire-industriel insiste également sur le fait que la racialisation des populations carcérales - et cela est vrai non seulement des États-Unis, mais aussi de l'Europe, de l'Amérique du Sud et de l'Australie - n'est pas une caractéristique laissée au hasard. Ainsi, les critiques du complexe pénitentiaire-industriel entreprises par des militants abolitionnistes et des universitaires sont beaucoup liées aux critiques de la persistance mondiale du racisme (Davis, 2003 : 85)[63].

[61] "to contest prevailing beliefs that increased levels of crime were the root cause of mounting prison populations". Le terme est employé pour la première fois par l'historien Mike Davis en 1995, dans son étude des systèmes pénal et carcéral californiens : "Hell Factories in the Field: A Prison Industrial Complex", *The Nation*, 260, n° 7, février 1995.
[62] "ideologies of racism and the pursuit of profit".
[63] "The notion of a prison industrial complex insists on understandings of the punishment process that take into account economic and political structures and ideologies, rather than focusing myopically on individual criminal conduct and efforts to "curb crime." [...] many corporations with global markets now rely on prisons as an important source of profit helps us to understand the rapidity with which prisons began to proliferate precisely at a time when official studies indicated that the crime rate was falling. The notion of a prison industrial complex also insists that the racialization of prison populations - and this is not only true of the United States, but of Europe, South America, and Australia as well - is not an incidental feature. Thus, critiques of the prison industrial complex undertaken by abolitionist activists and scholars are very much linked to critiques of the global persistence of racism".

B. Perceptions et critiques du CPI dans les magazines spécialisés

Le complexe pénitentiaire-industriel est vivement critiqué au sein des magazines hip-hop au cours des années 1990. Les auteurs cherchent généralement à sensibiliser les lecteurs à ce sujet, en déconstruisant les mythes autour des prisons, en décrivant les conditions de vie des prisonniers ou encore en proposant des solutions alternatives au système judiciaire criminel en vigueur[64]. En mai 1995, Greg Donaldson[65] réalise un dossier sur la « guerre contre la drogue » intitulé "The Lying Game" pour le magazine *Vibe*, qui s'appuie sur plusieurs études statistiques et sur différentes interviews de professionnels (des avocats, des économistes, mais aussi des universitaires en sciences sociales)[66]. Le dossier s'ouvre sur une illustration de Dooable Arts, qui met en scène un politicien s'apprêtant à sniffer plusieurs traces de cocaïne. Ce dernier regarde une télévision recouverte de coupures de magazines, où l'on peut notamment voir inscrit « Oppression du gouvernement » et « Ceci est une alerte ! Éloignez-vous de votre TV ! »[67]. Considérant qu'il existe une relation causale entre la consommation de drogues et la disparition des opportunités économiques pour les citadins pauvres, le journaliste critique les politiciens qui attribuent la crise des centres-villes au trafic de stupéfiants. Il aborde et déconstruit différents mythes, notamment le fait que les jeunes Afro-Américains en soient les plus gros usagers. Il critique les politiques fédérales se développant au cours des années 1980, à l'instar des Rockfeller Drug Laws.

> La soi-disant "guerre contre la drogue" […] emprisonne un nombre disproportionné d'hommes noirs. Entre 1983 et 1989, au plus fort de la guerre contre la drogue de Reagan, le ratio des arrestations de mineurs noirs à blancs à plus que triplé, tandis que le taux de meurtres parmi les jeunes noirs a continué de monter en flèche. Sur le budget fédéral annuel de 12 milliards de dollars pour la guerre contre la drogue l'année dernière, 70% sont allés à l'application de la loi, 30% seulement à l'éducation et à la prévention. […] Les plans pour

[64] Nous abordons ici seulement les articles de presse proposant une critique du complexe pénitentiaire-industriel. Les écrits traitant plus spécifiquement des prisonniers de guerre, des organisations et des artistes hip-hop qui s'investissent pour le combattre sont évoqués dans les sous-parties suivantes.
[65] Greg Donaldson est un écrivain, acteur et professeur agrégé ayant publié de nombreux articles de presse sur les gangs, la criminalité et les forces de l'ordre, dans des magazines comme *Rolling Stone*, *Esquire*, *Playboy* ou encore *New York Times*. Il enseigne actuellement à l'université de justice pénale John Jay, à New York.
[66] Ernie Paniccioli Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Donaldson Greg, "The Lying Game", *Vibe*, vol. 3, n° 4, mai 1995.
[67] *Ibid*.

> une nouvelle école secondaire à Brownsville ont été récemment mis de côté. Au lieu de cela, un établissement correctionnel pour jeunes de 60 millions de dollars est actuellement en construction sur le même site[68].

Greg Donaldson cherche à promouvoir des solutions alternatives au durcissement des législations, appelant à une augmentation des programmes de désintoxication et des perspectives d'emploi. Néanmoins, il reste assez pessimiste quant à ces potentielles évolutions :

> Plus de traitement de la toxicomanie, une meilleure éducation, plus d'opportunités économiques – les solutions sont plus faciles à énumérer qu'à mettre en œuvre. Des notions "radicales" comme la légalisation de certains types de drogues - qui élimineraient le marché illégal tout en libérant des milliards pour l'éducation et le traitement - relèvent encore de la fiction[69].

Dans la même publication, John Edgar Wideman, écrivain, essayiste et professeur émérite à l'université Brown, propose une chronique intitulée "Behind the Wall", appuyée par une photographie d'un jeune homme noir derrière un grillage[70]. L'auteur condamne le développement du système pénitentiaire industriel étatsunien depuis les années 1970, estimant que les gouvernements successifs choisissent « la répression plutôt que la réforme », en construisant de plus en plus de prisons[71] :

> La notion d'incarcération comme remède aux problèmes sociaux, économiques et politiques sous-tend le climat politique actuel. C'est un signe de ce qu'une trentaine d'années de recul sur la promesse d'égalité exigée par le mouvement des droits civiques des années 60 a produit[72].

Développant une critique de la hiérarchie sociale aux États-Unis, il avance que les plus pauvres, qu'ils soient Noirs ou Blancs, sont fortement touchés par la stagnation sociale, à cause

---

[68] Donaldson Greg, "The Lying Game", *op. cit.* "The so-called "war on drugs" [...] imprisons a disproportionate number of black males. Between 1983 and 1989, the height of Reagan's drug war, the ratio of black to white juvenile arrests more than tripled, while the murder rate among black youths continued to soar". Le journaliste évoque ici, par l'exemple de Brownsville, le quartier de l'arrondissement de Brooklyn, à New York, et non pas la ville du même nom situé dans l'État du Texas. Of the $12 billion annual federal budget for the war on drugs last year, 70 percent went for law enforcement, only 30 percent for education and prevention. [...] Plans for a new high school in Brownsville were recently shelved. Instead, a $60 million youth correctional facility is now under construction on the same site.

[69] *Ibid.* "More drug treatment, better education, more economic opportunities - the solutions are easier to list than to implement. "Radical" notions like the legalization of certain kinds of drugs-which would eliminate the illegal market while freeing up billions for education and treatment-are still the stuff of fantasy".

[70] Ernie Paniccioli Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Wideman E. John, "Behind the Wall", *Vibe*, vol. 3, n° 4, mai 1995.

[71] *Ibid.* "repression over reform".

[72] *Ibid.* "The notion of incarceration as a cure for social, economic, and political problems underpins the current political climate. It's a sign of what 30 years or so of backsliding on the promise of equality exacted by the civil rights movement of the '60s has produced".

du chômage, de la nécessité d'avoir recours à l'aide sociale, et d'un système éducatif défaillant[73]. Il décrit ensuite la classe moyenne comme une majorité déclinante, en proie à la peur et à la colère, qui cherche à échapper à la pauvreté. Enfin, il condamne la classe dirigeante, considérant que la répression associée au développement des prisons participe au maintien du *statu quo* :

> Au sommet, une infime minorité dont la richesse est un mur qui les protège du chaos de l'instabilité sociale, un mur qui est à la fois une réaction au chaos moral de l'inégalité et qui en dépend[74].

John Edgar Wideman estime que le paysage social des années 1980-1990 provoque un besoin de changement radical similaire, sinon supérieur, à la période classique du mouvement des droits civiques[75]. Relativement pessimiste, il considère que l'impulsion au changement amorcé durant les années 1960-1970 tend à disparaître :

> Les murs séparant les Américains par race, sexe, classe et région sont justifiés et célébrés, mais pas dans un esprit qui accueille la diversité ou qui recherche l'unité ultime par le respect mutuel et la réconciliation. Les murs de la prison sont proposés comme solution finale. Ils symbolisent notre myopie, notre peur des vrais problèmes qui nous mettent tous en cage. Ce qui est dommage, c'est que nous applaudissions aveuglément et avec enthousiasme ceux qui construisent les murs qui nous condamnent[76].

En novembre 1996, le journaliste Greg Tate adresse une critique similaire dans *Vibe*. Il y défend l'idée que l'État fédéral des deux dernières décennies, qu'il soit gouverné par une administration démocrate ou républicaine, ne fonctionne pas en faveur des Noirs, des pauvres et des travailleurs en difficulté :

> Quand nous regardons l'essor d'une industrie de construction de prisons, qui a fait une marchandise des corps noirs condamnés, et l'abolition d'un système de protection sociale dont les principaux bénéficiaires sont les enfants des pauvres, nous voyons une administration qui non seulement néglige, mais travaille activement contre les intérêts des pauvres[77].

---

[73] Wideman E. John, "Behind the Wall", *op. cit.*

[74] *Ibid.* "At the top, a tiny minority whose wealth is a wall protecting them from the chaos of social instability, a wall that is both a reaction to the moral chaos of inequality and dependent upon it".

[75] *Ibid.* "We face a social landscape with more-or at least as much-need for radical change than the landscape we faced in the '60s".

[76] *Ibid.* "Walls separating Americans by race, gender, class, and region are being justified and celebrated, but not in a spirit that welcomes diversity or seeks ultimate unity through mutual respect and reconciliation. Prison walls are being proposed as a final solution. They symbolize our shortsightedness, our fear of the real problems caging us all. The pity is how blindly, enthusiastically, we applaud those who are constructing the walls dooming us".

[77] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 36, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Tate Greg, "politricks time, voting is fine, but it won't solve all our problems", *Vibe*, novembre 1996. "When we look at the rise of a prison-construction industry that has made a commodity of convicted black bodies and

En 1998, le magazine *ROOTS* publie un article de Carlo Keys intitulé "Real Soldiers", qui prend directement à partie ses lecteurs. Il interroge ces derniers en leur demandant s'ils œuvrent réellement en faveur de la justice sociale (ce qui ferait d'eux des « vrais soldats ») :

> Pour qui êtes-vous soldat ? Pour quelle armée, révolutionnaire ou autre, travaillez-vous ? Nous devons commencer à faire ce qui doit être fait pour certaines organisations, causes et mouvements justes avant même que vous puissiez imaginer être un vrai soldat. Sauf si vous vous contentez d'être un pion dans le jeu de quelqu'un[78].

Carlo Keys critique les personnes extérieures aux communautés défavorisées qui considèrent que la construction des prisons peut permettre la réduction des activités criminelles. Selon ce dernier, le complexe pénitentiaire-industriel est une grande entreprise[79], le lobbying permettant d'exercer une pression sur les élus pour faire voter des lois, favoriser le développement de la police et construire davantage de prisons[80]. L'auteur promeut le Prison Moratorium Project (PMP), une organisation militante qui cherche à abolir les prisons aux États-Unis et à réformer le système pénal criminel[81] :

> Ce que propose le PMP, c'est l'arrêt de la construction des prisons et une réorientation des fonds vers l'éducation, qui est leur point d'origine. PMP veut élever le niveau de conscience autour du complexe pénitentiaire-industriel. […] Les lois Rockefeller-Nelson condamnent tout le monde pour avoir la moindre trace de drogue sur eux. [Il faut] réinvestir notre argent dans l'éducation et les programmes par des organisations communautaires qui sont en contact avec les gens et savent ce qui fonctionne pour eux. Construire des prisons est une façon inutile de maintenir une société[82].

---

the abolishment of a welfare system whose principal beneficiaries are the children of the poor, we see an administration that's not just neglecting but actively working against the interests of poor people".

[78] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Keys Carlos, "Real Soldiers", *ROOTS*, vol. 5, Issue 32, 1998. "Who are you a soldier for? What army, revolutionary or otherwise, are you putting in work for? We need to start putting it down for some righteous organizations, causes and movements before you can even fathom being a real soldier. Unless you are content being a pawn in someone's game".

[79] *Ibid*. Carlo Keys emploie l'expression "the prison industrial complex is hella big business". "Hella" est une expression issue de l'argot de rue de San Francisco couramment utilisée à la place de « vraiment » ou « très » pour décrire quelque chose. "Big business" se traduit par le terme « grand capital ».

[80] *Ibid*. L'auteur emploie l'expression "pigs" pour évoquer les policiers.

[81] *Ibid*. Fondée en 1998, cette organisation abolitionniste travaille, avec d'autres groupes similaires comme *Critical Resistance* (formé en 1997 à Oakland, Californie, par Angela Davis, Ruth Wilson Gilmore et Rose Braz), à la construction d'un mouvement de masse pour mettre à bas le complexe pénitentiaire-industriel. California Prison Moratorium Project, "History", *Calipmp.org*, octobre 2016.

[82] *Ibid*. "What PMP is proposing is a halt on the building of prisons and a redirection of the funds back into education, which is their point of origin. PMP wants to raise the level of consciousness around the prison industrial complex. [...] The Rockfeller-Nelson laws convict everybody for having the slightest bit of drug on them. [It's necessary] putting

Un autre exemple intéressant est assurément l'article "Myths and Facts about Prison", proposé par les Socialistes démocrates d'Amérique (DSA - Democratic Socialists of America)[83] dans le magazine hip-hop radical *Stress Magazine* en 1999[84]. Proposant aux lecteurs de tester leurs connaissances, le DSA met à disposition un questionnaire fondé sur des statistiques et des études sur l'évolution du système pénal criminel, des incarcérations, de la criminalité, et de l'usage des drogues.

Enfin, l'article "The War on Drugs" de Shana Siegel, également publié en 1999 dans *Stress Magazine*, critique les Rockfeller Drug Laws et leurs conséquences sur les évolutions législatives après 1973. L'auteur considère en effet que New York est le premier État à établir une approche punitive pour la délinquance liée à la drogue, alors que d'autres États favorisent, à cette époque, davantage la réhabilitation à l'incarcération[85]. Shana Siegel travaille pour le Prison Moratorium Project. En s'appuyant sur des statistiques fédérales, la journaliste commente que 74% des personnes consommant des drogues sont blanches, alors que 94% des personnes emprisonnées sous les Rockfeller Drug Laws sont d'origine afro-américaine et latino-américaine[86]. Shana Siegel critique vivement le complexe pénitentiaire-industriel, à partir de deux arguments majeurs : les lois axées sur le profit des prisons garantissent que toute activité liée à la drogue soit punie par une lourde peine, et les crimes violents (meurtre, viol) continuent de baisser tandis que la population carcérale ne cesse de croître[87]. Elle critique le positionnement du gouverneur républicain de l'État de New York George Pataki (1995-2007), qui poursuit la politique instaurée par l'ancien gouverneur Nelson Rockefeller :

> Le gouverneur de New York, George Pataki, a éliminé l'enseignement supérieur pour les détenus et a réduit à plusieurs reprises les dépenses publiques consacrées à l'enseignement supérieur afin de financer davantage de prisons. Au cours de la dernière décennie, 615 millions de dollars ont été coupés dans le financement de

---

our money back into education and programs by community based organizations who are in touch with the people and know what works for them. Building prisons is a wasteful way to maintain a society".

[83] Les Socialistes démocrates d'Amérique sont une organisation politique fondée en 1982 dans la lignée du Parti socialiste américain (dissout en 1972). C'est actuellement l'organisation marxiste la plus développée aux États-Unis, renforcée par la campagne présidentielle de Bernie Sanders en 2016. Sur ce sujet, consulter : Natrol Sébastien, « Qui sont les Socialistes Démocrates d'Amérique ? », *Le vent se lève*, 23 février 2019. Weigel David, "The socialist movement is getting younger and turning into a left-wing force", *Washington Post*, 6 août 2017.

[84] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 35, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Democratic Socialists for America, "Myths and Facts About Prison", *Stress Magazine*, Issue 18, 1999.

[85] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 35, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Siegel Shana, "The War on Drugs", *Stress Magazine*, Issue 19, 1999.

[86] *Ibid*.

[87] *Ibid*.

> l'enseignement supérieur, tandis que 761 millions de dollars ont été ajoutés au budget des services correctionnels. Il s'agit presque d'un compromis dollar pour dollar entre le financement de l'enseignement supérieur et le financement de l'incarcération »[88].

L'auteure insiste également sur les conditions d'existence des communautés les plus défavorisées (emploi au salaire minimum, inadéquation entre leurs compétences et les emplois disponibles, invisibilisation sociale, racisme), et appelle à organiser davantage les luttes, afin de pouvoir parvenir à une évolution positive du système judiciaire criminel :

> Si nous voulons arrêter cette guerre contre nos communautés et la destruction de milliers de vies, nous devons commencer à parler de manière réaliste de ce qui se passe là où nous sommes. Plus important encore, nous devons nous organiser ![89].

D'autres articles de presse abordent plus spécifiquement la situation des prisonniers de guerre et des conditions de vie au sein des établissements pénitenciers. Il convient de s'y intéresser en explicitant l'influence du mouvement *Black Power* au sein des prisons à partir de la fin des années 1960.

II. Du mouvement *Black Power* au mouvement hip-hop : tentatives d'organisation au sein des prisons, prisonniers de guerre et prisonniers politiques

A. Mouvement *Black Power* et mouvement pour les droits des prisonniers

Au cours de la période classique du mouvement des droits civiques, la violation des lois sur la ségrégation conduit de nombreux militants à se retrouver en prison. L'historien Y. Williams, dans ses travaux sur le mouvement de libération noire, relève les liens existants entre les individus incarcérés et le mouvement *Black Power*. Les lois alors en vigueur conduisent au développement d'une population carcérale essentiellement urbaine et noire, influencée par les discours de

[88] *Ibid*. "New York Governor George Pataki has eliminated higher education for inmates, and has repeatedly cut state spending on higher education in order to finance more prisons. Over the last decade, $615 Million dollars have been cut from funding for higher education while $761 million has been added to the corrections budget. This is almost a dollar for dollar trade-off between funding for higher education and funding for incarceration".
[89] Siegel Shana, "The War on Drugs", *op. cit.* "If we want to stop this war on our communities and the destruction of thousands of lives, we need to start talking realistically about what is happening where we are. Most importantly, we need to organize!".

Malcolm X et des Black Muslims de la Nation of Islam[90], ainsi que par des organisations radicales telles que le Black Panther Party (BPP) (Williams (Y), 2016 : 70-71). Les points 8 et 9 du programme du BPP revendiquent la libération des Noirs des prisons, considérant que le système judiciaire n'est pas équitable et impartial. De plus, les Black Panthers incarcérés, tout comme les membres d'autres organisations radicales, dialoguent avec les prisonniers et participent à leur politisation.

Eric Cummins[91] note l'émergence d'un mouvement radical de résistance des condamnés, particulièrement développé à l'intérieur des établissements pénitentiaires. Au sein de la prison San Quentin par exemple, une section secrète Black Panther est consolidée à la fin des années 1960 ; 39 prisonniers s'en proclament publiquement membres en 1971 (Cummins, 1994 : 136). De même, le prêt gratuit de livres politiques et révolutionnaires, rendu possible par des programmes éducatifs secrets tenus par des groupes organisés (les Black Panthers, la Black Guerrilla Family, La Nuestra Familia, ou encore l'Indian Cultural Group), facilite l'accès des prisonniers à la politique révolutionnaire, par la lecture d'ouvrages marxistes qui leur octroient une théorie critique radicale et des conseils organisationnels (Cummins, 1994 : 137-139). Ceci conduit, selon l'auteur, à un « mouvement de syndicalisation des condamnés à l'échelle du système » (Cummins, 1994 : 152)[92]. Comme le note Williams, ce mouvement organisé se fonde sur des préoccupations communes aux prisonniers, sans distinction raciale, et des grèves sont organisées dans tout le pays, et plus particulièrement en Californie (Williams (Y), 2016 : 72).

L'un des principaux dirigeants du mouvement pour les droits des prisonniers (Prisoners' Rights Movement) est George Jackson (1941-1971), incarcéré à partir de 1961 dans la prison San Quentin (Williams (Y), 2016 : 71). Dès 1966, il participe à la fondation d'un groupe révolutionnaire marxiste-léniniste : la Black Family (puis Black Guerrilla Family après sa mort) (Williams (Y), 2016 : 71). Selon Williams, George Jackson place la condition des prisonniers dans le contexte plus large de la lutte pour la libération noire, considérant que les tentatives de révolution sociale et politique nécessitent un traitement du problème de l'incarcération (Williams

[90] Les Black Muslims prônent l'éducation, la discipline et un programme d'efforts personnels.
[91] Eric Cummins est maître de conférences à l'université d'État San José et auteur d'une histoire du mouvement des prisonniers californiens de 1950 à 1980.
[92] "a systemwide convict unionization movement".

(Y), 2016 : 72). Les efforts d'organisation interne des prisonniers sont appuyés par des poursuites externes pour réformer le système judiciaire étatsunien (*ibid.*). Comme le note l'historien :

> Les revendications des prisonniers elles-mêmes ont montré le lien entre les droits des prisonniers et le mouvement Black Power. Outre les appels en faveur des libertés civiles fondamentales, y compris la liberté d'expression et de religion, ils ont demandé aux dirigeants des Black Panthers et du Young Lords Party d'observer et de participer aux négociations (Williams (Y), 2016 : 75)[93].

Malgré l'existence du mouvement pour les droits des prisonniers, la population carcérale continue d'augmenter au cours des décennies suivantes, et les populations incarcérées restent fortement racisées. En 1980, selon le bureau des statistiques de la justice, près de 330 000 personnes sont détenues dans des prisons étatiques et fédérales. En 1994, ce chiffre passe à plus d'un million (Watkins, 2005 : 169). Lors de sa campagne présidentielle de 1992, le candidat démocrate Bill Clinton participe à un repositionnement de son parti en défendant des stratégies policières plus sévères et un investissement plus important dans la police (From, 2013 : 198). Le Violent Crime Control and Law Enforcement Act de 1994 accorde des subventions pour « accroître la présente policière, pour étendre et améliorer les efforts de coopération entre les services de police et les communautés locales, et pour résoudre les problèmes de criminalité et de désordre »[94]. Ce projet de loi sur la criminalité, le plus important de l'histoire des États-Unis, prévoit notamment la formation de 100 000 nouveaux policiers et un financement de 9,7 milliards de dollars pour les prisons[95].

B. Couverture et intérêt médiatiques hip-hop des prisonniers associés au *Black Power*

Les magazines hip-hop consacrent plusieurs articles et dossiers au mouvement pour les droits des prisonniers et aux prisonniers de guerre (*Prisoner Of War* – POW) au cours

[93] "The prisoners' demands themselves showed the nexus between prisoners' rights and the Black Power Movement. In addition to calls for basic civil liberties, including freedom of speech and religion, they asked that leaders from the Black Panthers and Young Lords Party observe and participate in negotiations".

[94] United States House of Representatives, "The Violent Crime Control and Law Enforcement Act of 1994", *History, Art & Archives: United States House of Representatives*. "increase police presence, to expand and improve cooperative efforts between law enforcement agencies and local communities, and to address crime and disorder problems".

[95] Office of Justice Programs, "Violent Crime Control and Law Enforcement Act of 1994: Fact Sheet", *U.S. Department of Justice*, 24 octobre 1994.

des années 1990. Les auteurs cherchent à sensibiliser les lecteurs à l'histoire des mouvements sociaux et au développement du complexe pénitentiaire-industriel. En décembre 1993, le magazine *The Source* publie une illustration politique qui met en scène les luttes noires pour la justice sociale et leur répression par les forces de l'ordre et l'État fédéral (*cf.* Illustration 9). Les militants y sont représentés de trois façons : le poing levé lors d'une manifestation, emprisonnés ou tués. Au premier plan, au centre du dessin, un policier blanc avec des cornes de diable, décoré d'insignes militaires, tient une matraque et semble piétiner le mot « Humanité ». Ses yeux sont bandés par la phrase : « Que la lutte commence »[96]. Derrière lui, une masse de policiers se tient entre les manifestants (à gauche et à droite de l'image) et semble protéger le pouvoir, représenté par des drapeaux étatsuniens et une pyramide[97]. Au-dessus de celle-ci siège, dans un grand nuage noir, le mot « POLICE », au-dessus de la mention « le meurtre de masse ne peut être dissimulé »[98].

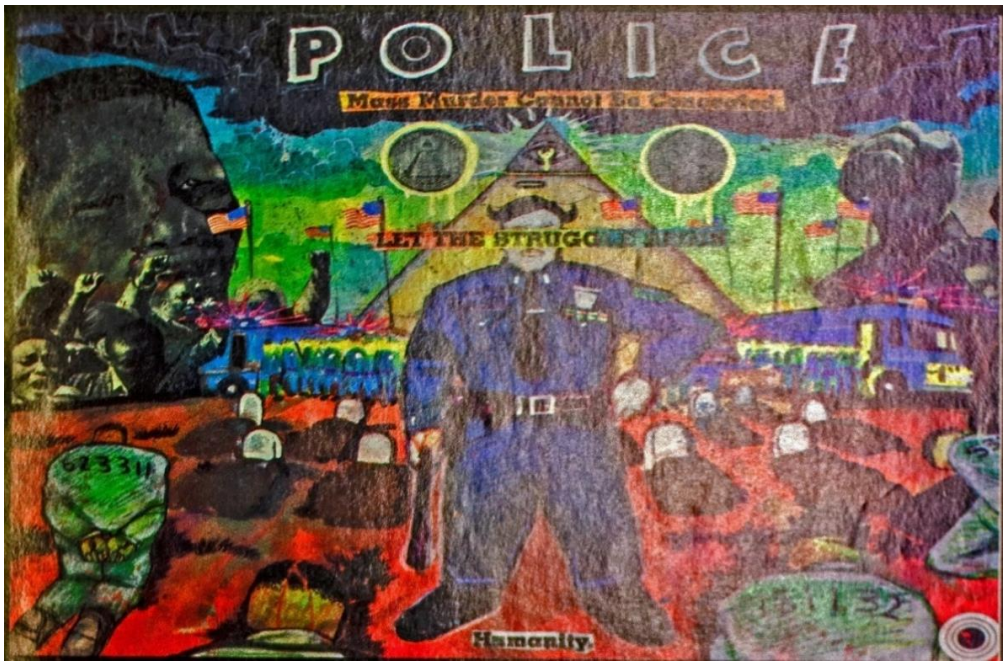


Illustration 9. Illustration politique (auteur inconnu), *The Source*, décembre 1993[99]

[96] *Ibid*. "Let the struggle begin".
[97] Cette représentation est sans doute un clin d'œil à la caricature critique du système capitaliste nommée "The Pyramid of Capitalist System", publiée par le magazine étatsunien *Industrial Worker* en 1911, elle-même inspirée d'un flyer russe de 1901. Les militaires, tout comme dans la caricature originale, y ont un rôle de protection de la hiérarchie sociale et du capitalisme.
[98] Auteur inconnu, sans titre, *The Source*, n° 51, décembre 1993. "Mass Murder Cannot Be Concealed".
[99] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Auteur inconnu, illustration politique, *The Source*, n° 51, décembre 1993.

Le numéro du magazine *The Source* d'octobre 1995 offre deux documents importants sur le sujet des prisonniers de guerre. La section éditoriale, qui comprend généralement un écrit du rédacteur en chef, est dévolue à Sundiata Acoli[100], prisonnier de guerre et membre de la Black Liberation Army (BLA)[101]. Ce dernier participe au mouvement des droits civiques durant les années 1960 et fait partie des 21 Black Panthers arrêtés à New York en 1969 et tous acquittés entre 1970 et 1971. En 1973, il est incarcéré à perpétuité avec Assata Shakur, la mère du rappeur Tupac Shakur, à la suite d'une fusillade dans le New Jersey entre la police et plusieurs membres de la BLA. Cet incident entraîne la mort de deux cadres du groupe révolutionnaire et d'un policier[102]. Dans sa tribune, Sundiata Acoli propose ses « réflexions d'un prisonnier politique »[103] en retraçant une partie de l'histoire des Noirs sur le continent Américain, à commencer par l'esclavage. Il propose une définition subjective[104] du terme « prisonnier politique » dans l'introduction de son écrit :

[100] Chesler Caren, "A former member of the Black Panther Party seeks parole nearly 50 years after he was convicted of murder", *Washington Post*, 13 mars 2021. Consulté le 12/08/2021. Disponible à l'adresse : https://www.washingtonpost.com/national-security/sundiata-acoli-black-panther-parole/2021/03/12/68254ace-81c2-11eb-ac37-4383f7709abe_story.html . Né en 1937, Sundiata Acoli est un mathématicien obtenant sa licence à l'université Prairie View A&M, dans le Texas, à 19 ans. Il devient analyste en informatique pour le compte de la NASA en Californie avant de prendre part au mouvement des droits civiques à partir de 1963, à New York et dans le Mississippi. Suite à l'assassinat de Martin Luther King, il rejoint la section du Black Panther Party de Harlem à New York. Aujourd'hui âgé de 84 ans, il continue de purger sa peine dans la prison fédérale de Leavenworth, Kansas.

[101] La Black Liberation Army est une organisation révolutionnaire anti-capitaliste, anti-impérialiste, anti-raciste et anti-sexiste, active de 1970 à 1981 et « en guerre » contre le gouvernement des États-Unis. En faveur de la libération et de l'autodétermination des Noirs, elle comprend notamment des Black Panthers et participe à des évasions de prison. Sur ce sujet, consulter: Burrough Bryan, *Days of Rage: America's Radical Underground, the FBI, and the Forgotten Age of Revolutionary Violence*, Londres, Penguin Publishing Group, 2016.

[102] Sullivan F. Joseph, "Pather, Trooper Slain in Shoot-Out", *New York Times*, 3 mai 1973. Consulté le 27/08/2021. Disponible à l'adresse : https://www.nytimes.com/1973/05/03/archives/panther-trooper-slain-in-shootout-woman-sought-in-killing-of.html.

[103] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Acoli Sundiata, "Reflections of a Political Prisoner", *The Source*, n° 73, octobre 1995.

[104] *Ibid.* ; Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Acoli Sundiata, "So What's It Like to Be a Political Prisoner or POW?", *The Source*, n° 73, octobre 1995. Dans cet article, Sundiata Acoli propose également la définition suivante : « Un prisonnier de guerre est un révolutionnaire engagé dans des actes de lutte armée et capturé ». "A prisoner of war is a revolutionary who is engaged in acts of armed struggle and has been captured". Les deux définitions proposées méritent une analyse critique car elles semblent ne pas englober la totalité des nuances et des variabilités des situations concrètes. Concernant la notion de « prisonnier politique », la formulation avancée suggère une restriction du statut aux individus résistant à l'oppression. Or, l'emprisonnement peut découler d'autres raisons politiques indépendamment d'une lutte active contre l'oppression. De plus, en circonscrivant le combat à la libération d'un « peuple », cette définition pourrait omettre les individus emprisonnés pour des causes politiques non associées à la défense d'une entité ethnique ou nationale. Par ailleurs, la caractérisation du « prisonnier de guerre » comme étant exclusivement « révolutionnaire » est réductrice. Le terme, dans son acception conventionnelle, fait référence à tout combattant ou affilié d'une milice ou force volontaire capturé en contexte de conflit, indépendamment de sa nature révolutionnaire.

> Un prisonnier politique est quelqu'un qui est en prison pour avoir lutté pour libérer son peuple, ou un peuple, de l'oppression des autres[105].

Sundiata Acoli évoque ensuite plusieurs mouvements de libération qui ont marqué l'histoire africaine et afro-américaine du XX^e siècle, en citant les emprisonnements de militants illustres comme Marcus Garvey (1887-1940), Elijah Muhammad (1897-1975) et Martin Luther King (1929-1968). En outre, il inscrit l'idéologie et les actions du Black Panther Party et de la Black Liberation Army dans la continuité de la philosophie radicale de Malcolm X :

> Ceux d'entre nous emprisonnés pour avoir suivi ses enseignements et utilisé des armes pour défendre nos communautés et nous-mêmes contre les tentatives d'assassinat inspirées du COINTELPRO sont connus sous le nom de prisonniers politiques ou prisonniers de guerre (POWs). La plupart des membres du BPP et du BLA arrêtés au début des années 1970 et 1980 sont des prisonniers de guerre - tout comme les Portoricains, les Amérindiens, les Mexicains, les Asiatiques et même certains Américains européens qui ont combattu à nos côtés dans la solidarité. [...] La plupart d'entre nous emprisonnés à cette époque sont toujours en prison, quelques 20 à 25 ans plus tard, quelle que soit notre nationalité[106].

Le magazine propose également un dossier sur les prisonniers de guerre, avec sept articles et une illustration politique réalisée par Dooable Arts. Cette dernière représente Mumia Abu-Jamal[107] enchaîné dans une cellule de prison. Derrière son dos, le mur comprend, entre autres choses, une photographie de Malcolm X et un tag « prison est juste un autre nom pour esclavage ! » (*cf.* Illustration 10)[108].

---

[105] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Acoli Sundiata, *op. cit.* "A political prisoner is someone who is in prison for struggling to free their people, or a people, from the oppression of others".

[106] Acoli Sundiata, "Reflections of a Political Prisoner", *op. cit.* "Those of us imprisoned for following his teachings and using arms to defend our communities and ourselves from COINTELPRO-inspired assassination attempts are known as Political Prisoners or Prisoners of War (POWs). Most BPP and BLA members arrested during the early 1970s and 1980s are POWs-as are Puerto Ricans, Native Americans, Mexicans, Asians and even some European Americans who fought alongside us in solidarity. [...] Most of us imprisoned during those times are still in prison, some 20 to 25 years later, irrespective of our nationalities".

[107] Mumia Abu-Jamal est un journaliste, écrivain et activiste afro-américain condamné à la peine de mort en 1982 à la suite du meurtre d'un policier à Philadelphie.

[108] "Prison is just another name for slavery!".

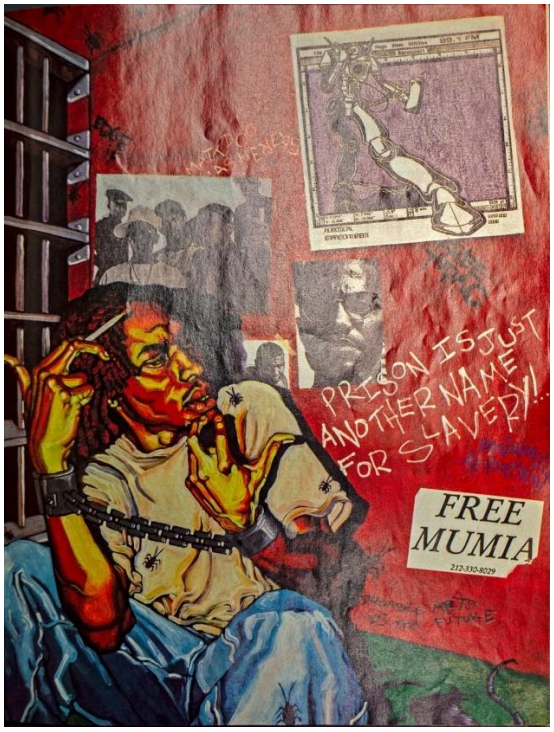


Illustration 10. Illustration de Dooable Arts, *The Source*, octobre 1995[109]

Le premier article du dossier, écrit pour *The Source* par le journaliste Larvester Gaither, s'intitule "Prisoners of Wars? America's Black Political Prisoners". Il s'appuie sur plusieurs interviews d'activistes du mouvement *Black Power*. L'auteur propose une définition du terme « prisonnier politique » plus élaborée que celle de Sundiata Acoli, considérant que sa compréhension devient plus évidente à partir du mouvement des droits civiques, à la suite des répressions gouvernementales, et plus particulièrement du COINTELPRO :

> Un prisonnier politique est généralement défini comme une personne incarcérée pour des actions menées en soutien à des luttes légitimes pour l'autodétermination ou pour s'opposer aux politiques illégales du gouvernement et/ou de ses subdivisions politiques. Ceux qui se sont organisés pour défendre les intérêts de la communauté noire ou qui se sont prononcés contre la répression ont été soit tués dans des complots d'assassinat, neutralisés ou qualifiés de criminels, et condamnés et emprisonnés[110].

[109] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Illustration de Dooable Arts, *The Source*, n° 73, octobre 1995.

[110] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Gaither Larvester, "America's Black Political Prisoners", *The Source*, n° 73, octobre 1995. "A political prisoner is usually defined as a person incarcerated for actions carried out in support of legitimate struggles for self-determination or for opposing the illegal policies of the government and/or its political subdivisions. Those who

Larvester Gaither soutient que les prisonniers politiques sur le sol étatsunien sont peu connus du grand public pour trois principales raisons. D'abord, parce que le gouvernement fédéral ne les reconnaît pas à l'intérieur de ses frontières. Ensuite, parce que les médias traditionnels encadrent les problèmes autour de leur culpabilité ou de leur innocence alléguée plutôt que de leurs pensées et de leurs actions politiques. Enfin, parce que l'emprisonnement politique est généralement perçu comme un problème extérieur, comme en Afrique du Sud avec Nelson Mandela, ou avec la guerre du Vietnam et les soldats disparus au combat. Selon Dhoruba Bin Wahad, ancien prisonnier politique et initiateur de la Campaign to Free Black and New Afrikan Political Prisoners and P.O.W.'s in the United States, les dernières campagnes nationales pour la libération de prisonniers politiques aux États-Unis datent de la fin des années 1960 et du début des années 1970. Il s'agit des campagnes de libération de Huey Newton (fondateur du Black Panther Party, accusé d'homicide volontaire en 1968 et acquitté en 1971) et d'Angela Davis (incarcérée en Californie pour meurtre et conspiration en 1971 et libérée l'année suivante)[111]. Pour Larvester Gaither, la situation de la communauté noire au cours des années 1990 n'est pas véritablement différente des décennies précédentes : selon lui, les politiques économiques et sociales fédérales et étatiques misent en place depuis les années 1970 nuisent à son développement.

> Avec la promulgation de centaines de nouvelles lois sur la criminalité, la privatisation des prisons, la montée en flèche de la population adolescente [incarcérée] et le marketing de l'image de la jeunesse noire en tant que criminel, il y aura un nouveau type de prisonnier politique dans les années à venir[112].

De surcroît, le journaliste estime que le développement du complexe pénitentiaire-industriel est un frein important à la constitution, au sein de la « génération hip-hop », d'une « avant-garde à la lutte pour changer les conditions existantes auxquelles les Afro-Américains sont confrontés »[113].

organized to defend the Black community's interest or spoke out against the repression were either killed in assassination plots, neutralized or labeled criminal, and convicted and imprisoned".

[111] Gaither Larvester, "America's Black Political Prisoners", *op. cit.* Concernant Angela Davis, consulter : Rosenberg Daniel, "The Free Angela Movement in the United States, 1969-1991", *American Communist History*, vol. 19, n° 3-4, pp. 191-261.

[112] *Ibid.* "With hundreds of new crime laws being enacted, the privatization of prisons, the sky-rocketing teen population and the marketing of the image of Black youth as criminal, there will be a new kind of political prisoner in the years ahead".

[113] *Ibid.* "a vanguard capacity to the struggle to change the existing conditions African Americans face".

Les quatre articles suivants, “When Activism is Your Crime” de Tyehimba Jess, “Justice Denied? ” et “There’s Definitely a War Going On” de Kai Lumumba Barrow, et “Discovering Dhoruba’s Dungeon” de Marc Landas, proposent respectivement des études de cas des prisonniers politiques Mutulu Shakur, Sekou Odinga, Sundiata Acoli et Dhoruba Bin Wahad[114]. Les journalistes présentent leurs implications au sein du mouvement *Black Power*, leur(s) arrestation(s) par le FBI et/ou les forces de police, leurs conditions de vie au sein des prisons, et fournissent des renseignements historiques sur des organisations radicales, comme le Black Panther Party, et la répression fédérale qui leur est associée. Mutulu Shakur, par exemple, est isolé 23 heures par jour au sein de la prison à sécurité maximum du Colorado depuis sa capture en 1985[115].

Le dernier article du dossier promeut quant à lui des organisations militantes qui cherchent à libérer les prisonniers politiques du mouvement *Black Power* toujours incarcérés, et à améliorer leurs conditions de vie au sein des prisons. Ces organisations sont essentiellement fondées par d’anciens prisonniers politiques. Cet écrit, proposé par le journaliste Amilcar Shabazz, tente à nouveau de sensibiliser les lecteurs du magazine, pour essayer de les impliquer dans la lutte contre le complexe pénitentiaire-industriel, et en faveur de la libération des prisonniers de guerre et des prisonniers politiques. L’auteur s’appuie sur une interview de Chokwe Lumumba, avocat, président de la New Afrikan People’s Organization (NAPO) et co-fondateur du Malcolm X Grassroots Movement (MXGM). En tant qu’avocat, Lumumba défend de nombreuses affaires judiciaires impliquant des « combattant de la liberté noirs et blancs »[116] durant les années 1970. Il obtient également l’acquittement des charges d’accusations majeures contre Lance Parker, accusé d’avoir fomenté la rébellion de Los Angeles en 1991, et est l’avocat général du rappeur et activiste Tupac Shakur[117]. Principalement implanté à New York et à Los Angeles, le MXGM centre son champ d’action sur les prisonniers politiques et les prisonniers de guerre noirs

[114] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. *The Source*, n° 73, octobre 1995.
[115] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Jess Tyehimba, “Mutulua Shakur: New Afrikan Political Prisoner”, *The Source*, n° 73, octobre 1995.
[116] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Shabazz Amilcar, “Activist Organizations, Working to Free Political Prisoners and Prisoners of War”, *The Source*, n° 73, octobre 1995. “Black and white freedom fighters”.
[117] *Ibid.*

indépendantistes, qui souhaitent ériger un État noir indépendant aux États-Unis[118]. Amilcar Shabazz évoque également la Campaign to Free Black and New Afrika Political Prisoners (CFBNPP), basée dans le Bronx, à New York. Fondée par Tanaquil Jones et Dhoruba Bin Wahad, l'organisation se consacre exclusivement à la libération des prisonniers politiques et des prisonniers de guerre noirs, quelles que soient les organisations auxquelles ils appartiennent. Cette structure récolte également des fonds pour répondre aux besoins des militants incarcérés. Par ailleurs, ces différentes organisations (NAPO, MXGM, CFBNPP) cherchent à obtenir une reconnaissance politique des prisonniers de guerre et des prisonniers politiques auprès de la communauté internationale. En avril 1994 par exemple, à l'occasion du septième congrès panafricain, Dhoruba se rend en Ouganda dans l'objectif d'obtenir une résolution favorable aux combattants noirs pour la liberté aux États-Unis[119]. Enfin, Amilcar Shabazz évoque différentes organisations qui se focalisent sur la libération d'un individu en particulier, dont la Sundiata Acoli Freedom Campaign, implantée à New York. D'autres structures en activité incluent, entre autres, des actions en faveur de la libération de Geronimo Pratt[120], l'un des dirigeants du BPP, alors emprisonné depuis près de 25 ans ; de prisonniers politiques amérindiens comme Leonard Peltier[121] ; de prisonniers de guerre mexicains ; d'indépendantistes portoricains, et de militants anti-impérialistes blancs comme Marilyn Buck, Linda Evans et Silvia Braldini[122].

---

[118] Sur ce sujet, consulter : Hall Raymond L., *Black Separatism in the United States*, Lebanon (New Hampshire), University Press of New England, 1978 ; Hahn Harlan, "Black Separatists: Attitudes and Objectives in a Riot-torn Ghetto", *Journal of Black Studies*, vol. 1, n° 1, septembre 1970, pp. 35-53.

[119] *Ibid*.

[120] Lopez J. Robert, "Elmer 'Geronimo' Pratt dies at 63 ; former Black Panther whose murder conviction was overturned", *Los Angeles Times*, 3 juin 2011. Consulté le 17/08/2021. Disponible à l'adresse : https://www.latimes.com/local/obituaries/la-me-geronimo-pratt-20110603-story.html. Accusé de meurtre, Geronimo Pratt est condamné à perpétuité en 1972 avant d'être libéré en 1999 lorsque les charges sont finalement abandonnées. Son procès devient un symbole des injustices raciales durant les années 1960-1970 au sein de la communauté afro-américaine. Son cas est devenu célèbre par le soutien de politiciens, d'activistes, de célébrités et d'Amnesty International, qui considèrent qu'il a été piégé par la police de Los Angeles et par le FBI pour ses opinions politiques radicales et son importance au sein du BPP. Il est aussi le filleul de Tupac Shakur.

[121] Membre de l'American Indian Movement, mouvement pour les droits civiques des Natifs Américains aux États-Unis, Leonard Peltier est emprisonné à perpétuité pour l'assassinat de deux agents du FBI en 1977.

[122] Shabazz Amilcar, "Activist Organizations, Working to…" *op. cit.* Marilyn Buck est une poète, militante féministe, anti-raciste et marxiste révolutionnaire étatsunienne. Ancienne membre du Students for a Democratic Society (SDS), elle soutient le mouvement de libération noire et participe notamment à l'évasion d'Assata Shakur en 1979. Elle est condamnée en 1985 à une peine de prison de 85 ans, principalement pour braquages et attentats terroristes. Linda Evans est une activiste radicale membre du Weather Underground, pratiquant l'action directe violente en faveur de la libération noire. Elle est condamnée en 1987 à 40 ans de prison et en 1990 à cinq années supplémentaires. Sa sentence est commuée par Bill Clinton en 2001. Silvia Baraldini est une activiste italienne qui prend part aux mouvements *Black Power* et indépendantiste portoricain à partir des années 1960. Également participante de l'évasion d'Assata Shakur, elle est condamnée à 43 ans de prison en 1983. Transférée en Italie en 1999, elle est finalement

En 1998, *Stress Magazine* informe ses lecteurs de la visite mensuelle de deux de leurs contributeurs, Lord Tariq et Peter Gunz, à la prison new-yorkaise de Rikers Island, principale prison de la ville et seconde prison la plus importante des États-Unis. Ces derniers se rendent à la prison pour réaliser des concerts. Dix années auparavant, le groupe hip-hop radical Public Enemy se rend au centre pénitentiaire pour s'entretenir avec les détenus et réaliser un concert de charité devant 250 d'entre eux[123]. L'équipe du magazine participe, en un sens, aux tentatives d'organisation politique radicale au sein des prisons, avec la particularité d'employer la culture et la musique hip-hop comme outil révolutionnaire :

> Nous nous envoyons à Rikers chaque mois. Il ne s'agit pas de vendre des magazines, de bien paraître, de capturer des parts de marché ou de prendre des photos. Nous nous tournons vers Rikers pour déclencher la révolution et inspirer le dialogue à travers la musique et la culture hip-hop. Les prisons ne permettent pas de créer un changement social radical, le type qui abolit le système pénal tel que nous le connaissons et le remplace par une alternative. C'est pour cela que STRESS est là. C'est notre contribution à ce jam. Et bien que nous sachions que le système ne tombera pas demain, les graines de l'action collective sont plantées à travers les concerts hip-hop entendus aujourd'hui[124].

En outre, en 1999, *Stress Magazine* propose un dossier sur la célèbre mutinerie du 9 septembre 1971, au sein de la prison d'Attica, dans l'État de New York. À l'époque, cet évènement est suivi par les médias nationaux. Écrit par Vincente "Panama" Alba, "America's Secret Civil War: 25 years later, remembering the Attica Uprising" s'appuie sur des

---

relâchée en 2006. Fox Margalit, "Marilyn Buck, Imprisoned for Brink's Holdup, Dies at 62", *New York Times,* 5 août 2010. Consulté le 17/08/2021. Disponible à l'adresse : https://www.nytimes.com/2010/08/06/nyregion/06buck.html. Wong Edward, Day Sherri, "Former Terrorist Is Among Those Pardoned or Freed in Clinton's Final Acts in Office", *New York Times*, 21 janvier 2001. Consulté le 17/08/2021. Disponible à l'adresse : https://www.nytimes.com/2001/01/21/nyregion/former-terrorist-among-those-pardoned-freed-clinton-s-final-acts-office.html. Carroll Rory, "Italy's Black Panther heroine shocks nation with 'model jail' revelations", *The Guardian*, 3 septembre 2000. Consulté le 17/08/2021. Disponible à l'adresse : https://www.theguardian.com/world/2000/sep/03/rorycarroll.theobserver. James Joy (ed.), *Imprisoned Intellectuals: America's Political prisoners Write on Life, Liberation, and Rebellion*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2003.

[123] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 11, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Auteur inconnu, "Public Enemy at Riker's Island", *Black Radio Exclusive*, n° 33, 9 septembre 1988.

[124] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 35, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Bravo Vee, "Lord Tariq & Peter Gunz Live at Rikers", *Stress Magazine*, Issue 15, 1998. "We send ourselves to Rikers every month. Not to sell magazines, look good, capture market share, or take pictures. We step to Rikers to ignite revolution and inspire dialogue through Hip Hop music and culture. Prisons are not in business to create radical social change, the type that abolishes the penal system as we know it and replaces it with an alternative. That's what STRESS is here for. That's our contribution to this jam. And while we know the system isn't going down tomorrow, the seeds for collective action are planted through the live Hip Hop heard today".

témoignages, quatre photographies d'époque[125], ainsi que sur une interview d'un survivant. *Stress Magazine* soutient l'Attica Brothers Legal Defense Fund[126] et commémore le vingt-cinquième anniversaire du procès des prisonniers pour les droits civiques intenté contre les atrocités commises par la police d'État et les agents pénitentiaires à la prison d'Attica[127]. L'introduction du dossier commence par un court passage sur l'« assassinat »[128] de l'activiste *Black Power* George Jackson, et une critique du traitement des prisonniers politiques au sein des prisons durant les années 1960 et 1970 :

> Il n'y avait aucun semblant d'humanisme dans le traitement des incarcérés. Les Panthers, les Young Lords, les [membres de] la Nation of Islam, les Musulmans, les radicaux blancs, et les justes défenseurs intensifiaient leurs revendications pour être traités comme des hommes[129].

Au total, ce sont plus de 1000 prisonniers qui se mutinent pour demander une amélioration de leurs conditions d'existence auprès de l'administration de l'État de New York, alors dirigée par le gouverneur Nelson Rockefeller. James Elliot Barkley, prisonnier Afro-Américain et chef de file de la rébellion, rédige une déclaration qui contient leurs demandes :

> Tout l'incident qui a éclaté ici à Attica est le résultat… de l'oppression totale apportée par l'administration raciste… de cette prison. Nous sommes des hommes. Nous ne sommes pas des bêtes, et nous n'avons pas l'intention d'être battus ou considérés comme tels… Ce qui s'est passé ici n'est que le bruit avant la fureur

[125] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 35, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Alba "Panama" Vincente, "America's Secret Civil War, 25 years later, remembering the Attic Uprising", *Stress Magazine*, Issue 16, 1999. Les photographies 2 à 4 montrent la prise d'otages des gardes et autres civils dans la cour D ; des prisonniers morts, étendus sur le sol ; l'assaut armé ordonné par le gouverneur Rockefeller le 13 septembre 1971, qui entraîne la mort de 29 détenus et de 10 agents correctionnels, en plus de 150 blessés ; enfin une file de détenus nus, les mains sur la tête, après le massacre.

[126] *Ibid*.

[127] Jackson Bruce, "Attica: An Anniversary of Death", *Artvoice*, 9 septembre 1999. Le premier procès débute en octobre 1991 et se termine en février 1992. The Associated Press, "State and Prison Workers Settle Attica Riot Claims", *New York Times*, 14 janvier 2005. Consulté le 22/08/2021. Disponible à l'adresse : https://www.nytimes.com/2005/01/14/nyregion/state-and-prison-workers-settle-attica-riot-claims.html.
Les démarches judiciaires se terminent en 2000.

[128] Alba "Panama" Vincente, "America's Secret Civil War…" *op. cit.* L'auteur de l'article emploi le terme « assassinat », ce qui témoigne de ses propres orientations idéologiques. Les journaux d'époque évoquent une tentative d'évasion ratée qui se solde par sa mort dans la cour. Voir notamment : Auteur inconnu, "Attempted Escape At San Quentin Leaves Six Dead", *Bangor Daily News*, vol. 83, n° 50, 23 août 1971.

[129] *Ibid*. "There was no semblance of humanism in the treatment of the incarcerated. The Panthers, the Young Lords, the Nation of Islam, Muslims, white radicals, and the straight up righteous were stepping up their demands to be treated as men".

> de ceux qui sont opprimés. Nous ne ferons aucun compromis sur les conditions, sauf celles qui sont acceptables pour nous[130].

Selon Frank "Big Black" Smith, l'un des survivants de l'assaut mené le 13 septembre, les prisonniers se font tirer dessus alors que la police d'État déclare qu'ils ne seront pas blessés s'ils placent leurs mains sur la tête[131]. D'après le gouverneur Rockefeller :

> La tragédie a été provoquée par les tactiques révolutionnaires hautement organisées de militants qui ont rejeté tous les efforts de règlement pacifique, forcé une confrontation et perpétré des meurtres de sang-froid qu'ils avaient menacés de faire depuis le début[132].

D'après les recherches de Dan Berger[133], les demandes des prisonniers s'effectuent par une équipe de médiateurs composée de deux journalistes, de différents élus, d'un avocat et de membres des Young Lords et du Black Panther Party. Seul un garde est blessé durant l'émeute, et il décède deux jours plus tard à la suite de ses blessures (Berger, 2010 : 257-259).

Selon les sources de *Stress Magazine*, les conditions de vie dans la prison d'Attica se dégradent davantage encore à la suite de cet indicent majeur, les programmes d'enseignement et de formation professionnelle étant supprimés[134]. Par le biais de la commémoration de la mutinerie d'Attica, le journaliste Vincente "Panama" Alba adresse une critique à l'encontre du complexe pénitentiaire-industriel étatsunien :

> À l'heure actuelle, l'amérique [sans majuscule dans le texte originel] entrepose de plus en plus les pauvres dans son système carcéral. L'amérique ne voit pas l'intérêt d'éduquer les jeunes et de leur offrir des emplois valorisants, et choisit au contraire d'invester des milliards dans les prisons et presque rien dans l'éducation. On dit qu'une civilisation peut être mesurée par ses prisons. Si tel est le cas, que peut dire l'amérique d'elle-même ?[135].

---

[130] *Ibid.* "The entire incident that has erupted here at Attica is a result... of the unmitigated oppression brought by the racist administration...of this prison. We are men. We are not beasts, and we do not intend to be beaten or driven as such... What has happened here is but the sound before the fury of those who are oppressed. We will not compromise on any terms except those that are agreeable to us".

[131] *Ibid.*

[132] *Ibid.* "The tragedy was brought on by the highly organized revolutionary tactics of militants who rejected all efforts at a peaceful settlement, forced a confrontation, and carried out coldblooded killings they had threatened from the outset".

[133] Dan Berger est un activiste, professeur assistant en études ethniques comparées à l'université de Washington et auteur de plusieurs ouvrages sur les prisons et la radicalité politique aux États-Unis.

[134] *Ibid.*

[135] *Ibid.* "At present, america is increasingly warehousing the poor in its prison system. America sees no return in educating the young and providing meaningful employment, choosing instead to invest billions in prisons and next to nothing in education. It is said a civilization can be measured by its prisons. If so, what can america say for itself?".

III. Le complexe pénitentiaire-industriel et le mouvement hip-hop

A. Les spécificités du CPI californien

L'historien S. Craig Watkins propose une analyse de cas du complexe pénitentiaire-industriel en Californie et des luttes politiques du mouvement hip-hop à son encontre. Au cours des années 1990, la Californie devient l'État avec la population emprisonnée la plus importante des États-Unis. Selon le département des services correctionnels de la Californie, la population carcérale de l'État passe de 54 300 en 1980 à 248 516 en 2000 (Watkins, 2005 : 170), soit 229 prisonniers pour 100 000 habitants en 1980 et 734 en 2000[136]. D'après la sociologue Andreana Clay, certaines lois votées en Californie durant les années 1990 forment un contre-coup aux avancées législatives de la période classique du mouvement des droits civiques, puisqu'elles ciblent spécifiquement les jeunes de couleur (Clay, 2012 : 30)[137]. Celles-ci sont vivement contestées par la jeunesse californienne investie dans le *community organizing* (*ibid.*). La proposition 187, votée en 1994, retire différentes prestations sociales étatiques aux immigrés sans papiers, comme l'accès aux soins non urgents et à l'éducation publique. De même, la proposition 209, adoptée en 1996, annule la discrimination positive à l'embauche et dans l'enseignement au niveau étatique (Clay, 2012 : 202-203).

En juin 1996, le magazine *The Source* propose un article de Lee Copeland, intitulé "Fo' Life: Escalating Black Imprisonment Rates Tied to State's Three Strikes Law", qui critique les conséquences du passage de la loi des trois prises (*Three strikes law*) en Californie[138]. L'exposé

[136] U.S. Census Bureau, "Resident Population and Apportionment of the U.S. House of Representatives", *U.S. Census Bureau*, janvier 2018. Consulté le 17/08/2021. Disponible à l'adresse : https://www.census.gov/library/visualizations/2000/dec/2000-resident-population.html.

[137] Par ailleurs, comme l'écrit l'historien Yohuru Williams, « l'un des héritages des luttes pour la libération noire se manifeste dans les efforts de réduction politique et économique » avec un « contre-coup blanc » qui émerge contre les mouvements des droits civiques et *Black power* en visant particulièrement les programmes de discrimination positive, considérant que ces derniers entraînent une discrimination inversée (Williams (Y), 2016 : 115). "one of the legacies of Black freedom Struggles is manifested in efforts at political and economic retrenchment" ; "white backlash". Les politiques de présidents républicains comme Ronald Reagan (1980-1988) sont abordées au cours du premier chapitre.

[138] Ernie Paniccioli Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Copeland Lee, "Fo'Life: Esclating Black Imprisonment Rates Tied to State's Three Strikes Law", *The Source*, n° 81, juin 1996. La loi des trois prises est établie en mars 1994 au niveau fédéral, puis à l'échelle de certains États. Elle autorise le pouvoir judiciaire à condamner à perpétuité les délinquants criminels condamnés à trois reprises. La loi propre à l'État de Californie stipule que la personne incriminée doit avoir au moins une ou plusieurs condamnations pour crime(s) violent(s) ou grave(s) dans son dossier, mais la troisième arrestation ne doit pas nécessairement être de cette nature. La seconde condamnation double la peine normalement attribuée. Ainsi, des

de Lee Copeland défend l'idée que les Noirs sont les cibles du développement d'une législation sévère contre la criminalité. L'article contient une illustration de Dooable Arts mettant en scène trois visages de jeunes hommes noirs, avec chacun une cible rouge sur le front. Au-dessus d'eux sont placés les mots « raciste » et « suspect »[139]. S'appuyant sur des chiffres du département de l'administration pénitentiaire californien, le journaliste met en avant l'augmentation des emprisonnements, qui touche particulièrement les populations noires en Californie :

> Bien que les Noirs ne représentent que 7% de la population de l'État, ils constituent 43% des personnes condamnées sous [la loi des] « trois prises », ce qui porte leur représentation à 31% de la population carcérale de l'État. […] 85% des détenus incarcérés en vertu de la loi des « trois prises » ont été reconnus coupables d'infractions non violentes ; pourtant [la loi des] « trois prises » n'a jamais été destinée aux délinquants non violents. […] Actuellement en Californie, le taux d'incarcération des Noirs est 13 fois plus élevé que celui des Blancs[140].

Le journaliste s'appuie également sur les propos de Vincent Schiraldi, alors directeur exécutif du Liberal Learning Center[141]. Selon ce dernier :

> Si l'on écrivait une loi pour cibler délibérément les Noirs, on n'aurait guère pu le faire plus efficacement qu'[avec la loi des] trois prises […]. On peut vraiment dire que [celle-ci] est l'apartheid de la Californie[142].

S. Craig Watkins, s'appuyant sur les critiques et les questionnements d'activistes locaux, avance que le durcissement de la législation – et *de facto* l'augmentation des incarcérations, particulièrement des jeunes défavorisés et des populations racisées –, peut être dû aux évolutions démographiques de la population californienne. Alors que la population blanche constitue environ 80% de la population totale de l'État en 1970, en 2000, ce nombre diminue à 48%. De plus, 37%

---

individus accusés de possession de drogue, de mise en danger imprudente ou de possession illégale d'armes obtiennent de longues condamnations ou des condamnations à perpétuité.

[139] Copeland Lee, "Fo'Life…" *op. cit.*

[140] *Ibid.* "Although Blacks constitute only 7 percent of the state's population, they constitute 43 percent of those sentenced under "3-Strikes", increasing their representation to 31 percent of the state prison population. […] 85% of inmates incarcerated under the "3 Strikes" law were found guilty of non-violent offenses; yet "3-Strikes" was never intended for non-violent offenders. […] Currently in California the incarceration rate for Blacks is 13 times higher than that for whites".

[141] Vincent Schiraldi est actuellement chercheur à la Columbia School of Social Work et codirecteur du Columbia Justice Lab. Fondateur de groupes de réflexions et d'un institut de justice politique, il a travaillé pour le gouvernement en tant que directeur des établissements pénitentiaires pour mineurs à Washington D.C., commissaire du département de la probation de la ville de New York et conseiller principal en politique auprès du bureau municipale de justice pénale. Il obtient une réputation importante aux États-Unis en mettant l'accent sur le traitement humain et décent des personnes incarcérées, mais aussi en favorisant des alternatives communautaires à l'incarcération.

[142] Copeland Lee, "Fo'Life…" *op. cit.* "If one were writing a law to deliberately target Blacks, one could scarcely have done it more effectively than 3-Strikes […]. It can truly be said that 3-Strikes is California's apartheid".

de la population californienne est âgée de moins de 25 ans en 2000, dont une majorité d'individus racisés (Watkins, 2005 : 171). L'augmentation des investissements pour les prisons, et, en parallèle, le désinvestissement à l'encontre du système éducatif, coïncide avec un accroissement de la population emprisonnée. Par ailleurs, le nombre de femmes incarcérées augmente sur l'ensemble du territoire, passant d'un peu plus de 12 000 en 1980 à près de 65 000 en 2000 (*cf.* Graphique 1). En Californie, la population féminine incarcérée augmente de 31% entre 1987 et 1997 (Watkins, 2005 : 172). D'après Judy Greenspan[143], la Californie devient un lieu majeur pour l'activisme des prisonniers au début des années 1990[144]. En 1994, au sein de la prison pour femmes de Chowchilla (Central California Women's Facility), la militante séropositive Joann Walker réalise une compagne pour obtenir la libération de femmes mourantes, en organisant des rassemblements dans la cour de la prison, alors que des partisans manifestent à l'extérieur[145]. D'autres organisations mettent en place des manifestations en faveur de l'amélioration des soins accordés aux prisonniers, comme les structures California Prison Focus (CPF) et California Coalition for Women Prisoners (CCWP), fondées en 1995 pour soutenir un recours collectif au nom de femmes détenues souffrants de maladies graves et chroniques[146].

Watkins estime que la réalité du système judiciaire criminel californien[147], qui touche particulièrement les jeunes issus de milieux populaires, participe grandement au développement d'initiatives politiques au sein du mouvement hip-hop (Watkins, 2005 : 163-165). D'après l'historien, la Bay Area[148] devient l'une des scènes politiques les plus importantes du hip-hop au cours des années 1990, en raison de l'investissement des organisations communautaires locales pour améliorer les conditions de vie des jeunes et des plus défavorisés (Watkins, 2005 : 164). L'un des exemples les plus pertinents est sans doute celui du Ella Baker Center for Human Rights (EBC), fondé en 1996 par l'activiste, avocat et commentateur politique Anthony Kapel "Van" Jones, à Oakland, Californie[149]. En 1998, l'EBC lance une campagne pour dénoncer les

[143] Judy Greenspan est une militante des droits des prisonniers et membre de la section d'ACT UP (Aids Coalition To Unleash Power) de San Francisco à partir de 1991.
[144] Greenspan Judy, "The Good Fight", *HIV Plus*, décembre-janvier 2000, p. 46. Consulter le 07/08/2023. Disponible à l'adresse : https://tinyurl.com/mw4x77rf.
[145] *Ibid*.
[146] *Ibid*.
[147] La Californie est l'État où le complexe pénitentiaire-industriel est le plus développé dans les années 1990 (Watkins, 2005 : 165).
[148] La Bay Area est la région de la baie de San Francisco.
[149] Ella Baker Center for Human Rights, "Our History: Timeline", *Ella Baker Center*.

violences faites aux transgenres[150] et effectue un rassemblement à la suite du meurtre de Sheila Detoy, âgée de 17 ans, par un policier à San Francisco[151]. De nombreux évènements organisés par l'EBC font appel à des artistes hip-hop locaux pour mobiliser le soutien des jeunes dans des causes locales et étatiques (Watkins, 2005 : 181). Du 25 au 27 septembre 1998, plus de 3500 activistes, universitaires, anciens et actuels prisonniers, dirigeants syndicaux, décideurs politiques, organisations religieuses, féministes, gays, lesbiennes, transgenres et étudiantes se réunissent à la conférence internationale "Critical Resistance: Beyond the Prison Industrial Complex" organisée à l'université de Californie, à Berkeley[152]. Celle-ci aborde la croissance du complexe pénitentiaire-industriel et les moyens théoriques et pratiques pour favoriser son abolition. Cassandra Shaylor, avocate et militante d'Oakland travaillant pour les services juridiques pour les prisonniers avec enfants de San Francisco, considère que cet évènement participe à un « nouveau sentiment d'autonomisation [qui] se développe dans les communautés militantes »[153]. Elle avance que les mouvements anti-prisons « peuvent aider à susciter une opposition radicale au racisme »[154].

En 1999, le mouvement du troisième œil (*The Third Eye Movement*) prend progressivement une envergure nationale et utilise le hip-hop comme un moyen de favoriser le changement social[155]. Les discussions politiques autour de la proposition 21, qui établit des changements aux lois relatives au traitement des jeunes au sein du système judiciaire criminel[156], amène l'EBC, le Third Eye Movement et le mouvement étudiant local à organiser un « sit-in hip-hop » devant l'hôtel Hilton de San Francisco, qui soutient cette loi[157]. Bien que

[150] *Ibid.*
[151] Keane Peter, "Remember Sheila Detoy / A police officer's bullet took her life, then came the vicious slander of her good name", *SFGate,* 11 mai 2006. Consulté le 29/08/2021. Disponible à l'adresse : https://www.sfgate.com/opinion/openforum/article/remember-sheila-detoy-a-police-officer-s-bullet-2535445.php.
[152] Critical Resistance, "Critical Resistance: Beyond the Prison Industrial Complex: 1998 Conference", *CriticalResistance.org*.
[153] Shaylor Cassandra, "Organized Resistance: Building a Movement Against the Prison industrial Complex", *ColorLines*, 10 septembre 1998. "new sense of empowerment is developing in activist communities". Consulté le 30/08/2021. Disponible à l'adresse : https://colorlines.com/article/organized-resistance-building-movement-against-prison-industrial-complex/.
[154] *Ibid.* "anti-prison movements may help kindle radical opposition to racism".
[155] Ella Baker Center for Human Rights, "Our History: Timeline", *Ella Baker Center*. Consulté le 30/08/2021. Disponible à l'adresse : https://ellabakercenter.org/our-victories/.
[156] Pour plus de détails concernant la proposition 21 et ses conséquences en Californie, consulter Watkins, 2005 : 165-169.
[157] Ella Baker Center for Human Rights, *op. cit.* D'autres campagnes, évènements et manifestations sont organisés au cours des années suivantes, comme la campagne Stop the Super Jail de 2001, qui permet l'arrêt de la construction d'une immense prison pour mineurs dans le comté d'Alameda.

les comtés de la Bay Area rejettent la proposition, celle-ci est tout de même adoptée au niveau étatique le 7 mars 2000 (Watkins, 2005 : 166).

B. Le CPI et la musique hip-hop

Yohuru Williams, historien spécialiste des mouvements des droits civiques et *Black Power*, soutient que la musique est « une partie essentielle des luttes pour la libération noire » (Williams (Y), 2016 : 96)[158]. Kerran L. Sanger[159] avance que les chants de liberté (*freedom songs*) sont des exemples de « communication réfléchie » permettant aux activistes des droits civiques de « présenter une définition d'eux-mêmes et de leurs actions » (Sanger, 1995 : 3)[160]. La musique dispose, dans ce cas, d'un rôle politique déterminé, puisqu'elle anime et inspire les activités propres au mouvement social. Comme l'écrit Sanger :

> L'acte de chanter et les paroles chantées ont contribué à une définition positive des activistes comme capables d'améliorer les conditions des Afro-Américains aux États-Unis (Sanger, 1995 : 3)[161].

Si l'on considère le hip-hop comme une forme d'expression politique et culturelle, à la manière de l'historien Jeff Chang dans son histoire sociale du hip-hop étatsunien (Chang, 2013), alors le rap peut être examiné par le prisme des chants de liberté. À l'instar du rappeur et activiste Tupac Shakur, qui écrit en 1991, sur le morceau « Words of Wisdom », que la lutte pour les droits civiques se poursuit malgré la mort de chefs de file comme Martin Luther King :

> Je pensais qu'ils nous avaient battus quand ils ont éliminé King
> Mais la bataille n'est pas finie tant que l'homme noir ne chante pas
> [Des] paroles de sagesse[162]

Ainsi, il s'agit d'articuler les liens entre les mouvements sociaux étudiés dans ce chapitre et certaines productions culturelles hip-hop, en se limitant ici à la thématique du complexe

---

158 "an essential part of Black Freedom Struggles".

159 Son ouvrage *When the Spirit Says Sing!': The Role of Freedom Songs in the Civil Rights Movement* est rédigé dans la continuité de son doctorat à l'université d'État de Pennsylvanie. Il s'inscrit dans le champ des études de l'histoire et de la culture populaire américain. Aucune biographie de l'auteur n'est disponible dans cette publication ou ailleurs. Sanger, Kerran L., 'When the Spirit Says Sing!': The Role of Freedom Songs in the Civil Rights Movement, Garland, New York, 1995, p. 246.

160 "purposeful communication" ; "to set forth a definition of themselves and their undertaking".

161 "Both the act of singing and the lyrics sung contributed to a positive definition of the activists as capable of improving the conditions of African Americans in the United States".

162 2Pac, "Words of Wisdom", *2Pacalypse Now*, Interscope Records, 1991. "Thought they had us beaten when they took out King / But the battle ain't over till the black man sings / Words of Widsom".

pénitentiaire-industriel. En effet, différents artistes hip-hop utilisent la musique comme plateforme pour mettre en lumière les injustices du système carcéral et les conditions d'existence au sein des prisons.

Un exemple emblématique est le second album de Public Enemy, *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* (Def Jam Recordings, 1988), qui rencontre un important succès commercial avec ses innovations techniques, ses paroles et ses discours radicaux, devenant l'un des albums les plus influents de l'histoire du hip-hop. En juin 1997, le magazine *The Source* considère cet album comme un classique du genre et le décrit comme une réponse directe aux politiques de l'administration Reagan et à la décennie de la « guerre contre la drogue »[163]. La pochette de l'album elle-même, montrant les rappeurs Chuck D et Flavor Flav derrière les barreaux, évoque immédiatement le thème de l'incarcération. Le morceau « Rebel Without a Pause », dont le titre transforme l'expression du film de Nicholas Ray *Rebel Without a Cause* (1955), propose, par le biais du sampling, plusieurs références aux mouvements sociaux de la gauche de la seconde moitié du XX^{e} siècle. L'introduction du morceau échantillonne la voix de l'activiste Jesse Jackson, utilisée par le groupe Soul Children sur « I Don't Know What This World Is Coming To » (1973, Memphis Stax Records), qui évoque la discrimination raciale et la nécessité d'un changement social par la formation d'un mouvement unifié[164]. Un autre titre de l'album, « Black Steel in the Hour of Chaos », offre une critique cinglante du CPI. Il se compose d'une boucle de piano issue du morceau « Hyperbolicsyllabicsesquedalymistic » d'Isaac Hayes (1969, Enterprise Records), sur laquelle Chuck D raconte l'évasion d'un établissement pénitentiaire par un prisonnier politique. Ses couplets sont entrecoupés par des appels de Flavor Flav qui le rassurent sur la réussite de sa tentative d'évasion. L'introduction du morceau utilise une ligne de l'interlude de « Living For the City » de Stevie Wonder (« Entre dans cette cellule, négro ! »)[165] (1973, Motown Records), qui narre l'histoire d'un jeune afro-américain originaire d'une famille pauvre du Mississippi. Fraîchement arrivé à New York, il se fait arrêter

[163] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Cabarcas Oscar, "Public Enemy, Q&A, The Originators", *The Source*, n° 93, juin 1997.

[164] Ce morceau fait partie de l'album collectif *Wattstax: The Living Word* (Stax Records), édité à la suite d'un concert donné en août 1972 à Los Angeles. Cet évènement commémore le septième anniversaire des émeutes de Watts, l'un des soulèvements raciaux les plus violents des années 1960, et est considéré comme un évènement musical majeur de la période du *Black Power*. Maycock James, "Loud and proud", *The Guardian*, 20 juillet 2002. Consulté le 10/09/2021. Disponible à l'adresse :
https://www.theguardian.com/artanddesign/2002/jul/20/artsfeatures.features1.

[165] "Get in that cell, nigger!"

par la police et écope d'une peine de dix ans de prison[166]. Sur le morceau de Public Enemy, Chuck D commence par expliquer les raisons de sa condamnation, se positionnant en objecteur de conscience. En refusant de servir dans l'armée, qu'il considère comme une institution raciste, il devient un ennemi de l'État. Présentant sa condamnation comme injuste, il prépare une évasion et cherche à se venger :

Ennemi public subissant une peine de prison
Ils ont tracé la ligne vous tous, pour me faire porter un crime
Néanmoins, ils ne pouvaient pas comprendre que je suis un homme noir
Et je ne pourrais jamais être un vétéran
Donnée sans respect, la situation est irréelle
J'ai eu un traitement injuste, donc je cherche l'arme à feu[167]

De plus, Chuck D compare le complexe pénitentiaire-industriel à l'esclavage[168], considérant l'incarcération de masse et le système pénal criminel comme des outils du suprémacisme blanc, en raison des disparités raciales en matière d'incarcération :

Quatre d'entre nous entassés dans une cellule comme des esclaves, eh bien
Le même enfoiré nous fait vivre dans son enfer
Vous devez réaliser, que c'est une forme d'esclavage
Organisé sous un essaim de démons
Sans mélange – je les informe en toute honnêteté
Les raisons sont multiples, la plupart fédérales
[…]
Quant au reste du monde, ils ne peuvent pas réaliser
Une cellule c'est l'enfer, je suis un rebelle donc je me rebelle
Entre les barreaux, à me faire penser comme un animal[169]

[166] Extrait des paroles de Stevie Wonder : "Hell no, what did I do? ; Okay, turn around, turn around ; Put your hands behind your back, let's go, let's go ; A jury of your peers having found you guilty, ten years ; What? ; Come on, come on, get in that cell, nigger ; God, Lord".

[167] "Public enemy serving time / They drew the line y'all, to criticize me some crime / Nevertheless, they could not understand that I'm a Black man / And I Could never be a veteran / On the strength, the situation's unreal / I got a raw deal, so I'm looking for the steel". "Steel" fait ici référence à "Black steel", c'est-à-dire une arme à feu.

[168] Dans le quatrième et dernier couplet, Chuck D utilise également l'expression de « machine anti-nègre » ; "anti-nigga machine".

[169] "Four of us packed in a cell like slaves, oh well / The same motherfucker got us living in his hell / You have to realize, what it's a form of slavery / Organized under a swarm of devils / Straight up – word'em up on the level / The reasons are several, most of them federal / As for the rest of the world, they can't realize / A cell is hell, I'm a rebel so I rebel / Between bars, got me thinking like an animal". Le terme "bars" possède ici un double sens, pouvant également signifier des faits, la vérité, une évidence factuelle.

Le rappeur évoque ensuite l'incarcération des prisonniers politiques et les tentatives d'évasion de militants du *Black Power* durant les années 1960-1970. Son récit rappelle notamment le soulèvement de la prison d'Attica et les demandes des prisonniers pour l'amélioration de leurs conditions d'existence :

M'endormant dans le couloir de la mort
J'ai attrapé son arme, puis il a fait ce que j'ai dit
Et la demande de chaque homme a été exposée
Avec le temps passé en prison, la décence était méritée
Pour comprendre mes demandes
J'ai donné un avertissement, je voulais le gouverneur, vous tous
Et que le directeur sache
Que j'étais innocent parce que je suis militant
En posant une menace, tu paries que ça nique le gouvernement[170]

Enfin, Chuck D raconte sa sortie dans la cour de la prison aux côtés de 52 autres prisonniers. Alors que les gardiens leur tirent dessus, ils se font aider par les S1Ws (Security of the First World), membres du groupe Public Enemy réemployant l'habillement révolutionnaire des Black Panthers, qui tirent au bazooka sur une tour depuis l'extérieur pour les aider à s'échapper. Les 53 « frères » se retrouvent dès lors en fuite. Public Enemy forme ainsi le premier exemple d'une sortie rap qui obtient un succès commercial important et propose une critique radicale du complexe pénitentiaire-industriel et des disparités raciales du système judiciaire étatsunien à son audience.

Au cours des années 1990, d'autres groupes cherchent également à sensibiliser le public aux questions carcérales. C'est le cas de Lifers Group, qui sort un EP intitulé *#66064* en 1991, inaugurant le lancement du label Hollywood Basic. Cette sortie musicale s'accompagne d'un court documentaire de 29 minutes réalisé par Penelope Spheeris, *Lifers Group World Tour: Rahway Prison, That's It*[171]. Lifers Group est une organisation composée de 54 hommes, née du Lifers Group Juvenile Awareness Program, un programme de prévention de la criminalité juvénile fondé

[170] "Falling asleep on death row / I grabbed his gun, then he did what I said so / And every man's demand got served / Along with the time they served, decency was deserved / To understand my demands / I have a warning, I wanted the governor, y'all / And plus the warden to know / That I was innocent because I'm militant / Posing a threat, you bet it's fucking up the government".
[171] Spheeris Penelope, *Lifers Group World Tour: Rahway Prison, That's It*, Hollywood Basic, 1991. En 1992, le documentaire est nominé aux Grammy Awards pour le meilleur vidéoclip de longue durée.

dans la prison d'État d'East Jersey en 1976, rendu célèbre par le documentaire *Scared Straight!*, réalisé par Arnold Shapiro en 1978[172]. Lifers Group se compose de neuf rappeurs principaux[173], et de plusieurs autres rappeurs et musiciens. Ses membres purgent des peines s'élevant de 25 ans de prison à la double perpétuité, pour des crimes allant du vol au meurtre. Ce collectif multiethnique utilise le hip-hop pour toucher les jeunes, en leur exposant leur vie avant leur incarcération et la réalité de leurs conditions de vie. Dans leur morceau « Belly of the Beast », dont le vidéoclip est tourné à l'intérieur de la prison, les détenus décrivent la difficulté de leur existence quotidienne et encouragent leurs auditeurs à changer leurs mauvaises habitudes pour ne pas finir emprisonnés à perpétuité. Dans le documentaire de Penelope Spheeris, les membres de l'organisation évoquent le recul sur leur propre situation et les objectifs pédagogiques de Lifers Group :

> #205808 : Une cellule est un enfer pour un frère comme moi, et je suis un radical parce que je dois l'être. D'abord, j'étais un aveugle, et je ne comprenais pas. Mais maintenant je me rends compte que je suis un pauvre homme.
>
> #203625 : Quelqu'un doit leur dire ce qui se passe vraiment en prison. […] Je fais toujours partie du problème, mais je sais que je veux faire partie de la solution, c'est ce qui rend mon message différent de beaucoup d'autres gars.
>
> #59119 : Misère, souffrance, douleur, traitement inhumain. Nous voulions utiliser n'importe quel moyen pour nous exprime sur la vie carcérale.
>
> #60357 : Nous avons donc fait un album de rap puisque les jeunes écoutent de la musique rap. Nous pouvons atteindre plus de jeunes[174].

En 1992, l'album *Living Proof* (Hollywood Basic) consolide leur message, mêlant des témoignages personnels et des dénonciation sociopolitiques. La pochette de l'album montre 22 membres de l'organisation posant devant les murs barbelés de la prison d'État à sécurité

---

[172] Shapiro Arnold, *Scared Straight!*, Golden West Televison, 2 novembre 1978. Le documentaire obtient l'Oscar du meilleur film documentaire en 1979.

[173] Aleem, #207015, Knowledge Born Allah, #210748, Tarell 'Amazing G' Baker, #212238, Basil 'B-Wise' Al-Kudair, #200662, Original, #219625, Rocky D, #200394, Chuck X, #215476, Nathan 'Merciful' Moore, #212834, Almighty L, #209021.

[174] Spheeris Penelope, *Lifers Group World Tour… op.cit.* "#205808: A cell is hell for a brother like me, and I'm a radical because I got to be. First, I was a blind man, I didn't understand. but now I realize that I'm a poor man". "#203625: Somebody have to tell them what's really going on in prison. [...] I'm still part of the problem, but know I want to be a part of the solution, that's what's making my message different from a lot of other guys". "#59119: Misery, suffering, pain, inhumane treatment. We wanted to use any medium that we could to express ourselves about prison life". "#60357: So, we did a rap album since kids listen to rap music; we'd be able to reach more kids".

maximum d'East Jersey. Le morceau « Let Me Out » compare la prison à l'esclavage[175] et, tout comme les morceaux « Prison Break 1 » et « Prison Break 2 », expose l'envie des détenus de pouvoir quitter l'établissement pénitentiaire. Sur l'album, les prisonniers-rappeurs évoquent à nouveau leur passé difficile, leurs origines sociales, leur manque d'éducation scolaire et leurs difficultés à trouver des alternatives à une existence criminelle. Par exemple, sur le morceau « One Life to Live », l'un des rappeurs du groupe déclame :

> J'étais tellement fauché que je ne pouvais pas me permettre de plaisanter
> Alors je devais sourire, faire comme si tout allait bien
> Quand c'est la corde, pas l'amour, qui pend dans les spots de drogue
> Vous pensez à des coups de feu ? Eh bien, j'espère que non[176].

Par le biais de leur organisation à but non lucratif et de leur collectif, les détenus considèrent le rap comme un vecteur privilégié pour véhiculer leur message, dans une démarche essentiellement éducative. Leurs productions musicales se veulent positives, et ils ne cherchent pas à glorifier les comportements criminels (à l'image du morceau « Short Life of a Gangsta »). Le projet Lifers Group forme un ensemble singulier, qui puise son authenticité au sein des expériences personnelles de ses membres et des conditions d'existence des détenus.

Au-delà des questions carcérales, le hip-hop des années 1990 sert également de plateforme pour honorer les prisonniers politiques et leurs luttes pour la justice sociale. En 1991, Tupac Shakur écrit « Words of Wisdom » pour son premier album *2Pacalypse Now*, une chanson marquée par la critique radicale. Il condamne le gouvernement fédéral et le système pénal, cherchant à unifier et à galvaniser les individus issus de milieux sociaux défavorisés :

> C'est pour les masses, les classes inférieures,
> Ceux que vous avez laissés de côté, les emplois étaient donnés, de meilleures conditions de vie,
> Mais nous avons été tenus à l'écart […]
> Traversant notre communauté, tuant l'unité
> La guerre contre la drogue est une guerre contre toi et moi
> Et pourtant, ils disent que c'est le pays de la liberté
> Mais si tu me demandes, tout est question d'hypocrisie

[175] Un rappeur déclare : « La prison n'est rien d'autre que de l'esclavage mental / Mais je suis fort, je ne laisse pas cette merde me perturber ». "Prison ain't nothin' but mental slavery / But I'm strong, I don't let this shit faze me".
[176] Lifers Group, "One Life to Live, Living Proof", Hollywood Basic, 1992. "I was so broke I couldn't afford to joke / So I had to grin, pretend like everything was okey-doke / When it's rope not love hangin' in dope spots / Thinkin' of blowin' shots? Well, I hope not".

La constitution, yo, ça ne s'applique pas à moi […]

Amérique ! Amérique ! AmériK-K-Ke

Je t'accuse du crime de viol, de meurtre, et d'agression

Pour réprimer et punir mon peuple

Je t'accuse de vol pour m'avoir volé mon histoire

Je t'accuse de faux emprisonnement pour m'avoir gardé

Pris au piège dans le ghetto

Et le jury te déclare coupable sur tous les comptes[177]

Se décrivant comme le « cauchemar de l'Amérique »[178], venu pour juger et condamner des siècles de suprémacisme blanc (« Je brille comme un rappel de ce que tu as fait à mon peuple / Depuis plus de quatre cents ans »)[179], Tupac termine son morceau en citant des artistes hip-hop radicaux, puis des activistes du mouvement *Black Power*, dont certains sont incarcérés :

Ice Cube et Da Lench Mob, le cauchemar de l'Amérique

Above the Law, le cauchemar de l'Amérique

Paris, le cauchemar de l'Amérique

Public Enemy, le cauchemar de l'Amérique

KRS-One, le cauchemar de l'Amérique

New Afrikan Panthers[180], le cauchemar de l'Amérique

Mutulu Shakur, le cauchemar de l'Amérique

---

[177] 2Pac, "Words of Wisdom", *2Pacalypse Now*, Interscope Records, 1991. "This is for the masses, the lower classes / The ones you left out, jobs were giving, better living / But we were kept out [...] / Running through our community, killing the unity / The war on drugs is a war on you and me / And yet, they say this is the Home of the Free / But if you ask me, it's all about hypocrisy / The constitution, yo, it don't apply to me [...] / America! America! AmeriKa-Ka-Ka / I charge you with the crime of rape, murder, and assault / For suppressing and punishing my people / I charge you with robbery for robbing me of my history / I charge you with false imprisonment for keeping me / Trapped in the projects / And the jury finds you guilty on all accounts". Le rappeur critique également le système éducatif étatsunien, évoquant l'absence de figures politiques radicales comme Malcolm X dans les manuels d'histoire ("No Malcolm X in my history text, why's that? / 'Cause he tried to educate and liberate all blacks"). KKK renvoie au Ku Klux Klan, Tupac caractérisant l'État fédéral de suprémaciste.

[178] *Ibid.* "Nightmare! That's what I am / America's Nightmare".

[179] *Ibid.* "I shine as a reminder of what you've done to my people / For four hundred plus years".

[180] Les New Afrikan Panthers font ici référence à une organisation politique fondée en 1989, liée au Black Panther Party, dont Tupac Shakur est le président national. Davey D, "HKR: Shock G of Digital Underground Speaks About 2Pac, The Black Panthers & Politic Prisoners", *Hip Hop & Politics*, 15 juin 2012. Consulté le 12/09/2021. Disponible à l'adresse : https://hiphopandpolitics.com/2012/06/15/hkr-shock-g-of-digital-underground-speaks-about-2pac-the-black-panthers-politic-prisoners/. Selon le rappeur Money-B, Tupac Shakur souhaite arrêter le rap pour se consacrer exclusivement à la politique avant son succès commercial. Marriot Rob, "Tupac Shakur – The Last Interview", 24 août 1996. Consulté le 12/09/2021. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=XinRhEPs76c. Avant son assassinat, le rappeur souhaite fonder un parti politique et concurrencer les deux partis traditionnels aux élections présidentielles afin de faire valoir la parole des plus défavorisés. Lors de la dernière interview avant sa mort, il évoque son vif intérêt pour la lecture, afin de penser sa stratégie pour obtenir de la visibilité, du pouvoir économique et politique à l'aide du rap et de l'industrie musicale.

Geronimo Pratt, le cauchemar de l'Amérique

Assata Shakur, le cauchemar de l'Amérique[181]

Similairement, le groupe The Goats, trio interracial de Philadelphie composé des rappeurs Madd, Swayzack et OaTie Kato, utilise son premier album *Tricks of the Shade* (1992, Ruffhouse Records) comme une plateforme pour évoquer une variété d'injustices. Les critiques et observations radicales du groupe touchent différents sujets de société, dont le colonialisme, le militarisme, les violences policières, le patriotisme, le classisme et le racisme. Cet album est assez peu connu et ne dispose pas d'un succès commercial à sa sortie. Les paroles à caractère politique, mélangées à des imitations sarcastiques et des traits d'humour, visent des personnalités telles que le président de l'époque George H. W. Bush, le vice-président Dan Quayle, le chef du département de police de Los Angeles, Daryl Gates, - ceux-ci étant considérés comme des fascistes - et Christophe Colomb, qui est comparé à Hitler. The Goats s'oppose également au mouvement pro-vie[182] (avec le morceau « Aaah D Yaaa ») et dénoncent les crimes commis contre les Amérindiens. Sur l'interlude « Leonard Peltier In a Cage », qui joue en fond sonore le morceau « Ten Little Indians »[183], le groupe met en scène un dialogue entre leur personnage fictif Chicken Little et Leonard Peltier, activiste amérindien membre de l'American Indian Movement (AIM), emprisonné depuis 1977 à la suite du meurtre de deux agents du FBI dans la Pine Ridge Indian Reservation, dans le Dakota du Sud, en juin 1975[184]. Leur engagement en faveur de Leonard

[181] "Ice Cube and Da Lench Mob, America's Nightmare / Above The Law, America's Nightmare / Paris, America's Nightmare / Public Enemy, America's Nightmare / KRS-One, America's Nightmare / New Afrikan Panthers, America's nightmare / Mutulu Shakur, America's Nightmare / Geronimo Pratt, America's Nightmare / Assata Shakur, America's Nightmare". Mutulu Shakur est le second époux de la mère de Tupac, Afeni Shakur, et son père adoptif. Assata Shakur est la sœur de Mutulu Shakur. Tupac Shakur est le filleul de Geronimo Pratt. Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 62, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Auteur inconnu, "2Pac", *Tafrija*, juin 1993. Lors d'une interview pour le magazine *Tafrija*, Tupac Shakur explique que son album *2Pacalypse Now* est un album contestataire. Il considère que des militants comme Mutulu Shakur sont des prisonniers politiques.

[182] Le mouvement pro-vie (*Anti-abortion movement*) est une tendance politique, sociale et religieuse qui s'oppose à l'avortement et, dans certains cas, à certaines formes de contraception. Les partisans de ce mouvement croient généralement que la vie commence à la conception et que l'avortement est moralement inacceptable en raison du droit à la vie du fœtus.

[183] « Ten Little Indians » est une comptine étatsunienne écrite par Septimus Winner en 1868, critiquée au XX^{e} siècle pour son langage raciste. Elle est également adaptée en 1869 sous le titre « Ten Little Niggers ». Loftsdóttir Kristín, "Racist Caricatures in Iceland in the Early 20th Century dans *Iceland and Images of the North*, sous la direction de Isleifsson R. Sumarlidi et Chartier Daniel, Presses de l'Université du Québec, Québec, coll. «Droit au pôle », pp. 187-204. Dans leur morceau, The Goats présente cette comptine comme dégradante pour les Amérindiens.

[184] FBI, "The RESMURS Case: The Investigation of the Murders of FBI Agents Jack Coler and Ronald Williams", *Federal Bureau Of Investigation*. Consulté le 24/09/2021. Disponible à l'adresse : https://www.fbi.gov/history/famous-cases/resmurs-case-reservation-murders.

Peltier, qu'il considère comme un prisonnier politique, montre leur profonde préoccupation pour les droits des peuples autochtones. Ce dernier est également défendu sur le morceau «¿Do the Digs Dug? », qui mentionne également Annie Mae Aquash, militante amérindienne de la tribu Mi'kmaq et membre de l'AIM[185]. Le rappeur OaTie Kato déclame :

Brisant la porte, cassant la porte
J'ai trouvé les chefs d'entreprise trempant Bush comme une pute
Disant à quoi ça sert, à quoi ça sert ?
Le vert, le vert, s'il vous plaît soutenez-moi un peu plus
Leonard Peltier, Leonard Peltier
Qui diable est-ce, pourquoi devrais-je m'en soucier ?
En prison, en prison, en prison comme un dealer
« Fuck George Bush ! » dit mon crieur de t-shirt !
S'il vous plaît, oh s'il vous plaît, libérez Leonard P.
Parce que vous avez anéanti sa race comme une colonie de fourmis
De quoi avez-vous peur ?
Annie Mae Aquash ?
Je l'ai trouvée allongée dans le fossé[186]

Avec une approche différente mais tout aussi engagée, KRS-One, en collaboration avec le groupe du New Jersey Channel Live, utilise le rap comme plateforme pour sensibiliser son audience à la cause de Mumia Abu-Jamal, un prisonnier politique associé au Black Panther Party. Il publie le morceau « Free Mumia » sur son deuxième album studio, *KRS-One* (Jive Records). Celui-ci atteint la seconde place du Top R&B/Hip-Hop Albums de *Billboard* et reste dix-neuf semaines consécutives dans les charts[187]. Le morceau compare les attaques politiques envers le hip-hop au cours des années 1990 à la situation de Mumia Abu-Jamal, arrêté et condamné à la peine de mort en 1982, suggérant une forme de persécution systématique. Les rappeurs critiquent particulièrement Cynthia Delores Tucker, militante des droits civiques dès le milieu des années

[185] Brand Johanna, *The Life and Death of Anna Mae Aquash*, Toronto, James Lorimer Company, 1993. Disparue en décembre 1975, son corps est retrouvé en février 1976 dans la Pine Ridge Indian Reservation. La seconde autopsie conclut qu'Anna Mae Aquash a reçu une balle à l'arrière du crâne.
[186] "Bustin' down the door, bustin' down the door / Found the corporate heads dippin' Bush like a whore / Sayin' what is it for, what is it for? / The green, the green, please back me some more / Leonard Peltier, Leonard Peltier / Who da hell is that, why the fuck should I care? / In jail, in jail, in jail like a dealer / "Fuck George Bush!" says my T-Shirt squealer! / Please, oh please set Leonard P. free; / Cause ya wiped out his race like an ant colony / Whatcha afraid of? / Annie Mae Aquash? / Found her lying in the ditch [...]".
[187] Billboard, "Chart History: KRS-One, Top R&B/Hip-Hop Albums", *Billboard*.

1960, qui engage une campagne nationale contre la musique rap au milieu des années 1990[188]. KRS-One et Channel Live considèrent que C. D. Tucker utilise le hip-hop comme bouc-émissaire à des fins politiques, renforçant différents stéréotypes négatifs. Ils lui proposent d'engager son énergie à d'autres fins, c'est-à-dire en utilisant sa position politique pour libérer des prisonniers comme Mumia Abu-Jamal.

J'ai rencontré cette fille nommée Delores, une farceuse
J'ai dit que je [suis] un MC, elle a dit, « Tu es un gangster »
[…]
Reconnais mère [que] je suis l'un de tes fils, je suis hip-hop
[…]
Mais tu es aveuglée par l'ignorance culturelle et le jugement constant
[…]
Clamant que je cause la violence mais l'Amérique était violente avant le rap, [c'est un] FAIT
(Refrain)
Warner, Elektra, Atlantic égal WEA
Au lieu de les combattre, pourquoi ne vas-tu pas libérer Mumia[189]

Les rappeurs avancent que le hip-hop s'inscrit dans la continuité des luttes sociales pour les droits civiques (« Reconnais mère [que] je suis l'un de tes fils, je suis hip-hop »). Ils considèrent que les attaques de C. Delores Tucker envers le hip-hop sont liées à son « ignorance culturelle », celle-ci ne lui permettant pas de comprendre la cohésion entre les mouvements des droits civiques et *Black Power* et le hip-hop.

[188] Auteur inconnu, "C. DeLores Tucker files $10 million lawsuit against Tupac Shakur's estate", *Jet,* 1er septembre 1997. Lamb Shinhoster Yvonne, "C. Delores Tucker Dies at 78 ; Rights and Anti-Rap Activist", *Washington Post,* 13 octobre 2005. C. Delores Tucker est la première femme afro-américaine obtenant le poste de Secrétaire d'État (1971). Elle condamne les paroles sexuellement explicites dans les morceaux de rap, les considérant comme misogynes. Elle décrit également le rap comme étant un vecteur de promotion de la consommation de substances illicites, d'incitation à la violence et de diffusion de contenus à caractère pornographique auprès d'un jeune public. Elle achète des actions chez Sony, Time Warner et d'autres sociétés dans le but de protester la diffusion du gangsta-rap lors des assemblées d'actionnaires. Elle est largement critiquée par la communauté hip-hop, et de nombreux morceaux à son encontre sont produits à partir des années 1990 (par Eminem, Lil Wayne, Lil Kim, Jay-Z ou encore The Game). En 1997, elle intente une action en justice de 10 millions de dollars contre la succession du rappeur Tupac Shakur, l'accusant de diffamation sur les morceaux « Wonda Why They Call U Bitch » et « How Do You Want It » (*All Eyez On Me*, Deathrow/Interscope Records, 1996).

[189] "I met up with this girl named Delores, a prankster / I said I MC, she said, "You're a gangster" / [...] Recognize mom I'm one of your sons I'm hip-hop [...] / But you blinded by cultural ignorance and steady judging [...] / Claiming I cause violence but America was violent before rap, FACT / Warner, Elektra, Atlantic equals WEA / Instead of fighting them why don't you go free Mumia".

À la fin des années 1990, plusieurs artistes hip-hop et structures militantes développent et soutiennent des actions politiques collectives en lien avec le complexe pénitentiaire-industriel. Deux des initiatives les plus pertinentes sont assurément celles du Black August et du Black August Hip-Hop Project. Selon Mumia Abu-Jamal, Black August « est un mois de sens divin, de répression et de résistance radicale, d'injustice et de justice divine ; de la répression et de la rébellion juste ; des efforts individuels et collectifs pour libérer les esclaves et briser les chaînes qui nous lient »[190]. Cette célébration prend d'abord place au sein de la prison californienne San Quentin au cours des années 1970, en commémoration de la mort de l'activiste et révolutionnaire George Jackson en 1971[191]. Elle devient une célébration nationale à la mort de Khatari Golden, tué en prison en 1979[192]. Des organisations abolitionnistes, comme Critical Resistance, soulignent les nombreux cas de résistance noire contre le racisme systémique et la violence sanctionnée par l'État au cours des siècles, avec, entre autres, la révolution haïtienne (21 août 1791 - 1er janvier 1804), la révolte de Nat Turner (21-23 août 1831), la marche sur Washington pour l'emploi et la liberté (28 août 1963) et les émeutes de Watts à Los Angeles (11-16 août 1965)[193]. Black August commémore ainsi les « combattants pour la liberté » (*freedom fighters*) du mouvement de libération noire, appelant à la libération immédiate des prisonniers politiques aux États-Unis, condamnant les conditions d'existence au sein des prisons étatsuniennes et soulignant la continuité et la persistance des luttes pour la libération noire[194].

En 1998, la section new-yorkaise du Malcolm X Grassroots Movement (MXGM) lance une campagne annuelle célébrant le hip-hop et les combattants pour la liberté : le Black August Hip-Hop Project. Cet évènement international, produit à New York, à Cuba et en Afrique du Sud, permet de collecter des fonds en faveur des prisonniers politiques étatsuniens, et d'informer les

[190] Black August, "A Celebration of Hip-Hop & Our Freedom Fighters", *Black August Hip Hop*, 2020. "is a month of divine meaning, of repression and radical resistance, of injustice and divine justice; of repression and righteous rebellion; of individual and collective efforts to free the slaves and break the chains that bind us"

[191] Kaur Harmeet, "Activist are commemorating Black August. Here's the history behind the month-long celebration", *CNN*, 4 août 2020.

[192] dream Hampton, *The Black August Hip Hop Project*, Malcolm X Grassroots Movement, 2010. Ce documentaire est disponible en libre accès sur la plateforme Dailymotion.

[193] Critical Resistance, "Celebrate Black August", *Critical Resistance Org.*, août 2012. Consulté le 22/09/2021. Disponible à l'adresse : https://criticalresistance.org/.

[194] Tache Joe, "Study, fast, train, fight : The roots of Black August", *Liberation School*, 29 août 2019. Il est important de noter que le mouvement de libération noire englobe ici les organisations radicales de la période du mouvement *Black Power*, dont le Black Panther Party, la Black Liberation Army et l'American Indian Movement. Il s'agit davantage d'un mouvement de lutte radicale que d'un mouvement de lutte strictement noir.

membres de la culture hip-hop de leur existence et du mouvement de libération qu'ils défendent[195]. Le 23 août 1998, un groupe d'artistes hip-hop (les rappeurs M1 de dead prez, Talib Kweli et Mos Def de Black Star, et le graffeur KET) et de contributeurs du magazine *Stress* se rendent à Cuba pour célébrer Black August à l'amphithéâtre Alamar de La Havane[196]. Le festival est organisé par Grupo Uno, un collectif musical et militant local, avec l'aide de rappeurs locaux, dont Primera Base, l'un des premiers groupes de rap cubains, et Alto Y Bajo[197]. Sur scène, les artistes évoquent différents sujets de société sous forme de rimes, dont celui des prisonniers politiques, tandis que KET dessine des graffitis politiques sur les murs de la scène[198].

En 1999, la compilation de 23 titres *No More Prisons* (Raptivism Records)[199] marque à nouveau l'investissement d'artistes hip-hop pour des projets sociaux et politiques liés au complexe pénitentiaire-industriel. Les bénéfices de cet album sont reversés au Prison Moratorium Project. Des publications hip-hop comme *Stress Magazine* promeuvent sa sortie, indiquant leur soutien à la cause des prisonniers politiques[200]. *No More Prisons* forme un projet musical varié, multiethnique et multigénérationnel, avec des rappeuses asio-américaines et latino-américaines comme Sister Asia ou Hurricane G., le pionnier du hip-hop Grandmaster Caz et d'autres groupes engagés comme The Coup ou dead prez. Sur le morceau « No More Prisons », Hurricane G, rappeuse d'origine portoricaine vivant à Brooklyn, New York, critique le développement du complexe pénitentiaire-industriel et les institutions qui le soutiennent (nommément la police, le gouvernement fédéral, et le système criminel pénal). Comparant les États-Unis au III[e] Reich d'Adolph Hitler, elle évoque la guerre contre la drogue, la difficulté pour les plus pauvres de payer un bon avocat, les conditions difficiles dans les prisons,

---

[195] Black August, "A Celebration of Hip-Hop & Our Freedom Fighters", *Black August Hip Hop*, 2020. Consulté le 22/09/2021. Disponible à l'adresse : https://www.afrocubaweb.com/rap/blackaugust99.html.

[196] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 35, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Valentín Clyde, "A Little Nueva York In La Havana", *Stress Magazine*, Issue 15, 1998. Alamar est un quartier résidentiel ouvrier de La Havane.

[197] *Ibid*.

[198] *Ibid*. Les photographies montrent notamment les inscriptions « Blanco, No Significa Bueno » ; « Negro, No Significa Malo » et « Hombre, Significa Humano » suivie d'un dessin d'un bonhomme noir et d'un bonhomme blanc se tenant la main.

[199] Raptivism Records est un label de hip-hop *underground* qui s'investit dans l'action politique et le changement social à la fin des années 1990 et durant les années 2000. Son nom est une contraction des mots « rap » et « activisme ». Une seconde compilation, *No More Prisons 2*, sort en 2003. Elle contient douze morceaux, dont « Drug Warz » de The Coup et « California Mind State » de Pyro & Self Scientific.

[200] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 35, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité pour la compilation *No More Prisons* de Rapitivism Records, *Stress Magazine*, Issue 15 & 18, 1998 & 1999.

l'exploitation à faible coût des prisonniers et les inégalités démographiques au sein des établissement pénitentiaires.

Mes négros sont comme : "Nique les flics !"
Et font face aux conséquences
Risquent d'être battus, tués, et arrêtés
Condamnés, forcés de vivre entre des clôtures métalliques
C'est un programme dégueulasse
[…]
Si t'es un délinquant de drogue à trois reprises
Tu tombes fils
Pour beaucoup moins d'une livre fils
Le gouvernement n'a pas d'amour, vingt-cinq mille négros
À New York en prison pour la drogue
Et trois millions dans les rues sont des voyous
C'est quoi ce bordel ?[201]

Hurricane G. considère que le fonctionnement du système pénal criminel est injuste et absurde, et mentionne également la situation des femmes au sein du complexe pénitentiaire-industriel :

Merde ! Sept cents millions de dollars d'impôts par an
Pour garder les trafiquants de drogue en prison
Pendant que les violeurs et les tueurs sont en vie
Détendus au fond des rues, cette merde est réelle !
Des négros violent les petites filles pour un frisson
Et le reste tue pour un repas
Alors que cinquante pour cent des femmes en prison sont dans le couloir de la mort
Mais cette merde est au plus bas, pour le meurtre d'un conjoint
Ou d'un amant, enculés abusifs !
Cela n'a aucun sens !
Pourquoi les femmes tombent sur la légitime défense
Et passent dix-sept heures par jour
Dans une cellule, a.k.a un enfer vivant

[201] "My niggas be like, "Fuck the cops!" / And face the consequences / Risk bein' beat, killed, and arrested / Sentenced, forced to live between wire fences / It's a fucked-up agenda [...] / If you'se a three time drug offender / You goin' down son / For way less than a pound son / The government got no love, twenty-five thousand niggas / In New York in jail for drugs / And three million in the streets is thugs / What, the, Fuck?!".

Avec des normes de bas niveau, putain de bâtards
Cela m'a dévastée et offensée
Pour maltraiter à tort les femmes enceintes
Qui ne peuvent exercer les droits du premier amendement[202]

Sur le morceau « Behind Enemy Lines », dead prez avance que le complexe pénitentiaire-industriel est utilisé contre les minorités ethniques et les populations pauvres aux États-Unis pour perpétuer le *statu quo* politique et affaiblir les droits civiques. L'introduction utilise des sons provenant de l'intérieur d'une prison et illustre, à l'aide d'un bref échange entre un gardien et un prisonnier, la déshumanisation propre à la vie carcérale. Le premier couplet du rappeur M-1 souligne la continuité générationnelle du mouvement *Black Power*, en abordant les emprisonnements pour des raisons politiques de la famille Hampton. M-1 considère que les activistes radicaux sont souvent piégés par les institutions policières (comme le COINTELPRO) pour éviter qu'ils puissent développer un mouvement social contestataire :

Yo, la petite Kadeija est bloquée, elle veut faire sauter la serrure
Mais la prison n'est rien d'autre qu'un stock privé
Et elle rêve de sa date de libération, elle déteste la police
Mais elle est aimée par sa grand-mère qui la serre dans ses bras et l'embrasse
Son père est un prisonnier politique, Libérez Fred
Fils d'un Panther abattu par le gouvernement
C'était le 12/4, 1969
Quatre heures du matin, c'est terrible mais ça va parce que
Fred Hampton Jr. lui ressemble
Marche comme lui, parle comme lui
Et ça pourrait effrayer les fédéraux et les balances
De le voir organiser le gang frères et sœurs
Alors il fallait qu'il soit piégé, yo, tu sais comment le jeu se passe
Dix-huit ans parce que la loi l'a dit

[202] "Shit! Seven hundred million tax dollars a year / To keep drug dealers in prison / While the rapists and the killers is livin' / Deep in the streets chillin', shit is real! / Niggas rape little girls for a thrill / And the rest kill for a meal / While fifty percent of women in prison, is on death row / But that shit is on the low, for murderin' a spouse / Or lover, abusive motherfuckers! / It doesn't make no sense! / Why, the women go down over self-defense / And spend, seventeen hours a day / In the cell, a.k.a., a living hell / With low level standards, fuckin bastards / Got me devastated and offended / For wrongfully mistreatin' females who pregnant / Who can't exercise the rights of first amendment".

Ils ont dit qu'il avait mis le feu à un magasin arabe
Mais il a enflammé l'esprit des jeunes noirs et pauvres[203]

Le refrain avance l'idée que les politiciens corrompus cherchent à limiter les contestations contre le gouvernement afin de poursuivre leur plan d'oppression des masses :

Derrière les lignes ennemies, mes négros sont des compagnons de cellule
La plupart des jeunes n'échappent jamais au destin de la prison
Les camps de sécurité maximale feront avancer leur plan d'action
Pour nous garder entre les mains des hommes de pouvoir, enfermés[204]

Le premier interlude du morceau évoque le contact limité des prisonniers avec leurs proches et les gains financiers obtenus par les prisons grâce au système des cantines (*prison commissary system*), qui fournissent des produits (vivres, boissons, objets pour écrire, *etc.*) aux détenus contre de l'argent. Le second interlude, où une personne parle en espagnol, attire l'attention de l'auditeur sur le fait que les personnes d'origine latine représentent le deuxième groupe dans les prisons étatsuniennes après les Afro-Américains. Enfin, les rappeurs M-1 et stic.man critiquent la violence au sein des communautés ethniques et pauvres qui sont, selon eux, forcées d'adopter un mode de vie violent pour survivre dans un monde violent. Pour dead prez, le système criminel pénal exacerbe des lois injustes et une pauvreté jugée systémique ; le système carcéral ne permet pas la réhabilitation sociale des travailleurs pauvres et des minorités ethniques.

Tu n'as pas être enfermé pour être en prison
Regarde comment nous vivons, trente milles négros par jour
Absorbés par la prison, routine standard
Ils nous mettent dans une boîte comme notre vie dans les quartiers[205]

[203] "Yo, lil' Kadeija pops is locked, she wanna pop the lock / But prison ain't nothin' but a private stock / And she be dreamin' 'bout his date of release, she hate the police / But loved by her grandma who hugs and kisses her / Her father's a political prisoner, Free Fred / Son of a Panther that the government shot dead / Back in 12/4, 1969 / Four o'clock in the mornin, it's terrible but it's fine 'cause / Fred Hampton Jr. looks just like him / Walks just like him, talks just like him / And it might be frightenin' the Feds and the snitches / To see him organize the gang brothers and sisters / So he had to be framed, yo, you know how the game go / Eighteen years because the five-o said so / They said he set a fire to a arab store / But he ignited the minds of the young black and poor". Kadeija est la petite-fille de Fred Hampton Sr.

[204] "Behind enemy lines, my niggas is cellmates / Most of the youths never escape the jail fates / Super maximum camps will advance they game plan / To keep us in the hands of the man, locked up"

[205] "You ain't gotta be locked up to be in prison / Look how we livin', thirty thousand niggas a day / Up in the bing, standard routine / They put us in a box just like our life on the blocks". "Blocks" peut aussi évoquer un espace urbain où l'on peut acheter de la drogue.

En 2000, la compilation de 18 titres *Third Eye Movement* (MindzEye Entertainment), associée au mouvement social du même nom, traite à nouveau du complexe pénitentiaire industriel, avec des comme « Nobody Else 2 Lock Up » (artiste inconnu) et « Crime 2B Broke In America » de Michael Franti & Spearhead[206]. Ces derniers critiquent le fonctionnement du système judiciaire criminel et ses conséquences sur les populations racisées et pauvres, ainsi que le traitement des prisonniers au sein des établissements pénitentiaires :

Ils disent qu'ils nous enferment dans des cellules
Pour nous protéger de nous-mêmes
Ça sent comme s'ils avaient un autre
Plan en magasin
Ou devrais-je dire entrepôt
Plein de négros et autres inadaptés
Qui ne pouvaient pas se prostituer au palais de justice
C'est un bordel de justice
Mais il y a une mutinerie sur la prime
Dans chaque comté
Nous nous souvenons d'Attica
Mais n'oubliez pas d'en tapoter quelques autres
Sur le dos en réalité
Sœur Asatta Shakur et Geronimo Pratt
Parce qu'Amnesty International
Se bat pour la politique
Mais si tu es analytique
Tu sais que c'est beaucoup plus critique que ça
[…]
La peine est capitale
Pour ceux qui manquent de capital
Parce qu'un défenseur public
Ne peut se souvenir de la dernière fois
Qu'un frère n'a pas été traité comme un animal
[…]
(Refrain)
Parce que c'est un crime d'être fauché en Amérique !
C'est un crime de fumer de l'herbe en Amérique !

[206] Ce morceau sort initialement sur l'album Home de Spearhead en 1994 (Capitol Records).

C'est un crime d'être Noir en Amérique ! (x2)
C'est un crime d'être Portoricain,
Africain,
Amérindien,
Haïten-Américain, Asio-Américain,
Une femme[207]

De la fin des années 1980 au début des années 2000, les productions culturelles hip-hop traitant du complexe pénitentiaire-industriel proposent une critique radicale des institutions étatsuniennes, adressent leur soutien aux prisonniers politiques issus du mouvement *Black Power* et dénoncent les conditions d'existence des détenus au sein des prisons. Néanmoins, les prises de position des artistes, ainsi que leur implication au sein d'organisations abolitionnistes, ne permettent pas de réels changements aux niveaux local, étatique et fédéral durant cette période.

En janvier 2019, les rappeurs Jay-Z et Meek Mill lancent The Reform Alliance, une organisation ayant pour objectif la réforme des lois et des politiques en vigueur en matière de criminalité et d'emprisonnement aux États-Unis[208]. Cette initiative en faveur d'une transformation de la justice pénale vise, entre autres, à réduire d'un million le nombre de personnes affectées par la liberté conditionnelle[209]. La formation de l'organisation est soutenue par plusieurs propriétaires d'entreprises et d'équipes sportives, dont Jay-Z, Robert Kraft, Clara Wu Tsai, Daniel Loeb et Michael Novogratz pour un financement initial de 50 millions de dollars[210]. En septembre 2020, la victoire de The Reform Alliance aux élections législatives californiennes permet la promulgation du texte du projet de loi AB 1950[211], qui « réduit la population en liberté

[207] "They say they lockin' us up in cells / To protect us from ourselves / It smells like they got anotha / Plan in store house / Or should I say warehouse / Fulla niggas and other misfits / That couldn't turn tricks in the courthouse / It's a justice whorehouse / But there's a mutiny on the bounty / In every single county / We remember Attica / But don't forget to pat a few others / On the back as a matter of fact / Sister Asatta Shakur and Geronimo Pratt / Cause Amnesty International / Is fightin' for political / But if your analytical / You know it's much more critical than that / […] The punishment is capital / For those who lack in capital / Because a public defender / Can't remember the last time / That a brother wasn't treated like an animal / […] 'Cause it's a crime to be broke in America! / It's a crime to smoke dank in America! / It's a crime to be Black in America! (x2) / It's a crime to be Puerto Rican / African / Native American / Asian Haitian / A woman". https://genius.com/Michael-franti-and-spearhead-crime-to-be-broke-in-america-lyrics
[208] Leight Elias, "Jay-Z, Meek Mill Launch 'The Avengers' of Criminal Justice Reform Organizations", *Rolling Stone*, 23 janvier 2019. Consulté le 24/09/2021. Disponible à l'adresse : https://www.rollingstone.com/music/music-features/jay-z-meek-mill-reform-alliance-criminal-justice-783228/.
[209] *Ibid*. Environ 4,5 millions de citoyens étatsuniens sont en liberté conditionnelle en 2019.
[210] *Ibid*.
[211] Legislative Counsel of California, "Assembly Bill No. 1950", *California Legislative Information*, 2 octobre 2020. Consulté le 24/09/2021. Disponible à l'adresse : http://www.leginfo.ca.gov/pub/15-16/bill/asm/ab_1901-1950/ab_1950_bill_20160425_amended_asm_v98.pdf.

conditionnelle de 33%, redonne plus de 24 000 ans de vie et empêche plus de 48 000 admissions en prison en raison de violations techniques de la liberté conditionnelle »[212]. Il serait ainsi profitable de poursuivre les recherches sur le mouvement hip-hop et le complexe pénitentiaire-industriel au début du XXI^e siècle, afin de mettre en exergue ses continuités avec les mouvements sociaux de la seconde moitié du XX^e siècle, ses positionnements politiques et ses actions en faveur d'une réforme ou d'une abolition du système pénal criminel et du complexe pénitentiaire-industriel aux États-Unis.

Conclusion

L'exploration des relations entre les mouvements des droits civiques, du *Black Power* et du hip-hop à travers le prisme du CPI dévoile une toile de luttes partagées et de résonances historiques. Les mécanismes intrinsèques du système carcéral étatsunien agissent comme des catalyseurs pour les formes de contestation émanant du mouvement hip-hop, témoignant ainsi de la persistance des inégalités raciales et des injustices sociales sur la période étudiée. Les initiatives de sensibilisation et de mobilisation caractéristiques des mouvements sociaux antérieurs trouvent un écho dans les voix critiques du mouvement hip-hop, établissant des liens existants entre ces mouvements à travers le temps.

Cette exploration du complexe pénitentiaire-industriel illustre la manière dont les préoccupations des luttes passées conservent leur pertinence pour les générations postérieures aux mouvements des droits civiques et du *Black Power*. En se détachant d'une structure narrative centrée sur une histoire mythifiée du hip-hop, telle que véhiculée par les *Hip Hop Studies* à travers les prismes d'innovations musicales et de figures emblématiques, cette partie révèle une continuité d'engagement sociopolitique traversant les générations. En dépit de leurs nuances, ces mouvements interagissent d'une manière qui met en évidence des continuités sous-jacentes et des sources d'inspiration partagées. Les luttes en faveur de la justice sociale et de l'égalité raciale établissent le fondement sur lequel ces mouvement prennent racine et évoluent.

[212] Aswad Jem, "Jay-Z and Meek Mill's Reform Alliance Makes Key Hires", *Variety*, 8 octobre 2020. Consulté le 25/09/2021. Disponible à l'adresse : https://variety.com/2020/music/news/jay-z-meek-mills-reform-alliance-1234796218/. "decrease the probation population by 33 percent, give 24,000+ life years back, and prevent 48,000+ prison admissions due to technical probation violations".

En somme, l'adoption d'une nouvelle approche conceptuelle ouvre la voie à une compréhension plus profonde et plus nuancée de l'évolution du mouvement hip-hop. L'étude du CPI permet d'illustrer cette approche historique, qui englobe des implications sociales, politiques et culturelles profondes.

Troisième partie : Féminisme(s), mouvements sociaux et mouvement hip-hop (seconde moitié du XX^{e} siècle)

> Pendant trop longtemps, l'histoire du hip-hop a tourné autour des hommes : les DJs, les MCs, les producteurs, les faiseurs d'argent et les esprits créatifs masculins qui ont construit dans les parcs et les salles de loisirs de New York une forme d'art qui est devenue la force culturelle dominante dans le monde entier. Mais ce récit singulier est-il l'histoire complète du hip-hop ? Pas si l'on tient compte de l'incroyable importance des femmes, qui dès les premiers instants du rap étaient en première ligne, évoluant à la même vitesse que les hommes et possédant une force, une agilité et un style égaux ou supérieurs.[1]
>
> Kathy Iandoli, *God Save the Queens: The Essential History of Women in Hip-Hop*, New York, Dey Stree Books, 2019, p.3.

Le hip-hop est souvent interprété de façon unidimensionnelle comme une culture (hyper)masculiniste, sexiste et misogyne, au lieu d'être considéré comme une forme d'expression neutre pouvant être entreprise peu importe le genre. Il n'en reste pas moins incontestable que les femmes participent activement au développement du hip-hop, et ce depuis sa formation dans les années 1970, formulant par la même occasion leur engagement en faveur de l'identité, du respect et de la représentation des femmes au sein de la culture hip-hop. Dans ce contexte, la domination masculine du hip-hop et de la musique rap entraînent un espace interne de confrontation et de négociation, où les femmes peuvent prendre part à ce nouvel espace public pour trouver des moyens de contester et de rompre le lien entre la masculinité hégémonique (Connell, 2005 : 77-86)[2] et le hip-hop. De nombreuses recherches traitent déjà de la façon dont les femmes, et plus

[1] "For far too long, the history of hip-hop has revolved around the men: the male DJs, MCs, producers, moneymakers, and creative minds who built in the parks and rec rooms of New York City an art form that has become the dominating cultural force all over the world. But is this singular narrative the complete history of hip-hop? Not if you take into account the incredible importance of women, who from rap's earliest moments were right out in front, keeping pace with the men and possessing equal or more strength, agility, and style".

[2] La « masculinité hégémonique », concept élaboré par la sociologue australienne Raewyn Connell, est mis en évidence dans son ouvrage *Masculinities* (1995, réédité en 2005). Connell y explore les variétés de masculinités et la manière dont certaines se positionnent en tant que formes dominantes, reléguant ou subordonnant ainsi d'autres expressions de la masculinité et la féminité. Inspirée de la notion d'« hégémonie » d'Antonio Gramsci, utilisée pour analyser les relations de classe, la « masculinité hégémonique » renvoie à la dynamique culturelle par laquelle une expression de masculinité est privilégiée à une époque donnée. Cette prééminence illustre les pratiques de genre qui offrent une solution actuelle à la question de la légitimité du patriarcat, assurant, directement ou indirectement, la dominance masculine et la subordination féminine. L'établissement de cette hégémonie nécessite toutefois une adéquation entre « l'idéal culturel et le pouvoir institutionnel, collectif sinon individuel » (Connell, 2005 : 77)

particulièrement les femmes noires, sont représentées dans les chansons d'artistes hip-hop masculins. La musique rap fait l'objet de nombreuses critiques du fait des représentations négatives des femmes qui y sont véhiculées (Rose, 2008 : 113-185). Ce faisant, les féministes occupent un espace contradictoire et compliqué au sein de la culture hip-hop (Halliday & Payne, 2020 : 8). Toutefois, il est important de préciser que tous les rappeurs ne sont pas sexistes, certains se distinguant par leurs prises de positions progressistes (Djavadzadeh, 2021 : 23-24).

Une culture empreinte de domination masculine ?

Le récit du hip-hop se constitue, comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, autour d'un mythe des origines : celui des « père fondateurs », DJ Kool Herc, Afrikaa Bambaataa et Grandmaster Flash. Ces derniers seraient les trois acteurs les plus importants ayant permis le développement de la culture hip-hop à New York au cours des années 1970. Le hip-hop serait ainsi né lors d'une fête organisée par DJ Kool Herc (Clive Campbell) le 11 août 1973 au 1520 Sedgwick Avenue, dans le South Bronx, moment où celui-ci étend pour la première fois les breaks d'un morceau de musique sur deux platines[3]. Pourtant, l'organisation de cet évènement est d'abord l'initiative de sa sœur, Cindy Campbell[4], qui souhaite organiser une fête de rentrée scolaire. Demandant aux invités un coût d'entrée (25 centimes pour les filles, 50 centimes pour les garçons), elle souhaite rentabiliser les frais de location de la salle et utiliser les bénéfices pour s'acheter une nouvelle garde-robe en vue de l'automne. Selon la journaliste et critique musicale

("cultural ideal and institutional power, collective if not individual"). Il est crucial de noter que, bien que peu d'hommes incarnent intégralement cette forme hégémonique, la plupart profitent de son ascendant grâce au « dividende patriarcal » (*ibid.* : 79) ("patriarchal dividend"), illustration l'avantage que procure la subordination des femmes. Le concept prend en compte les interactions entre diverses masculinités, notamment à travers des prismes tels que la classe et la race. Reconnaître la masculinité comme une construction historique implique également de la considérer comme un « producteur d'histoire » (*ibid.* : 81) ("producer of history"), mettant en évidence sa nature changeante et influente. Pour obtenir un aperçu des débats académiques contemporains concernant les termes « masculinité » et « masculinité hégémonique », consulter XY, "Debates regarding the termes 'masculinity' and 'hegemonic masculinity'", *XY*, date inconnue. Consulté le 23/08/2023. Disponible à l'adresse : https://xyonline.net/books/bibliography/3-additional-general-works-men-and-masculinities/debates-regarding-terms-masculinity-and-hegemonic-masculinity-new. XY est un site web axé sur les hommes, les masculinités et les politiques de genre.

[3] Comme nous avons précédemment pu en discuter, cette « nouveauté » technique existe déjà dès la fin des années 1960 dans la scène disco underground new-yorkaise, notamment avec le disc-jockey mobile Pete DJ Jones.

[4] Au début des années 1970, Cindy Campbell est une b-girl et pratique également le graffiti sous le nom de PEP-1 (174). Hip-Hop Education Center, "Women in Hip-Hop: Cindy Campbell", *Hip-Hop Education Center*, date inconnue. Consulté le 12/06/2022. Disponible à l'adresse : https://hiphopeducation.com/women-in-hip-hop/cindy-campbell/

Kathy Iandoli, considérer DJ Kool Herc comme le père fondateur du hip-hop devrait par la même occasion amener à présenter sa sœur comme sa « mère fondatrice » (Iandoli, 2019 : 1). À l'image de son histoire fondatrice, la remise en cause du récit traditionnel de l'histoire du hip-hop, qui s'appuie quasi-exclusivement sur des hommes, offre ainsi la possibilité d'entreprendre une historicisation plus complète du développement de la culture hip-hop au cours des années 1970 et au-delà.

Dès ses premiers jours, la culture hip-hop n'est pas l'apanage des hommes, bien qu'un espace majoritairement masculin s'y constitue progressivement. D'après Kurtis Blow, la danse hip-hop (breaking) se développe au début des années 1970 en partie grâce à la tenue de compétitions genrées entre diverses bandes de filles (les « b-girls ») et de garçons (les « b-boys »). En 1972, alors âgé de 13 ans, il participe à ces batailles de style et de rivalité dans les rues de Manhattan et de Harlem. Kurtis Blow explique que la réputation des danseuses et des danseurs se constitue alors sur leurs capacités respectives à gagner le battle de danse contre le sexe opposé (Iandoli, 2019 : 3-4).

Pour Lady Pink (Sandra Fabara), équatorienne installée à New York[5], et Lady Hearth (Gloria Williams), originaire du Queens, actives à partir de la fin des années 1970 et du début des années 1980, le monde du graffiti est un milieu principalement dominé par les hommes. Durant cette période, les graffeurs cherchent à intimider les femmes qui souhaitent devenir graffeuses[6]. Lady Pink et Lady Hearth avancent que la concurrence entre les graffeurs est singulière pour les femmes, régulièrement accusées de copier le style d'autres auteurs de graffitis (Guevara, 1996 : 52). De même, la reconnaissance de leur art au sein de la culture graffiti new-yorkaise repose souvent davantage sur leur réputation personnelle (principalement les rumeurs sexuelles qui sont véhiculées sur leur compte) que de leur capacité à développer leur style. La peur semble également être un facteur important à prendre en compte, de nombreuses jeunes graffeuses redoutant de se rendre sur les chantiers du métro au milieu de la nuit. Pour la sociologue

[5] Lady Pink peint des rames de métro de 1979 à 1985 avec les groupes The Cool 5 et The Public Animals. Considérée comme une des graffeuses les plus influentes de l'histoire du graffiti hip-hop, sa réputation se consolide au milieu des années 1980 par le biais de son rôle principal dans le film-documentaire Wild Style (1984).

[6] Dance Data Project, "Herstory: Celebrating Female Hip-Hop Pioneers with Ladies of Hip Hop", *Dance Data Project®*, date non spécifié. Consulté le 24/06/2022. Disponible à l'adresse : https://www.dancedataproject.com/female-hip-hop-pioneers/

Nancy Guevara[7], ces différents éléments découragent beaucoup de femmes à devenir graffeuses et à dépasser l'usage préliminaire du tag (Guevara, 1996 : 53).

De la même manière, le développement du rap n'est pas exempt de participation féminine. Comme le souligne le sociologue Keivan Djavadzadeh[8] : « La contribution des femmes au rap est généralement passée sous silence, minorée ou moquée, alors que des femmes ont été parmi les toutes premières à enregistrer cette musique et que des rappeuses ont produit de nombreux titres et album majeurs » (Djavadzadeh, 2021, 14). Sha Rock (Sharon Green), généralement créditée comme la première emcee/rappeuse de l'histoire du hip-hop, est l'une des premières femmes à participer à l'enregistrement d'un morceau de rap en 1979. D'abord investie dans la culture par le biais de la danse à partir de 1976[9], elle commence à pratiquer le emceeing et rejoint en 1979 le groupe de hip-hop du Bronx Funky Four (Plus One) suite à une audition réussie. Ceci conduit la formation à enregistrer le titre « Rappin' and Rocking the House » avec Enjoy Records[10]. Par ailleurs, les Funky Four Plus One forment le premier groupe de hip-hop à disposer d'une couverture télévisée nationale, en apparaissant dans l'émission *Saturday Night Live* le 14 février 1981[11]. Si le succès commercial et la visibilité de Sha Rock au début des années 1980 stimule d'autres femmes emcees/rappeuses à s'investir dans la musique hip-hop et dans l'industrie musicale, son influence est également notable auprès de ses homologues masculins, comme DMC (du groupe Run-D.M.C.) qui déclare être fortement inspiré par son contenu lyrique, sa prestation vocale et son usage de la chambre d'écho[12].

Au cours des premières années du développement industriel de la musique hip-hop, la majorité des rappeuses sont intégrées à des collectifs et des groupes essentiellement composés

[7] Nancy Guevara dispose d'un doctorat de sociologie et est rattachée à l'Université de la ville de New York (City University of New York). Ses travaux portent sur les femmes, l'art et la performance ainsi que les sociétés antiques.

[8] Keivan Djavadzadeh est maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université Paris VIII. Ses recherches portent sur les politiques de représentation dans les musiques et cultures populaires aux États-Unis.

[9] Friedman Michael, "Why MC Sha Rock is Still the Luminary Icon", *Psychology Today*, 1er juin 2016. Consulté le 25/06/2022. Disponible à l'adresse : https://www.psychologytoday.com/intl/blog/brick-brick/201606/why-mc-sha-rock-is-still-the-luminary-icon.

[10] Funky Four Plus One, *Rappin' and Rocking the House*, Enjoy Records, 1979.

[11] Orange Karim, "Reminiscing With MC Sha-Rock: Beginning of Women in Hip-Hop Culture", *Huffpost*, 6 décembre 2017. Consulté le 25/06/2022. Disponible à l'adresse : https://www.huffpost.com/entry/mc-sha-rock_b_4268909.

[12] MC Sha Rock, "DMC of Run-DMC speaks on Sha-Rock of the Funky 4+1s influence on his emceeing", *YouTube*, 2011. Consulté le 25/06/2022. Disponible à l'adresse : https://youtu.be/hyXDNIyQLZk. DMC considère que Sha Rock a considérablement influencé sa façon de rapper.

d'hommes (Djavadzadeh, 2021, 36)[13]. Ayant grandi dans le Bronx, Pebblee Poo s'intéresse à la culture hip-hop émergente en devenant une b-girl durant les années 1970[14]. Elle pratique ensuite le emceeing et rejoint plusieurs formations, dont les Herculords de DJ Kool Herc, en devenant la première femme emcee[15]. Interrogée sur le traitement des hommes à son encontre au sein de ses différents groupes, Pebblee Poo met en avant le respect, la bienveillance et l'aspect protecteur de ces derniers : « J'étais comme le bébé du hip-hop, leur petite sœur ou leur grande sœur. Ils ont tous fait attention à moi. Donc, où que j'étais, si quelque chose arrivait, ces frères étaient tous derrière moi »[16]. Un autre exemple pertinent est sans doute celui de Lisa Lee, qui commence également à danser avant de développer son acuité pour le rap. Membre fondatrice de la Zulu Nation d'Afrikaa Bambaataa, elle rejoint le groupe Cosmic Force, avec lequel elle participe à l'enregistrement du titre « Zulu Nation Throw Down », publié en 1980 par Paul Winley Records. D'après Lisa Lee, le respect envers les femmes qui participent à la culture hip-hop est important au sein de la Zulu Nation, mais n'est pas pour autant à généraliser à tous les hommes emcees :

> Je n'ai eu aucun problème de respect parce que la Zulu Nation nous a toujours appelées "Queens" [« reines »], donc nous avons toujours eu du respect. Mon plus grand défi est simplement d'essayer d'être entendue, il y a tellement d'emcees masculins qu'il faut réaliser un effort supplémentaire pour qu'ils nous écoutent, donc tu dois arriver avec quelque chose d'unique ou de spécial[17].

Selon MC Lyte (Lana Michele Moorer), pionnière du rap originaire de New York devenue célèbre à la fin des années 1980, il existe des disparités de reconnaissance liées au genre au sein de la culture hip-hop, et le rap n'y fait pas exception : « Je pense que ça a toujours été "tu es une

[13] Toutefois, plusieurs morceaux de rap réalisés exclusivement par des femmes sont commercialisés, et ce dès 1979. Consulter notamment : Paulett & Tanya Winley, « Rhymin' and Rappin' », Paul Winley Records, 1979 ; Tanya "Sweet Tee" Winley, « Vicious Rap », Paul Winley Records, 1980 (premier morceau de rap commercialisé à réaliser des commentaires politiques) ; Lady D, « Lady D », Reflection Records, 1979 ; Lady B, « To the Beat Y'all », TEC Records, 1979.

[14] Chalfant Henry, *From Mambo to Hip Hop: A South Bronx Tale*, 2006.

[15] Smith Troy L., "Pebblee Poo Interview", *Tha Foundation*, novembre 2002. Consulté le 25/06/2022. Disponible à l'adresse : http://www.thafoundation.com/peblee.htm. Pebblee Poo enregistre plusieurs titres avec son frère Master Don à partir de 1982, avant de sortir un single solo en 1985, *A Fly Guy*, publié sur Profile Records.

[16] *Ibid*. "I was like the baby of Hip hop their little sister or big sister. They all looked out for me. So where ever I was if anything happen these brothers all had my back."

[17] The BeeShine, "Queen Lisa Lee Interview", *YouTube*, 2014. Consulté le 25/06/2022. Disponible à l'adresse : https://youtu.be/Q8RdSDMybsI. "I haven't had any problems of respect because the Zulu Nation always called us "Queens", so we've always had respect. My biggest challenge is just trying to be heard, you know, there's so many male emcees that you have to go the extra yard for them to listen to us, so you have to come with something unique or something special."

femme emcee", tu vois, [tu n'es] pas seulement considérée juste comme une emcee. Mais tu pouvais toujours [entendre] "oh, mais tu es douée pour une femme emcee" […] »[18].

Toutefois, d'autres rappeuses soutiennent et proclament une autonomisation des femmes au sein du hip-hop, et refusent d'intégrer les groupes majoritairement masculins. Les Mercedes Ladies, bien qu'elles n'aient jamais enregistré de disques, constituent une des premières formations entièrement féminines de MCs et de DJs à la fin des années 1970. Le groupe se compose notamment de Baby D (D'Bora), Sheri Sher, RD Smiley, Zina-Zee, DJ LaSpank, Eve-a-Def, Sweet P et Sty-Sty et compte 21 membres[19]. Selon Sheri Sher, les Mercedes Ladies disposent alors de la volonté et de la détermination pour « ouvrir la voie aux femmes dans un espace entièrement masculin, dominé par des groupes d'emcees et de DJs masculins dans le Bronx »[20]. Pour la pionnière, le changement d'attitude des hommes envers les femmes au sein de la culture hip-hop provient principalement du succès économique du rap, qui tend alors à marchandiser les corps féminins, au détriment des compétences techniques des rappeuses :

> Il ne s'agissait pas de tes compétences en tant que rappeuse, il s'agissait plutôt de vendre ton apparence. Ce n'était pas un mystère que le sexe vend, quand il s'agit des femmes. Ainsi, plus de femmes devaient se présenter comme plus sexuelles et sensuelles pour vendre dans le jeu hip-hop. Elles devaient être ce à quoi les autres femmes aimeraient ressembler et ce que les hommes voulaient. Les paroles devaient donc être plus sexuelles et audacieuses afin d'être acceptées dans le jeu [hip-hop] pour gagner de l'argent. La plupart étaient contrôlées par des hommes, en ce qui concerne leur carrière, ce à quoi elles devaient ressembler et de quoi elles devaient parler[21].

---

[18] Keyes Allison, "Female Emcees Say 'My Mic Sounds Nice'", *NPR*, 30 août 2010. Consulté le 25/06/2022. Disponible à l'adresse : https://tinyurl.com/4m6msnsz.
"I think it was always you're a female emcee, you know, [you are] not just looked upon as just an emcee. But you could always [hear] - oh, you good for a female emcee, though."

[19] Bakaj Christina, "The Mercedes Ladies", *365femalemcs*, 8 mars 2020. Consulté le 25/06/2022. Disponible à l'adresse : https://www.365femalemcs.com/en/portraits-en/the-mercedes-ladies-2/

[20] Auteur inconnu, "Young Ladies Changin' Wheels On a Mercedes: An Interview with Legendary Hip-Hop Pioneer Sheri Sher", *Thrive Global*, 24 novembre 2021. Consulté le 27/06/2022. Disponible à l'adresse : https://thriveglobal.com/stories/young-ladies-changin-wheels-on-a-mercedes-an-interview-with-legendary-hip-hop-pioneer-sheri-sher/.
"to pave a way for females in an all male arena dominated of male emcees and deejay crews in the Bronx."

[21] *Ibid*. "It wasn't about your skills as a female rapper, it was more about selling your looks. Being it was no mystery that sex sells, when it comes to women. So, more women had to present themselves as more sexual and sensual in the Hip Hop game to sell. They had to be what other females would love to look like and what men wanted. So, the lyrics had to be more sexual and bolder in order to be accepted into the game to make money. Most were controlled by men, when it came to their career, as to what they should look like and talk about."

Comme le note Keivan Djavadzadeh, « l'industrie du rap s'est construite comme un espace majoritairement masculin dans lequel les femmes sont minoritaires et leur légitimité contestée » (Djavadzadeh, 2021 : 26). En outre, il semble que cela puisse également être appliqué à l'ensemble des disciplines artistiques du hip-hop, à l'image des rivalités, des intimidations, ou encore du manque de reconnaissance des femmes dans leurs implications en faveur de la danse hip-hop et du graffiti. Néanmoins, cette situation fournie aux « femmes ethnoracialisées » un « lieu de contestation stratégique » par lequel elles peuvent aboutir à « une forme de visibilité sociale » et par lequel elles peuvent déployer « un discours sur le genre, la race et la sexualité à rebours des représentations hégémoniques » (*ibid.*). Pour autant, il est nécessaire de ne pas réduire les problématiques de sexisme, de misogynie et de domination masculine à la seule communauté hip-hop, et plus particulièrement de les attribuer à des attitudes propres aux minorités raciales et aux hommes noirs (faisant du hip-hop un bouc émissaire des problèmes sociétaux). Il convient davantage de considérer celles-ci comme l'écho des valeurs dominantes de la société. Comme le rappelle avec justesse la sociologue et féministe afro-américaine Tricia Rose :

> Malgré d'importantes améliorations en matière d'égalité des sexes, la masculinité dominante continue de considérer les femmes comme fondamentalement moins précieuses que les hommes (bien qu'elles méritent d'être protégées en tant qu'expression de la responsabilité et du pouvoir masculins) ; elle maintient les femmes à un niveau inférieur dans les sphères sociales, économiques et politiques ; et elle tente de contrôler, d'étiqueter, et, parfois, d'exploiter la sexualité des femmes. Elle part du principe que les hommes devraient, à juste titre, être les principaux dirigeants de leur famille et de la société dans son ensemble. Ces formes de domination masculine dans tous les domaines importants de la société sont à l'origine du terme redouté de "patriarcat". La masculinité traditionnelle patriarcale est ce dont nous avons hérité et que nous continuons à considérer comme idéal.[22] (Rose, 2008 : 118)

[22] "Despite important improvements in gender equality, mainstream masculinity continues to treat women as fundamentally less valuable than men (albeit worthy of protection as an expression of male responsibility and power); keeps women less powerful in social, economic, and political arenas; and tries to control, label, and, at times, exploit women's sexuality. It assumes that men should rightly be the primary leaders of their families and of society at large. These kinds of male dominance in all the important arenas of society are what add up to that dreaded tem: "patriarchy." Patriarchal mainstream masculinity is what we have inherited and continue to treat as ideal".

Objectifs et plan

Le développement récent des études féministes hip-hop[23] permettent de mieux saisir les problématiques de genre, de race et de sexualité propres à la culture hip-hop étatsunienne dans le dernier quart du XX^{e} siècle. Ceci engage la possibilité de s'interroger sur les éventuelles continuités et/ou ruptures existantes entre le déploiement et le développement du féminisme au sein des mouvements sociaux des droits civiques et du *Black Power*, et au sein du mouvement hip-hop. Ceci permet dans le même temps de mettre en exergue les problématiques d'hyper-masculinité, de sexisme et de misogynie existantes au sein desdits mouvements sociaux et leur réification au sein du hip-hop.

Dans un premier temps, afin de pouvoir mieux saisir les perspectives féministes au sein du mouvement hip-hop, il paraît primordial de fournir une conceptualisation du féminisme, et plus particulièrement du féminisme radical noir. Ceci permettra *de facto* la présentation et la discussion du concept de « féminisme hip-hop ». La recherche sur les liens entre le hip-hop et le féminisme débute au cours des années 1990, avec la parution de l'ouvrage *Black Noise* de Tricia Rose (1994) et *When Chickenheads Come Home to Roost* de Joan Morgan (1999)[24], journaliste et auteure jamaïcaine-américaine ayant grandi dans le South Bronx. Cette dernière est la première à employer, définir et revendiquer le terme de « féministe hip-hop ». Dans un second temps, nous aborderons les conflits masculinistes et féministes, et ce dans une temporalité longue, à savoir celle allant des mouvements sociaux précités (années 1960-1970) au développement du gangsta-rap (années 1990).

[23] Les études féministes hip-hop (*hip-hop feminist studies*) forment un domaine d'études interdisciplinaire qui s'appuie principalement sur les études féministes, les *cultural studies* et les études sur les médias (qui amène par ailleurs à l'émergence d'un sous-domaine intitulé "hip-hop feminist media studies"). Selon Aisha Durham, professeure de communication à l'université de Floride du Sud dont les travaux portent principalement sur les études sur le genre et les femmes, les études humaines et culturelles et les études africaines, le champ d'étude du féminisme hip-hop s'appuie sur un « mode d'analyse intersectionnel pour articuler l'expérience de groupe afin de transformer la réalité sociale des communautés de couleur encore attachées d'inégalités structurelles » (Durham, 2010 : 117). "intersectional mode of analysis to articulate group experience in order to transform the social reality of communities of color still marred by structural inequality. Media literacy is integral to hip hop feminist studies interdisciplinary field of study".

[24] Morgan Joan, *When Chickenheads Come Home to Roost: My Life as a Hip Hop Feminist*, New York, Simon & Schuster, 1999. Rose Tricia, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown, Wesleyan University Press, 1994.

Chapitre 5 : Féminisme, féminisme noir et « féminisme hip-hop »

Ce chapitre constitue une étape importante dans l'exploration de la dynamique complexe entre les mouvements sociaux de la Nouvelle Gauche et le mouvement hip-hop. Le choix de consacrer un chapitre entier – bien qu'il soit plus court que les autres – à cette discussion introductive sur le féminisme est motivé par la richesse et la complexité des débats entourant le terme « féminisme » durant la seconde moitié du XX^{e} siècle. En effet, cette époque est marquée par une évolution significative des idées féministes, avec l'émergence de courants tels que le féminisme noir, qui influence profondément le mouvement féministe étatsunien. Malgré sa brièveté, ce chapitre offre ainsi une base pour comprendre les développements ultérieurs du féminisme dans le contexte du mouvement hip-hop.

Avant de présenter et réfléchir plus en détails aux perspectives féministes liées au hip-hop et de développer la conceptualisation du « féminisme hip-hop », il paraît nécessaire de discuter la notion de « féminisme noir » (*black feminism*) en l'ancrant historiquement au sein des mobilisations féministes du XX^{e} siècle, et plus particulièrement au sein des mouvements des droits civiques, du *Black Power* et du mouvement de libération des femmes (*Women's Liberation Movement*).

I. Mouvement de libération des femmes et féminisme noir

Dans la première moitié du XX^{e} siècle, aux États-Unis, les femmes noires sont exclues du discours féministe dominant, les femmes blanches de la classe dirigeante ne tenant pas compte de celles-ci dans leurs réflexions et leurs perspectives. Comme l'explique la philosophe Elsa Dorlin, les « principales dirigeantes des grandes associations et fédérations pour le suffrage féminin » n'admettent pas dans leur rang les femmes noires, cultivant ainsi une « norme racisée de la féminité » et l'image d'une femme « à la morale irréprochable, pieuse, sensible, pudique et maternelle » (Dorlin, 2010 : 265). Cette perspective, *a posteriori* limitante, permet de comprendre

les prémices du féminisme noir durant la période de la première vague féministe[25]. Refusant la dévaluation de la féminité noire, qui trouve ses racines dans l'histoire esclavagiste des États-Unis[26], plusieurs groupes de femmes noires s'organisent dès la fin de la guerre civile (1861-1865) en faveur d'une « analyse simultanée de la race et du genre en vue de la libération noire » (Peniel, 2006 : 116)[27]. Les préoccupations dominantes formulées par le mouvement de libération des femmes au début du XX^e^ siècle ne correspondent pas aux intérêt et/ou aux préoccupations des femmes noires (Williams (Y), 2016 : 69-70). Selon bell hooks, intellectuelle et universitaire théoricienne du féminisme noir, les organisations féministes blanches et noires se différencient alors par leurs besoins et leurs intérêts ; les premières se centrent davantage sur des questions telles que l'éducation, la charité ou la formation de société littéraires, tandis que les secondes portent leur attention sur la pauvreté, la prostitution ou encore le soin des personnes âgées ou handicapées (hooks, 1981 : 165).

Participantes majeures des mouvements sociaux de la fin des années 1960 et du début des années 1970, les femmes noires revendiquent une analyse de genre et de race au sein des organisations nationalistes noires mixtes et au sein des organisations féministes (noires ou non) non mixtes (Peniel, 2006 : 108). L'étiquette « féministe » n'est pas toujours revendiquée par celles-ci, dans la mesure où le mot est alors négativement affilié aux femmes blanches[28]. Beaucoup de militants et militantes des droits civiques et du *Black Power* considèrent durant cette période que la lutte pour la libération des femmes peut nuire à celle pour la libération noire (*ibid.* : 109). En effet, comme le souligne l'historien Yohuru Williams, « il est important de noter que toutes les femmes n'ont pas embrassé la libération des femmes et ont en fait mis l'avancement de la race avant celui du genre » (Williams (Y), 2016 : 69-70)[29]. Au début des années 1970, les féministes noires luttent simultanément sur deux fronts : celui du sexisme au sein des organisations

[25] La première vague féministe (*First-wave feminism*) débute avec la formation du mouvement féministe dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle en Europe et aux États-Unis et prend fin avec l'accession des femmes au droit de vote dans la première moitié du XX^e^ siècle.

[26] Elsa Dorlin considère que le développement singulier du féminisme noir aux États-Unis s'explique par l'histoire de l'esclavage nord-américain et l'histoire des mouvements abolitionnistes du XIX^e^ siècle. Dorlin Elsa, *Black Feminism : Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, 2008. C'est aussi la posture adoptée par bell hooks dans son ouvrage *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, New York, South End Press, 1981.

[27] "a simultaneous race and gender analysis toward black liberation".

[28] Ceci permet peut-être d'expliquer pourquoi le mot « féminisme » est très peu employé par les femmes noires au sein de la culture hip-hop jusqu'à la fin des années 1990, moment où Joan Morgan conceptualise le terme « féministe hip-hop », comme nous pourrons en discuter ultérieurement.

[29] "It is important to note that not all women embraced women's liberation and actually put the advancement of the race before gender".

de libération noire, et celui du racisme au sein des organisations féministes blanches (Peniel, 2006 : 116).

Les tensions existantes entre les féministes noires en marge du mouvement de libération des femmes et au sein du mouvement de libération noire amènent différentes militantes à développer leurs propres organisations, dont la National Black Feminist Organization (NBFO, 1973-1980) et le Combahee River Collective (1974-1980). En 1973, la NBFO publie une déclaration explicitant sa formation, l'organisation étant créée « pour nous intéresser aux besoins particuliers et spécifiques de la moitié la plus nombreuse, mais qui est presque mise de côté de la race noire aux États-Unis, la femme noire »[30]. Plus radicale et également portée sur la condition des lesbiennes noires, le Combahee River Collective publie en 1977 son manifeste, qui forme l'un des textes majeurs du féminisme noir[31]. Le collectif revendique, entre autres chose, la présence de personnes racisés et/ou pauvres au sein du mouvement féministe depuis ses débuts ainsi que les liens qui unissent les féministes noires aux mouvements pour la libération noire des années 1960 et 1970[32]. Quelques années plus tôt, Mary Ann Weathers publie l'un des textes fondateurs du féminisme noir étatsunien, *An Argument for Black Women's Liberation as a Revolutionary Force* (1969). Selon Elsa Dorlin, cette publication cristallise deux problématiques majeures du mouvement féministe durant les années 1970 et 1980, « celle du rapport entre le mouvement noir et le mouvement féministe blanc – et la question du séparatisme féministe ou, au contraire, du séparatisme "racial", de la loyauté aux hommes noirs qui en découle ; et celle du mythe du "matriarcat noir" et de ce que l'on pourrait appeler les stéréotypes de la "féminité noire indigente" » (Dorlin, 2010 : 265).

---

[30] Wada Kayomi, "National Black Feminist Organization (1973-1976)", *BlackPast*, 29 décembre 2008. Consulté le 26/06/2022. Disponible à l'adresse : https://www.blackpast.org/african-american-history/national-black-feminist-organization-1973-1976/#sthash.T9Lj8kTA.dpuf.
"to address ourselves to the particular and specific needs of the larger, but almost cast-aside half of the black race in Amerikkka, the black woman." Les membres de l'organisation sont aussi intégrés à d'autres organisations pour la libération noire et pour la libération des femmes, dont les Radicalesbians, le Socialist Workers Party et la National Organization of Women.

[31] Pour plus de détails sur ce texte ainsi que sur ses développements théoriques et critiques, consulter Dorlin Elsa, « "Black Feminism Revolution !" La révolution du féminisme noir aux États-Unis », dans Verschuur Christine, *Genre, postcolonialisme et diversité de mouvements de femmes*, Genève, Graduate Institute Publications, 2010, pp. 263-275. Consulté le 28/06/2022. Disponible à l'adresse : https://books.openedition.org/iheid/5897?lang=fr.

[32] Une traduction française de la déclaration du collectif, réalisée par Jules Falquet est disponible à l'adresse suivante : https://journals.openedition.org/cedref/415 (consulté le 28/06/2022).

Pour Stephen Ward, historien afro-américain spécialiste des mouvements sociaux étatsuniens de la seconde moitié du XX^e siècle, la confrontation des femmes noires avec le sexisme propre au mouvement *Black Power*, ainsi que le racisme et la marginalisation au sein du mouvement des femmes dans les années 1960 et 1970 forment « un point de départ et une plateforme pour la création d'un espace politique féministe noir plus large » (Peniel, 2006 : 121)[33]. En ce sens, le féminisme noir peut être considéré comme une composante de l'héritage idéologique du mouvement *Black Power* (*Ibid.*)[34]. Il est ainsi fondamental de comprendre que, tout comme le mouvement *Black Power* n'est pas un mouvement exclusivement « noir », le féminisme noir n'est pas l'apanage des « femmes noires ». Elsa Dorlin présente ainsi le féminisme noir comme :

> […] un courant de pensée politique qui, au sein du féminisme, a défini la domination de genre sans jamais l'isoler des autres rapports de pouvoir, à commencer par le racisme ou le rapport de classe, et qui pouvait comprendre, dans les années 1970, des féministes "chicanas", "natives américaines", ", ou du "tiersmonde" (Dorlin, 2010 : 267).

Enfin, le féminisme noir apporte au cours des années 1980 de nombreux changements dans la pensée féministe étatsunienne. Plus particulièrement en ce qui concerne la position essentialiste des intellectuelles blanches, qui se décentrent de leur position dominante (Dorlin, 2010 : 270).

Bien que le féminisme noir ne forme pas une idéologie figée tant dans sa critique que dans le temps, et qu'il se constitue de militantes aux profils variés, plusieurs constantes permettent d'en énoncer différents principes communs. Au cours des années 1990, Beverly Guy-Sheftall[35] énonce les axiomes suivants dans son anthologie des féministes afro-américaines :

- Les femmes noires vivent une forme particulière d'oppression et de souffrance dans ce pays raciste, sexiste et classiste en raison de leur double identité de race et de genre et de leur accès limité aux ressources économiques.
- Cette « triple menace » signifie que les problèmes, les préoccupations et les besoins des femmes noires sont différents à bien des égards de ceux des femmes blanches et des hommes noirs.
- Les femmes noires doivent lutter simultanément pour la libération des Noirs et l'égalité des sexes.

[33] "a starting point and a platform for the creation of a broader black feminist political space."
[34] Pour Stephen Ward, il est erroné de croire que le féminisme noir et le *Black Power* sont antinomiques, le mouvement *Black Power* devant davantage être considéré comme un mouvement multidimensionnel. Dès lors, le féminisme noir n'est pas une critique de la politique *Black Power*, mais une de ses formes.
[35] Beverly Guy-Sheftall est une écrivaine et une universitaire féministe noire étatsunienne, professeure spécialisée en études féministes et études sur les femmes au Spelman College d'Atlanta, en Géorgie.

- Il n'y a pas de contradiction inhérente dans la lutte pour éradiquer le sexisme et le racisme ainsi que les autres « ismes » qui affligent la communauté humaine, tels que le classisme et l'hétérosexisme.
- L'engagement des femmes noires pour la libération des Noirs et des femmes est profondément enraciné dans leur vécu.[36] (Guy-Sheftall, 1995 : 2)

II. La conceptualisation du féminisme hip-hop et le développement des études féministes hip-hop

Bien que les femmes participent activement au développement de la culture hip-hop au cours des années 1970, les études sur le lien entre hip-hop et féminisme ne débutent que deux décennies plus tard. Deux ouvrages peuvent être considérés comme porteurs des fondements du « féminisme hip-hop » : *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (1994) de Tricia Rose et *When Chickenheads Come Home to Roost: A Hip-Hop Feminist Breaks It Down* (1999) de Joan Morgan[37]. Les deux auteures estiment que les femmes noires occupent un espace complexe et contradictoire au sein de la culture hip-hop durant les années 1990, et considèrent la nécessité d'élaborer une nouvelle forme de féminisme, capable de représenter les femmes de la génération hip-hop. De même, elles reconnaissent l'importante influence des féministes noires des générations précédentes[38], qui ont amorcé, par leurs luttes pour l'autonomisation, d'importants changements dans les relations des femmes noires avec elles-mêmes et avec les autres composantes de la société.

---

[36] "1) Black women experience a special kind of oppression and suffering in this country which is racist, sexist, and classist because of their dual racial and gender identity and their limited access to economic resources. 2) This "triple jeopardy" has meant that the problems, concerns, and needs of black women are different in many ways from those of both white women and black men. 3) Black women must struggle for black liberation and gender equality simultaneously. 4) There is no inherent contradiction in the struggle to eradicate sexism and racism as well as the other "isms," which plague the human community, such as classism and heterosexism. 5) Black women's commitment to the liberation of blacks and women is profoundly rooted in their lived experience."
Dans un souci de clarté et pour faciliter la lecture, la traduction emploie une liste plutôt que la numérotation originelle proposée par l'auteure.

[37] Joan Morgan est une auteure et journaliste jamaïcaine-américaine ayant grandi dans le South Bronx à partir de la fin des années 1960. Elle travaille pour le magazine *Vibe* de 1993 à 1996 et est rédactrice en chef d'*Essence* de 2000 à 2002. Elle écrit également, au cours de sa carrière, pour *The Village Voice*, le *New York Times* et *Spin*. Son père est un des membres fondateurs du Jamaica Labor Party (parti travailliste de Jamaïque, fondé en 1943). Dans le Bronx, il devient président d'une association de quartier appelé la Jamaican Freedom League. Morgan Joan, *Interview with the Bronx African American History Project*, Digital Archive at Fordham University. Consulté le 29/06/2022. Disponible à l'adresse :
https://research.library.fordham.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1285&context=baahp_oralhist

[38] Joan Morgan cite notamment Angela Davis, bell hooks, Pearl Cleage, Audre Lorde et Ntozake Shange (Morgan, 1999: 22).

Dans son chapitre “Bad Sistas: Black Women Rappers and Sexual Politics in Rap Music”, Tricia Rose analyse les échanges de vues de rappeuses noires[39] sur les thèmes du racisme, du sexisme et de la politique sexuelle. Elle démystifie la conception d'une opposition des rappeuses au sexisme masculin, faisant valoir leur usage du sexisme comme un espace de critique et de dialogue. En d'autres termes, les critiques des rappeuses liées au sexisme masculin forment le point de départ d'une discussion, et non pas d'une identité oppositionnelle. Comme le souligne la sociologue, « les rappeuses noires sont en dialogue les unes avec les autres, avec les hommes noirs, les femmes noires et la culture américaine dominante alors qu’elles luttent pour se définir elles-mêmes »[40] (Rose, 1994 : 148). Tricia Rose avance également que les rappeuses noires transforment les représentations des femmes noires au sein de la culture hip-hop et au sein de la société étatsunienne (caractérisée pour la sociologue par son hégémonie blanche), offrant « aux jeunes femmes noires un petit espace public de réflexion culturelle »[41] (*ibid.* : 182). Dès lors, il convient d’analyser les femmes rappeuses en prenant en considération les rappeurs masculins et leurs paroles misogynes et sexistes, mais aussi « en réponse à une variété de problèmes connexes, y compris les notions dominantes de féminité, de féminisme et de sexualité féminine noire »[42] (*ibid.*. : 147).

Par le biais de son ouvrage autobiographique et critique, Joan Morgan interroge la relation entre son approche du féminisme et le hip-hop. Évoquant les effets de la seconde vague féministe sur sa mère, alors engagée dans un processus d’auto-détermination, elle invite les femmes noires de sa propre génération à dépasser le féminisme noir des années 1960-1970 pour favoriser leur investissement dans l’espace complexe et contradictoire du hip-hop (Morgan, 1999 : 20-26). Ce faisant, à une période marquée par la misogynie croissante au sein de la culture hip-hop et de l’industrie rap, elle considère que le féminisme hip-hop doit permettre un dialogue positif et constructif entre les hommes et les femmes noirs. En 2006, lors d’une conversation avec Mark

[39] Dans *Black Noise*, le corpus de Tricia Rose est principalement fondé sur sa recherche doctorale, débutée en 1986, et couvre ainsi essentiellement des rappeuses actives au cours des années 1980 et au début des années 1990, dont Roxanne Shanté, Monie Love, Queen Latifah, MC Lyte et Salt-N-Pepa.

[40] “black women rappers are in dialogue with one another, black men, black women, and dominant American culture as they struggle to define themselves”.

[41] “young black women with a small culturally reflective public space”.

[42] “in response to a variety of related issues, including dominant notions of femininity, feminism, and black female sexuality”.

Anthony Neal[43], Joan Morgan estime que le hip-hop, par sa dimension sexiste et misogyne, participe à faire d'elle « une meilleure féministe » :

> [Le hip-hop] a libéré le féminisme de la vieille garde et a permis à ma génération de définir le féminisme selon nos propres termes. Parce que s'il n'y avait pas eu cette musique […] nous n'aurions jamais eu le droit de construire – et vraiment de lutter pour construire – ce féminisme qui a permis d'injecter nos voix, notre jeunesse et notre culture dans le canon (Chang *et al.*, 2006, 238-239)[44].

Pour Aria S. Halliday et Ashley N. Payne[45], qui proposent une cartographie du féminisme hip-hop contemporain, les réflexions de Tricia Rose et de Joan Morgan forment les éléments constitutifs du cadre féministe hip-hop (Halliday & Payne, 2020 : 9).

La conceptualisation du féminisme hip-hop se poursuit au début des années 2000, avec un foisonnement de publications au milieu de la décennie, à la suite de la tenue d'une conférence sur le féminisme et le hip-hop organisée en avril 2005 par Cathy Cohen au centre de recherche sur la race, sur la politique et sur la culture de l'université de Chicago (Chang *et al.*, 2006 : 233). Dès 2000, l'ethnomusicologue Cheryl L. Keyes[46] développe les idées et les principes du féminisme hip-hop. En s'appuyant sur des interviews réalisées entre 1993 et 1996,

---

[43] Mark Anthony Neal est professeur de culture populaire noire au département d'études africaines et afro-américaines de l'université Duke. Ses travaux se centrent principalement sur la culture populaire noire, la masculinité noire, le sexisme et l'homophobie au sein de communautés noires, et l'histoire de la musique populaire. Cette conversation est un échange sur le hip-hop et le féminisme, qui a lieu au printemps 2006. Elle fait suite à une importante conférence sur le féminisme et le hip-hop organisée en avril 2005 par Cathy Cohen à l'université de Chicago. Cette conférence coïncide avec une explosion des recherches académiques dans ce domaine et est le théâtre de débats passionnés sur la nature et l'avenir du féminisme et du hip-hop. Le contenu présenté dans cette conversation provient des discussions tenues par Mark Anthony Neal et Joan Morgan lors de leurs interventions à l'université du Tennessee et à l'université de l'Illinois. Ces derniers ont tous deux grandi dans le Bronx dans les années 1970, vivant dans le même immeuble. La conversation est rendue publique pour partager leurs réflexions et perspectives sur ces sujets cruciaux. Elle est publiée en 2006 dans l'ouvrage collectif *Total Chaos: The Art and Aesthetics of Hip-Hop* édité par Jeff Chang (Cambridge, Basic Civitas Books)

[44] "better feminist" ; "liberated feminism from the old guard and allowed my generation to define feminism on our own terms. Because if there hadn't been this music [...] we would bever have been allowed to construct –and really struggle through constructing– this feminism that allowed our voices and our youth and our culture to be injected into the canon".

[45] Aria S. Halliday est professeure adjointe au département d'études sur le genre et sur les femmes (Gender & Women's Studies) au sein du programme d'études afro-américaines et africaines de l'université du Kentucky. Elle est spécialiste des constructions culturelles des jeunes filles noires et des femmes noires au travers de la culture matérielle, visuelle et numérique du XX^{e} et XXI^{e} siècle. Ses intérêts interdisciplinaires incluent la sexualité, le féminisme noir et le radicalisme dans la culture populaire noire aux États-Unis et dans les Caraïbes. Ashley N. Payne est psychologue à l'université d'État du Missouri. Sa recherche se focalise principalement sur l'éducation par le hip-hop, le développement culturel et identitaire de la jeunesse adolescente noire et l'application du hip-hop et de la théorie féministe noire dans l'éducation des jeunes femmes noires.

[46] Cheryl L. Keyes est professeur d'ethnomusicologie et d'études de jazz à l'UCLA (Université de Californie de Los Angeles). Elle est également auteure-compositrice et interprète.

Keyes détermine et théorise quatre identités féminines noires distinctes au sein du hip-hop et de la performance musicale du rap : “Queen Mother”, “Fly Girl”, “Sista with Attitude” et “Lesbian” (Keyes, 2000 : 256-269)[47]. Considérant que « chaque catégorie reflète certaines images, voix et modes de vie des femmes afro-américaines dans la société urbaine contemporaine », elle insiste sur la fluidité de l’identité des rappeuses noires, soutenant que celles-ci « peuvent cependant passer d’une catégorie à l’autre ou appartenir à plusieurs simultanément »[48] (Keyes, 2000 : 256).

Gwendolyn D. Pough[49] invite à considérer les luttes des femmes noires contre les stéréotypes et la marginalisation au sein de la sphère publique et du hip-hop. Définissant le hip-hop comme un contre-espace[50], Pough aborde la façon dont les rappeuses noires tentent de contrôler leurs propres identités et leurs propres représentations au sein de la sphère publique et du hip-hop. Par ailleurs, elle établit des liens entre les penseuses et militantes noires du XX^{e} siècle et les femmes noires participant à la culture hip-hop. Selon cette dernière :

> Les deux groupes ont lutté avec certains des mêmes problèmes, tels que la sexualité, l'identité et le dévouement à l'édification des communautés noires. Ils ont rencontré les mêmes obstacles, à savoir la résistance de certains membres de leurs propres communautés et la répression de la sphère publique dominante (Pough, 2004 : 42)[51].

[47] Ses catégories sont développées dans la troisième partie du chapitre.

[48] “Each category mirrors certain images, voices, and lifestyles of African American women in contemporary urban society.” : “Black female rappers can, however, shift between these categories or belong to more than one simultaneously”.

[49] Gwendolyn D. Pough est professeure et directrice du département d’études féminines et de genre à l’université de Syracuse. Elle se considère comme une écrivaine et une penseuses féministe noire appartenant à la génération hip-hop.

[50] La notion de contre-espace, par sa dimension sociopolitique, peut ici se définir selon les termes proposés par Hughes Bazin : « Le contre-espace fait appel à la notion d’hétérotopie chère à Michel Foucault. C’est l’idée qu’il existe des espaces réels, pas précisément cartographiés, « emplacements sans lieu », en contre-marche des lieux, ce qui fait lien entre deux lieux. Ce sont des espaces qui poussent du milieu. Ce ne sont pas pour autant des espaces neutres, mais des espaces libérés puisqu’ils ne se définissent pas par ce qui les borne, mais par leurs capacités à développer en leur sein un processus autonome et autogéré. C’est en cela qu’ils deviennent des lieux d’élaboration d’une autre manière de faire société. [...] Les contre-espaces renvoient donc directement à l’exploration de nouvelles formes de gouvernance ». Bazin Hugues, « Les figures du tiers-espace : contre-espace, tiers-paysage, tiers-lieu », *Filigrane*. Musique, esthétique, sciences, société. [En ligne], Numéros de la revue, Edifier le Commun, I, Tiers-Espaces, mis à jour le 22/03/2016.

[51] “Both groups have struggled with some of the same issues, such as sexuality, identity, and dedication to uplifting Black Communities. They have met with the same obstacles, namely, resistance from some members of their own communities and repression from the controlling public sphere.”

Whitney Peoples[52] poursuit cette affiliation par une analyse critique du développement du féminisme hip-hop dans le milieu universitaire et de la relation théorique existant entre le féminisme hip-hop et le féminisme noir de la deuxième vague. Pour celle-ci, le « hip-hop émerge comme […] "le véhicule générationnel et culturellement pertinent" à travers lequel les féministes hip-hop peuvent diffuser leur message d'analyse critique et d'autonomisation »[53] (Peoples, 2008 : 25). Elle note que « le féminisme hip-hop plaide pour le droit à l'auto-détermination des identités et des pratiques féministes, mais le droit à l'auto-détermination, sans une stratégie systémique plus large, peut devenir une solution isolée et individuelle »[54] (*ibid.* : 41). Par son examen des objectifs sociopolitiques du féminisme hip-hop, l'auteure évoque les ruptures générationnelles existantes entre le féminisme noir de la deuxième vague et le féminisme hip-hop. D'une part, certaines féministes noires de la deuxième vague considèrent que les féministes hip-hop manquent de connaissances historiques liées au mouvement de libération des femmes, façonnent des identités bien trop éloignées des principes constitutifs du féminisme et sont dépourvues de stratégies sociopolitiques (*ibid.*). D'autre part, certaines féministes hip-hop considèrent que les approches théoriques et critiques des féministes noires de la deuxième vague sont dépassées et ne permettent pas l'engagement contemporain des femmes noires (*ibid.* : 42). Pour autant, certaines féministes noires de la deuxième vague appréhendent le hip-hop comme un espace propice au développement du féminisme, alors que certaines féministes noires de la troisième vague perçoivent la culture hip-hop comme un espace trop inadapté pour le féminisme, à cause du caractère misogyne et sexiste d'une partie du rap masculin (*ibid.* : 32-33). En d'autres termes, la pertinence de la conceptualisation du féminisme hip-hop et son intégration au courant féministe ne font pas l'unanimité.

Malgré ces critiques, le féminisme hip-hop et le féminisme noir sont loin d'être antinomiques. En effet, les féministes hip-hop s'inspirent grandement des travaux et approches

[52] Whitney Peoples est directrice des services de développement et d'évaluation de l'éducation au centre de recherche sur l'apprentissage et l'enseignement d'Ann Arbor de l'université du Michigan. Titulaire d'un doctorat de philosophie, ses recherches se concentrent sur les études sur les femmes, le genre et la sexualité. Ses travaux et ses expériences académiques s'inscrivent dans une perspective de justice sociale et de lutte contre le racisme.

[53] "hip-hop emerges as […] 'the generational and culturally relevant vehicle' through which hip-hop feminists can spread their message of critical analysis and empowerment."

[54] "Hip-hop feminism argues for the right to self-define feminist identities and praxis, yet the right to self-define, without a larger systemic strategy, can become an isolated and individual solution."

théoriques propres aux féministes noires de la première et de la deuxième vague (*ibid.* : 43). Comme l'écrit Whitney Peoples :

> Les principaux thèmes qui résonnent dans l'écriture féministe hip-hop peuvent également être trouvés en bonne place dans la théorisation des générations plus âgées de féministes noires. Des thèmes tels que l'autonomisation, l'importance des images et de la représentation, et l'implication des femmes noires dans une coalition politique émergent continuellement comme des préoccupations clés à travers les générations de féministes noires aux États-Unis (Peoples, 2008 : 43)[55].

Des différents travaux académiques abordant, questionnant et critiquant le féminisme hip-hop[56], nous retiendrons ici deux définitions qui conviennent à notre perspective et nos questionnements sociohistoriques du mouvement hip-hop étatsunien. Le féminisme hip-hop peut être considéré comme « un terme générique pour englober le travail créatif et intellectuel concernant les filles et les femmes[57] dans la culture hip-hop et/ou dans le cadre de la génération hip-hop »[58] (Durham, Cooper & Morris, 2013 : 1). De plus, il peut être défini comme « un mouvement culturel, intellectuel et politique fondé sur la connaissance située des femmes de couleur de la génération post-droits civiques ou de la génération hip-hop qui reconnaissent la culture comme un espace central d'intervention politique pour défier, résister et mobiliser des collectifs afin de démanteler les systèmes d'exploitation »[59] (Durham, 2007 : 306). Dès lors, il est essentiel d'aller au-delà d'une critique uniquement axée sur la misogynie et le sexisme attribués aux rappeurs masculins. Il faut envisager les femmes comme véritables sujets du mouvement, en

---

[55] "Major themes that resonate in hip-hop feminist writing can also be found prominently in the theorizing of older generations of black feminists. Themes such as empowerment, the importance of images and representation, and black women's involvement in coalitional politics continually emerge as key concerns across generations of black feminists in the U.S.".

[56] Parmi les travaux non discutés ici : Forman Murray and Neal Mark Anthony, *That's the Joint!* (2nd ed.), New York, Routledge, 2012 ; Hobson Janell, Bartlow Dianne R., "Introduction: Representin': Women, Hip-Hop, and Popular Music," *Women, Hip-Hop, and Popular Music*, 8, n° 1, 2008, pp. 1-14.

[57] La distinction entre les termes « fille » et « femme » est essentielle dans le contexte du féminisme hip-hop. Alors que « femme » fait généralement référence à une adulte, « fille » désigne une jeune fille ou une adolescente. Dans le contexte du hip-hop, l'utilisation de ces termes peut refléter les différentes expériences et défis rencontrés à divers stades de la vie. Par exemple, une « fille » dans la culture hip-hop peut faire face à des défis liés à son âge, à son innocence ou à la découverte de son identité, tandis qu'une « femme » peut traiter des questions de représentation, d'agentivité ou de pouvoir. Il est donc crucial de reconnaître la nuance entre ces deux termes pour comprendre pleinement le spectre des expériences féminines au sein de la génération hip-hop.

[58] "an umbrella term to encompass creative, intellectual work regarding girls and women in hip-hop culture and/or as part of the hip-hop generation".

[59] "as a cultural, intellectual, and political movement grounded in the situated knowledge of women of color from the post–civil rights or hip-hop generation who recognize culture as a pivotal site for political intervention to challenge, resist, and mobilize collectives to dismantle systems of exploitation".

reconnaissant que le hip-hop « offre aux jeunes femmes noires un espace pour exprimer leur identité raciale et ethnique et critiquer le racisme » (Peoples, 2008 : 20-21).

III. L'absence d'identification au terme « féminisme » : du mouvement féministe noir au mouvement féministe hip-hop

Bien que les études féministes hip-hop se soient considérablement développées au début du XXI^e siècle, il existe à ce jour encore peu de travaux académiques identifiant et critiquant les apports du mouvement féministe noir des années 1960 et 1970 au mouvement féministe hip-hop. Les ouvrages de Gwendolyn Pough (*Check It While I Wreck It: Black Womanhood, Hip Hop Culture, and the Public Sphere*, 2004) et de Patricia Hill Collin (*From Black Power to Hip Hop: Racism, Nationalism, And Feminism*, 2006) constituent deux réflexions critiques et théoriques importantes par leur exploration des liens historiques entre les deux mouvements. Pour Reiland Rabaka[60], le mouvement de libération des femmes de la seconde moitié du XX^e siècle doit être appréhendé dans un continuum historique et *de facto* se distancer d'une narration marquée par la discontinuité et la dissension (Rabaka, 2011 : 129-130). Celui-ci avance que le mouvement de libération des femmes peut être segmenté en plusieurs périodes : une phase de mobilisation (années 1960 et 1970), une phase de déclin (années 1970 et 1980), une phase de suspension (années 1980 à nos jours) et une phase de remobilisation portée par les femmes de la génération hip-hop (des années 1990 à nos jours) (Rabaka, 2011 : 133)[61].

Au premier abord, désigner des rappeuses du dernier quart du XX^e siècle comme « féministes » peut sembler problématique, dans la mesure où la conceptualisation du « féminisme hip-hop » n'apparaît qu'en 1999 sous la plume de Joan Morgan et que, comme le remarque Keivan Djavadzadeh, « les rappeuses [des années 1980 et 1990] interrogées expriment soit de l'indifférence soit un rejet franc », « aucune ou presque ne se dit spontanément féministe » (Djavadzadeh, 2021, 186). Pour Rabaka, le travail préliminaire de Joan Morgan permet

[60] Reiland Rabaka est professeur d'études africaines, afro-américaines et caribéennes au département d'études ethniques et directeur fondateur du centre d'études africaines et afro-américaines de l'université du Colorado à Boulder. Ses recherches sont tournées vers l'histoire et la politique africaines et afro-américaines, la théorie féministe noire, les études sur la sexualité noire, la musique populaire noire, la théorie critique de la race et la théorie décoloniale.
[61] C'est également la position de la sociologue Patricia Hill Collins dans *From Black Power to Hip Hop: Racism, Nationalism, and Feminism*, Philadelphie, Temple University Press, 2006, p. 162.

le développement et la visibilisation d'une « nouvelle aile du mouvement de libération des femmes qui semble simultanément embrasser et rejeter les principes fondamentaux du féminisme et les contradictions de la culture hip-hop »[62] (Rabaka, 2011, 130). Il est important de comprendre que l'absence d'identification au « féminisme » par les femmes racisées au sein de la culture hip-hop au cours des années 1980 et 1990 fait état de problématiques déjà présentes dans le mouvement féministe noir des années 1960 et 1970. Ces problématiques apparaissent par ailleurs, au sein desdits mouvements, comme motrices d'évolutions théoriques et sociopolitiques.

Trois éléments majeurs et interconnectés peuvent être exposés afin de mieux les cerner. Premièrement, les féministes noires et les féministes hip-hop lient la notion de « féminisme » aux femmes blanches privilégiées. Durant la période des mouvements des droits civiques et du *Black Power*, de nombreuses femmes noires débattent sur la question de savoir si elles doivent se dire féministes ou non, en particulier par crainte de nuire à la lutte pour la libération noire (Peniel, 2006 : 109). L'association négative du terme existe également auprès des rappeuses, à l'image de Queen Latifah et Sister Souljah qui associent le féminisme aux femmes blanches et à la haine des hommes (Djavadzadeh, 2021 : 186)[63]. Durant la période du *Black Power*, les femmes qui contestent le sexisme et les abus du pouvoir patriarcal sont généralement qualifiées de « haineuses des hommes »[64] (Peniel, 2006 : 115). Le sociologue Keivan Djavadzadeh note le fait que « l'association du féminisme à la haine des hommes » par les rappeuses durant les années 1980 et 1990 provient du déploiement d'un discours antiféministe « dans la culture populaire et les médias durant les années 1980 » (Djavadzadeh, 2021 : 187).

Deuxièmement, les féministes noires et les féministes hip-hop sont confrontées à l'injonction de choisir entre leur identité raciale et leur identité de genre, témoignant d'une approche « moniste » de la politique[65]. Au cours des années 1960 et 1970, les femmes qui participent au mouvement de libération noire sont invitées à opter entre la justice raciale

[62] "a new wing of the Women's Liberation movement that seems to simultaneously embrace and reject the fundamentals of feminism and the contradictions of hip hop culture".
[63] Keivan Djavadzadeh s'appuie ici sur une interview de Queen Latifah et sur les paroles du morceau « Brainteasers and Doubtbusters » de Sister Souljah, sorti en 1992.
[64] "man-haters".
[65] L'historienne Kimberley Springer définit la politique moniste comme « la tendance à se concentrer étroitement sur une question au détriment d'une pluralité de questions qui pourraient élargir une ligne d'action politique. Plus précisément, le monisme privilégie une forme de discrimination par rapport aux autres ». "the tendency to focus narrowly on one issue to the detriment of a plurality of issues that could broaden a political agenda. More specifically, monism prioritizes one form of discrimination over others." (Peniel, 2006: 109).

(par le biais du nationalisme noir) et la justice de genre (par le biais du féminisme blanc) (Rabaka, 2011 : 130-132). Similairement, les féministes hip-hop sont incitées à choisir entre le hip-hop (perçu comme un espace dominé par les hommes et porteurs de stéréotypes sexistes) et le féminisme. Les propos de Joan Morgan témoignent des échos de cette problématique multigénérationnelle : « Je ne pouvais pas plus séparer le hip-hop du féminisme que ma négritude [*blackness*] de ma féminité »[66] (Pough *et al.*, 2007 : 476). Ainsi, « le sentiment, pour les rappeuses, d'avoir à choisir entre leur genre et leur race quand les deux sont inextricablement liés explique pour partie leur réticence à se déclarer féministe » (Djavadzadeh, 2021 : 188).

Troisièmement, le féminisme noir et le féminisme hip-hop se développent, d'une part, dans un contexte d'amplification du masculinisme, du sexisme et de la discrimination de genre, et, d'autre part, dans un contexte féministe perçu comme théoriquement insuffisant ou inadéquat aux problèmes rencontrés. Durant l'ère du *Black Power*, la masculinité noire se caractérise par une tendance à marginaliser les femmes, les confinant principalement à la sphère privée et minimisant leur rôle à celui de la maternité (Peniel, 2006 : 111). Face à ce paysage dominé par un discours masculiniste et sexiste, les féministes noirs jouent un rôle actif dans la promotion des idéaux d'égalité des sexes et d'antisexisme au sein de la sphère militante (*ibid.* : 118). L'historien Stephen Ward souligne que « l'organisation féministe noire des années 1960 est née en grande partie en réponse à une culture politique de plus en plus misogyne et dominée par les hommes »[67] (*ibid.* : 121). Dans ce contexte, le féminisme noir élabore une critique approfondie et une alternative au « féminisme blanc », en mettant en lumière une analyse intersectionnelle englobant le genre, la classe et la race[68].

---

[66] "I could no more separate hip hop from feminism than I could my blackness from my femaleness".

[67] "black feminist organizing of the 1960s arose largely as a response to an increasingly misogynistic and male-dominated political culture."

[68] L'intersectionnalité, concept développé par Kimberlé Williams Crenshaw, juriste et militante afro-américaine, offre une perspective critique des limites des cadres analytiques qui dominent alors la théorie féministe et le discours politique antiraciste. Professeure de droit et théoricienne en études critiques de race et de genre, Crenshaw élabore l'analyse intersectionnelle à la fin des années 1980 pour examiner les expériences complexes et entrelacées de discrimination vécues par les femmes noires. Ses travaux deviennent fondamentaux dans la compréhension des systèmes d'oppression et influencent de manière significative les discours féministes et antiracistes contemporains. Crenshaw souligne que les femmes noires sont souvent exclues de ces discours en raison de l'incapacité des cadres existants à aborder adéquatement les interactions entre la race et le genre (Crenshaw, 1989 : 140). Selon elle, l'expérience des femmes noires ne peut être réduite à une simple addition de racisme et de sexisme ; elle est le produit d'une intersection complexe de ces forces sociales. Ainsi, elle affirme que les analyses qui ne prennent pas en compte cette intersectionnalité risquent de négliger les formes spécifiques de subordination auxquelles les femmes noires sont confrontées. En d'autres termes, il est nécessaire de reconnaître que les femmes noires font face à des formes uniques

À la fin du XX^{e} siècle, les rappeuses répondent à des discriminations similaires en contestant les stéréotypes de genre véhiculés dans la culture hip-hop et l'industrie rap, et, à l'instar des féministes noirs, cherchent à soutenir un espace de dialogue favorisant ces mêmes idéaux d'égalité des sexes et d'antisexisme. Cependant, certaines voix, comme celle de Joan Morgan, avancent que le féminisme noir, au cours des années 1980 et 1990, se limite à la dénonciation de la misogynie présente dans la musique rap. Cette perspective génère une tension théorique entre l'appréciation du hip-hop et l'identification au féminisme (Rabaka, 2011 : 130). Dans cette dynamique, le féminisme hip-hop apparaît comme une réponse à la fois à la misogynie de l'industrie du rap et de la culture hip-hop, et aux limites perçues de la praxis du féminisme noir. Comme le note Joan Morgan en évoquant sa conceptualisation du féminisme hip-hop :

> Je croyais que le hip-hop et la génération de femmes noires qui le revendiquent pouvaient apporter des expériences vitales, complexes et parfois follement contradictoires au continuum de la pensée féministe noire, que nous les qualifions de féministes ou non (Pough *et al*., 2007 : 477)[69].

Conclusion

Bien que de nombreuses femmes engagées dans la culture hip-hop au cours des années 1980 et 1990 puissent éviter de se revendiquer « féministes », leurs préoccupations et leurs aspirations font écho au féminisme noir et au mouvement de libération des femmes. Cette absence d'identification au terme « féminisme » n'altère en rien les continuités sous-jacentes et les ponts qui se forment entre ces entités. Au contraire, elle met en exergue la complexité inhérente aux trajectoires individuelles et collectives dans le contexte du mouvement hip-hop. Comme le note avec justesse Reiland Rabaka :

> La nomenclature n'est pas en cause ici, mais plutôt la façon dont la pensée et la pratique des femmes hip-hop s'accordent de manière discursive avec les développements de la théorie et de la praxis féministes noires

et interconnectées d'oppression, qui nécessitent une analyse intersectionnelle pour être pleinement appréhendées et abordées dans les contextes théoriques et politiques (*ibid*.).

[69] "I believed hip hop and the generation of black women who claim it could bring vital, complex, sometimes maddeningly contradictory experiences to the continuum of black feminist thought, whether we label ourselves feminist or not."

(parmi d'autres [théories et praxies] non blanches) au cours des quarante dernières années. (Rabaka, 2011 : 132)[70].

En explorant les nuances de ces interactions, il apparaît que le concept de « féminisme hip-hop » ne peut être appréhendé comme une entité uniforme, mais davantage comme un espace où se déploient des débats internes, des revendications variées et des réappropriations des idées féministes transmises par les générations précédentes. Ces dynamiques imprègnent le mouvement hip-hop, marquant une continuité dans les luttes, tout en révélant les tensions internes qui contribuent à sa diversité et à son caractère évolutif.

Dans la continuité de cette conceptualisation du « féminisme hip-hop », il convient désormais d'explorer la manière dont les mouvements sociaux de la seconde moitié du XX^{e} siècle contribuent à influencer les aspects culturels et idéologiques du mouvement hip-hop, en étudiant les conflits féministes et masculinistes au sein de cette sphère, avec une attention particulière portée au contexte spécifique du développement du gangsta-rap au cours des années 1990.

[70] "Nomenclature is not at issue here, but rather the ways in which hip hop women's thought and practice discursively dovetails with developments in black (among other nonwhite) feminist theory and praxis over the past forty years."

Chapitre 6 : Tensions de genre dans le hip-hop : des mouvements des droits civiques et du *Black Power* au développement du gangsta-rap

Explorer les tensions entre les hommes et les femmes au sein des mouvements sociaux afro-américains permet de mettre en lumière les antagonismes existants entre les composantes féministes et les composantes masculinistes présentes au sein desdits mouvements sociaux et de la culture hip-hop. Afin de mettre en exergue les remises en question et les critiques féministes des idées et des comportements misogynes, machistes et sexistes, il semble pertinent d'explorer l'influence non-négligeable du nationalisme noir sur les mouvements des droits civiques et du *Black Power*, mais aussi ses répercutions au sein de la culture hip-hop, et plus particulièrement dans le rap. Ceci nous amène à nous interroger sur la place des femmes au sein de l'espace médiatique formé par les magazines spécialisés, en particulier *The Source*, et à mettre en évidence la résurgence de ces antagonismes et de leurs discours au sein de l'espace conflictuel formé par le gangsta-rap.

Par ailleurs, il est important de reconnaître que les questions liées à l'identité de genre et aux pratiques sexuelles, notamment en ce qui concerne la transsexualité et l'homosexualité, auraient pu enrichir cette analyse. L'histoire des origines du hip-hop, notamment ses liens avec le disco et les communautés multiethniques et homosexuelles qui contribuent à son développement, soulève des interrogations sur l'intégration ou l'exclusion de certaines identités et pratiques sexuelles dans les représentations de la culture hip-hop. Cependant, lors de mes dépouillements archivistiques, il est notable que les questions relatives à la transsexualité et à l'homosexualité sont peu abordées dans les magazines consultés. Bien que le féminisme dispose d'une voix importante pour remettre en question les normes de genre et dénoncer des comportements masculinistes, les discussions sur l'homophobie sont nettement moins présentes dans ces espaces médiatiques. Les thématiques liées à la transsexualité ou à la transphobie sont tout simplement absentes.

Parmi les archives dépouillées, seuls dix documents touchent directement ou indirectement le sujet de l'homosexualité. Quatre lettres de lecteurs publiées par *The Source* (3) et *Hip-Hop*

Connection (1) mettent en lumière les critiques adressées à certains rappeurs pour leurs attitudes homophobes[71]. En outre, une information publiée par *The Source* en novembre 1996 souligne les critiques de Bob Dole envers ses assistants pour avoir renvoyé un don provenant d'un groupe de républicains homosexuels[72]. Parue dans *Stress Magazine* en 1998, une interview de l'artiste Scratch (The Roots) révèle des réflexions troublantes sur l'homosexualité, illustrée par une tolérance sélective envers l'homosexualité féminine et une homophobie manifeste envers les hommes homosexuels. Par ailleurs, la publication de Refuse & Resist! (*Stress Magazine*, 1998) et l'article de Carol Cooper (*Vibe*, février 1994), mettent en lumière les attitudes homophobes persistantes au sein de la société étatsunienne[73]. L'article de Michael Eric Dyson (*Vibe*, décembre 1994-janvier 1995) souligne la malveillance continue du hip-hop envers les femmes et les homosexuels, considérant que « les réactions à la misogynie et à l'homophobie du rap signifient son importance dans les batailles pour la représentation culturelle des groupes attaqués »[74]. Enfin, un article d'Allan Tijerino et Dennis Hugee, Jr. (*Stress Magazine*, 1998) met en avant l'initiative d'un jeune ayant décidé de réaliser un reportage sur la jeunesse noire et latino gay et lesbienne pour le compte de l'ONG Skyline Community, Inc.[75].

Préliminairement, il est nécessaire de définir ce qui est entendu ici par « masculinisme ». Comme l'avance Francis Dupuis-Déri[76], le terme ne dispose pas d'une définition consensuelle et fait l'objet de luttes politiques tout au long du XX^{e} siècle (Dupuis-Déri, 2009 : 97).

---

[71] Fred Vaughn souligne l'intolérance répandue envers les gays au sein de la communauté hip-hop, malgré son appel à l'unité (*The Source*, janvier 1991). Chris Kurhajetz critique « la dévalorisation continue des homosexuels par les rappeurs politiques d'aujourd'hui » ("the continuing downgrading of homosexuals by today's political rappers"), citant des artistes tels que Public Enemy et Ice Cube. Dans la même publication, J. Chris Ormsby critique la « position militante anti-gay » ("militant anti-gay stance") d'Ice Cube sur des titres comme Horny Little Devil et No Vaseline (*The Source*, avril 1992). De même, Wesley McGee, dans une lettre datée de mai 1998 (*Hip-Hop Connection*), propose une interprétation péjorative de l'acronyme « BIG » de Biggie Smalls, suggérant qu'il signifie « Biggie est gay » ("Biggie Is Gay").
Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Courrier des lecteurs, *The Source*, n° 17, janvier 1991. *Ibid.*, Courrier des lecteurs, *The Source*, n° 31, avril 1992. Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 17, *op. cit.* Courrier des lecteurs, *Hip-Hop Connection*, n° 47, mai 1998.

[72] *Ibid.*, Dossier "Decision '96", article "Through the Quagmire", *The Source*, n° 86, novembre 1996.

[73] *Ibid.*, Box. 35, *op. cit.*, Goodman Abbey, "Coverstory: The Roots" ; Refuse & Resist!, "Mumia Abu-Jamal". *Ibid.*, Cooper Carol, "Cryptoheterosexuality and the Black Music Underground", *Vibe*, Vol. 2, n° 1, février 1994.

[74] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, *op. cit.*, Dyson Eric Michael, "Representin' History", *Vibe*, Vol. 2, n° 10, décembre 1994/Janvier 1995. "the responses to rap's misogyny and homophobia signify its importance in battles over the cultural representation of beleaguered groups".

[75] *Ibid.*, Box. 35, *op. cit.*, Tijerino Allan & Hugee, Jr. Dennis, "Sky's the Limit: Two Young Men Make Media and Learn About Sexual Diversity", *Stress Magazine*, 1998.

[76] Francis Dupuis-Déri est un chercheur et professeur québécois étudiant les mouvements sociaux, le féminisme et le masculinisme.

Nous retiendrons la définition proposée par Arthur Brittan[77], qui avance que le « masculinisme est l'idéologie qui justifie et naturalise la domination masculine »[78] (Brittan, 1989 : 4). En tant qu' « idéologie du patriarcat », le masculinisme « tient pour acquis qu'il existe une différence fondamentale entre les hommes et les femmes » et « suppose que l'hétérosexualité est normale » ; il « accepte sans conteste la division sexuelle du travail et il réaffirme le rôle politique et dominant des hommes dans les sphères publique et privée »[79] (*ibid.*). Selon l'auteur, les analyses féministes du patriarcat durant les années 1960 et 1970 n'amènent pas de modifications profondes des rapports de genre et laissent intacte l'idéologie masculine au cours de la décennie suivante (Brittan, 1989 : 6).

En outre, il ne s'agit pas ici de valider une vision dichotomique et unidimensionnelle des problématiques de genre. Celles-ci apparaissent souvent complexes et contradictoires. Tous les militants des mouvements des droits civiques et du *Black Power* ne sont pas masculinistes et sexistes, et toutes les militantes de ces mêmes mouvements ne sont pas féministes et antisexistes. La même chose s'applique naturellement aux rappeurs et aux rappeuses dans le cadre de la culture hip-hop. Comme le note avec pertinence Reiland Rabaka :

> Bon nombre des rappeuses les plus prospères sur le plan commercial […] ont souvent l'air de faire tout leur possible pour défendre la misogynie des rappeurs, et parfois beaucoup de leurs propres paroles reflètent et, par conséquent, ratifient la masculinité hip-hop misogyne, les conceptions suprémacistes masculines quant aux mères, aux épouses, à la vie de famille, et les rôles de genre socialement acceptés (c'est-à-dire dans la société patriarcale) des hommes en tant que protecteurs, fournisseurs, amants, frères, pères et maris[80]. (Rabaka, 2013 : 195).

[77] Arthur Brittan travaille au département de sociologie de l'université de York.
[78] "Masculinism is the ideology that justifies and naturalizes male domination."
[79] "ideology of patriarchy" ; "Masculinism takes it for granted that there is a fundamental difference between men and women, it assumes that heterosexuality is normal, it accepts without question the sexual division of labor, and it sanctions the political and dominant role of men in the public and private spheres".
[80] "Many of the more commercially successful female rappers […] frequently come across as going out of their way to defend male rappers' misogyny, and at times a lot of their own lyrics reflect and, therefore, ratify misogynistic hip hop masculinity, male supremacist conceptions of mothers, wives, and family life, and the socially accepted (i.e., within a patriarchal society) gender roles of men as protectors, providers, adulterous lovers, brothers, fathers, and husbands".

I. Nationalisme noir, machisme noir : la place et le rôle des femmes dans les mouvements sociaux afro-américains

Les pivots de l'idéologie nationaliste reposent sur la poursuite de l'autodéfinition, de l'autonomie et de l'autodétermination d'un peuple. Comme le rappelle la sociologue Patricia Hill Collins, « il existe diverses formes de nationalisme : certaines progressistes, d'autres clairement réactionnaires, et la plupart occupant une position intermédiaire » (Collins, 2006 : 145)[81]. Aux États-Unis, le nationalisme noir ne constitue pas un ensemble hétérogène, suscitant l'intérêt d'Afro-Américains issus de diverses classes sociales, de différentes régions, de différents genres et d'âges variés (*ibid.* : 144). Les africanistes John H. Bracey Jr., August Meier et Elliott Rudwick décrivent le nationalisme noir comme « un ensemble de pensées sociales, d'attitudes et d'actions allant des expressions les plus simples de l'ethnocentrisme et de la solidarité raciale aux idéologies exhaustives et sophistiquées du pan-négrisme et du panafricanisme »[82] (Bracey, Meier, Rudwick, 1970 : *xxvi*). Au cours du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle, les nationalistes noirs sont principalement animés par une volonté séparatiste, œuvrant en faveur de la création d'un État noir indépendant aux États-Unis. Durant le XX^e^ siècle, ces derniers se détournent progressivement de cette idée, préférant favoriser l'établissement d'organisations et d'institutions sous contrôle noir afin de servir les communautés noires et d'améliorer leurs conditions d'existence (Austin, 2006 : 22), à l'image de la National Association for the Advancement of Coloured People (NAACP – 1909) ou, à plus large échelle, du mouvement des droits civiques[83].

Bien que les femmes participent activement aux mouvements sociaux des années 1960 et 1970, celles-ci y restent largement marginalisées et occupent significativement moins de postes importants que les hommes dans les organisations mixtes[84]. Pour Patricia H. Collins, la solidarité

[81] "various forms of nationalism exist: some progressive, others clearly reactionary, and most occupying a position in between".

[82] "a body of social thought, attitudes, and actions ranging from the simplest expressions of ethnocentrism and racial solidarity to the comprehensive and sophisticated ideologies of Pan-Negroism or Pan-Africanism"

[83] L'une des organisations séparatistes les plus connues du XX^e^ siècle est sans doute la *Nation of Islam*, fondée en 1930, qui revendique un État noir indépendant et refuse catégoriquement de participer aux élections étatsuniennes jusqu'à sa refonte idéologique en 1975.

[84] Rappelons toutefois que l'essentiel des activistes des mouvements des droits civiques et du *Black Power* constituent leurs idées sur les rôles des femmes et des hommes avant la deuxième vague féministe, moment où la subordination des femmes aux hommes est la norme.

raciale permet en partie la reconnaissance des contributions communautaires des femmes noires. Néanmoins, l'« acceptation non critique » de la structure familiale patriarcale par le nationalisme noir vise dans le même temps à placer leurs contributions « sous la tutelle masculine et souvent l'exploitation masculine »[85] (Collins, 2006 : 137-138). En 1978, la féministe noire Michele Wallace, membre fondatrice de la National Black Feminist Organization (NBFO, 1973-1980), publie *Black Macho and the Myth of the Superwoman*, ouvrage dans lequel elle critique vigoureusement le « patriarcat noir » et la rhétorique du « macho noir ». Selon cette dernière, la politique noire qui émerge au cours des années 1960 est empreinte d'importants préjugés masculins. Au sein du Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC, 1960-1976) par exemple, « les femmes, noires et blanches, s'occupaient d'une quantité démesurée de dactylographie, de préparation du café, de travaux ménagers, en plus de leurs autres tâches »[86] (Wallace, 2015 : 5-6). Wallace considère qu'au cours des années 1960 et 1970, la subjectivité féminine des militantes est étouffée par la croyance selon laquelle les femmes noires indépendantes forment un obstacle à la masculinité et à la virilité (*manhood*) des hommes noirs.

À partir du milieu des années 1960, l'avènement du mouvement *Black Power* renforce davantage les positions sexistes et machistes du mouvement pour la libération noire. D'après l'historien Stephen Ward, l'influence importante de divers courants du nationalisme noir sur le mouvement produit « une sensibilité et un langage politique de plus en plus masculinistes »[87] (Peniel, 2006 : 123-124). À l'image d'organisations comme le SNCC, le mouvement *Black Power* transforme les dynamiques de genre et tend à marginaliser les militantes noires :

> Au milieu et à la fin des années 1960, des appels manifestes pour que les femmes noires se retirent en arrière-plan par respect pour le leadership masculin étaient liés à l'objectif ostensiblement révolutionnaire de reconquérir la « virilité noire ». […] Le cadre politique centré sur les hommes qu'il représentait pouvait être, et était trop souvent, utilisé pour faire taire et discipliner l'activisme des femmes noires. Par exemple, les femmes qui étaient considérées comme trop affirmées ou qui assumaient des rôles de leadership étaient accusées de saper la virilité noire et étiquetées « castratrices »[88] (*ibid.* : 124-125).

[85] "uncritical acceptance" ; "under male stewardship and often male exploitation".
[86] "women, both black and white, handled an inordinate amount of typing, coffee making, housework, in addition to their other duties".
[87] "an increasingly masculinist sensibility and political language"
[88] "During the mid-and late 1960s, overt calls for black women to recede into the background in deference to male leadership were tied to the ostensibly revolutionary objective of reclaiming "black manhood." […] The male-centered political framework that it represented could be, and too often was, used to silence and discipline the activism of black

Comme le note le sociologue Algernon Austin, les « militants des droits civiques […] étaient peut-être sexistes et homophobes, mais le *Black Power* était *défini* en termes de prédominance masculine et d'hétérosexualité. Pour être un activiste du *Black Power*, il fallait généralement une idéologie de genre homophobe et à prédominance masculine »[89] (Austin, 2006 : 56). Pour Austin, le *Black Power* construit une normativité noire idéale qui est fortement influencée par les idéaux de genre patriarcaux et conservateurs diffusés par la Nation of Islam (NOI). Au sein de ce groupe politico-religieux nationaliste noir, les femmes sont écartées de la sphère publique et leurs devoirs sont de s'occuper des enfants et d'être au service des hommes ; en contrepartie, les hommes doivent protéger les femmes (*ibid.* : 51). De nombreux chefs de file d'importantes organisations *Black Power* sont « clairement sexistes dans leur idéologie et leurs pratiques »[90] (*ibid.* : 54), à l'image de Malcolm X, figure incontournable du mouvement et ancien ministre de la NOI. Dans ces déclarations, ce dernier critique vivement les militants des droits civiques, considérant qu'ils poursuivent « un mode d'engagement politique docile, servile et émasculant »[91], en grande partie parce qu'ils luttent pour l'intégration raciale et non en faveur du séparatisme (*ibid.* : 53). En effet, pour de nombreux militants *Black Power* « l'oppression noire était comprise comme l'émasculation des hommes noirs par les hommes blancs *et* par les femmes noires »[92], amenant la nécessité d'une hypermasculinité des hommes noirs (*ibid.* : 51). Dès lors, ceux qui n'atteignent pas cette normativité noire idéale sont considérés comme des « nègres » (*negroes*), l'usage péjoratif du terme renvoyant ici à une « négritude blanche » (*white blackness*) ou à une « négritude émasculée ou efféminée »[93] (*ibid.*). À l'image du modèle sexiste de la NOI, certains militants du *Black Power* demandent aux femmes d'accepter la maltraitance des hommes ou encore d'éviter d'utiliser un moyen de contraception afin de favoriser les naissances pour grossir les rangs de la révolution (*ibid.* : 54).

Pour de nombreuses militantes féministes noires, le sexisme présent au sein des communautés noires sape la solidarité raciale, puisqu'il produit des effets négatifs

women. For example, women who were considered overly assertive or who assumed leadership roles were accused of undermining black manhood and labeled "castrators"".

[89] "Civil rights activists […] may have been sexist and homophobic, but Black Power was *defined* in male-dominant and heterosexual terms. To be a Black Power activist generally required a homophobic, male-dominant gender ideology".

[90] "clearly sexist in their ideology and practices".

[91] "a docile, subservient, and emasculating mode of political engagement".

[92] "black oppression was understood as the emasculation of black men by white men *and* by black women".

[93] "emasculated or effeminate blackness".

sur l'activisme politique noir des années 1960 et 1970 et bride les possibilités organisationnelles de justice sociale (Collins, 2000 : 153). D'après Angela Davis, les dynamiques de genre restent largement inchangées jusqu'à la fin du XX^{e} siècle, les féministes noirs souhaitant débattre de ces problématiques étant vivement critiquées. Pour cette dernière, ce « conservatisme général » est en grande partie dû à « la conception répandue dans les communautés noires selon laquelle la question de la race doit toujours primer sur les autres, et que la race est implicitement genrée comme étant masculine » (Davis, 2017 : 34-35).

Un exemple pertinent pour illustrer ce propos est sans aucun doute la Million Man March du 16 octobre 1995 à Washington D.C., une importante manifestation qui regroupe de nombreux leaders d'organisations nationales noires. En écho de la marche de 1963, celle-ci est organisée par Louis Farrakhan, dirigeant de la NOI, à la suite de réunions strictement réservées aux hommes (*Men's Only Meetings*) à travers le pays. Cet évènement est couvert par *The Source*, « de nombreux membres de la communauté hip-hop se préparant à assister à la marche »[94]. Selon le révérend Ben Chavis[95], interviewé par le magazine hip-hop, la manifestation souhaite mettre en lumière le « racisme persistant » et critiquer les politiques conservatrices du pays[96]. Il considère que la génération hip-hop à un rôle majeur à jouer au sein de la Million Man March. Sa prise de parole dans *The Source* vise à mobiliser la communauté hip-hop, appelant les artistes à utiliser leur musique comme un médium d'éducation sociale et politique. La marche est « ouverte à tous les hommes noirs en bonne santé quelle que soit leur affiliation religieuse ou politique » et son objectif, selon la NOI, est de :

> « […] déclarer au gouvernement américain et au monde que [les hommes noirs] sont prêts à prendre [leur] place en tant que chef de [leurs] familles et de [leurs] communautés et qu'[ils] sont prêts à assumer la

[94] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Kelly David, Clarke Kristen, "It Takes A Nation Of Millions, Minister Louis Farrakhan to Lead a Million Man Marchn On Washington", *The Source*, n° 73, octobre 1995. "Many members of the hip-hop community are preparing to attend the march".

[95] Dr. Benjamin Franklin Chavis Jr. est un chef de fil important du mouvement des droits civiques, d'abord assistant de Martin Luther King. Brièvement directeur exécutif de la NAACP (1993-1994), il devient directeur national de la Million March en 1995 avant de rejoindre officiellement la NOI en 1997. En 2001, aux côtés de Russell Simmons, fondateur du label hip-hop Def Jam Recordings, il créé le Hip-Hop Summit Action Network (HSAN), la plus grande coalition nationale d'artistes hip-hop, de cadres de l'industrie du disque, de leaders des droits civiques et de jeunes militants, dont le but est de favoriser le changement social par le hip-hop. Leur site web est consultable à l'adresse suivante : https://www.hsan.org/

[96] "continued racism".

> responsabilité d'être les soutiens de [leurs] femmes et de [leurs] enfants et les bâtisseurs de [leurs] communautés »[97].

En réponse aux critiques selon lesquelles la NOI prône le sexisme, un porte-parole de l'organisation déclare :

> Nous voulons que [les femmes] nous aident dans cette marche en restant à la maison avec les enfants, en leur enseignant avec sympathie ce que leurs hommes noirs ont finalement décidé de faire. Nos femmes ne devraient pas aller au magasin ce jour-là pour acheter quoi que ce soit.[98]

Si *The Source* offre une importante place à la Million Man March dans ses publications d'octobre 1995 et de janvier 1996, avec 11 pages consacrées à l'évènement[99], aucune couverture médiatique n'est réalisée par le magazine en 1997 lorsque se tient la Million Woman March le 25 octobre à Philadelphie, en Pennsylvanie. Pourtant, des artistes hip-hop s'y rendent, dont la rappeuse, activiste et féministe Sister Souljah. Similairement, cette manifestation n'inclut pas les grandes organisations issues du mouvement des droits civiques, bien qu'elle rassemble entre 500 000 et 1 millions de femmes, à l'instar de la Million Man March deux années auparavant[100].

Cet évènement, dont le but explicite est de politiser la jeunesse noire et de favoriser l'unité masculine noire, et les déclarations citées précédemment, témoignent clairement de la persistance de l'influence du nationalisme noir au sein des communautés noires. Il témoigne également de la pérennité de positions sexistes et machistes au sein des communautés noires et du mouvement pour la libération noire, dans la continuité des positions masculinistes du mouvement *Black Power*. Les femmes sont communément écartées de la sphère publique, devant se cantonner à un rôle subordonné qui coïncide avec les normes patriarcales. Le rap, largement influencé par l'idéologie nationaliste noire (Collins, 2006 : 150), forme ainsi un espace qui rend visible les conflits

---

[97] "open to all able-bodied Black men regardless of their religious or political affiliation" ; "to declare to the government of America and the world, that we are ready to take our place as the head of our families and our communities and that we, as Black men, are ready to shoulder the responsibility of being the maintainers of our women and children and the builders of our communities".

[98] "We want them to aid us in this march by staying at home with the children, teaching them in simpathy with what their Black men have finally decided to do. Our women should not go to the store on that day to buy anything".

[99] En octobre 1995, le magazine consacre 1 page à la présentation et la promotion de l'évènement, avec l'appui de l'interview de Ben Chavis. En janvier 1996, *The Source* publie un dossier de 10 pages constitué de 16 photographies, d'un extrait de la déclaration de mission de la Million Man March et d'un article autobiographique d'Adario Strange intitulé "One in a Million: One Man's Journey Through Truth, Self-Determination & the Future".

[100] TeamEBONY, "On this day: The Million Woman March took place in Philadelphia", *Ebony*, 25 octobre 2018. Consulté le 24/07/2023. Disponible à l'adresse : ebony.com/on-this-day-the-million-woman-march-took-place-in-philadelphia/

masculinistes et féministes au sein de la culture hip-hop. En identifiant et en critiquant les idées, les discours et les comportements masculinistes des rappeurs, les femmes de la génération hip-hop participent, similairement aux féministes noirs des décennies précédentes, à la remise en question de la prédominance masculine et des normes de genre.

II. Les magazines spécialisés : un espace médiatique strictement masculin ?

A. Analyse médiatique quantitative des couvertures des magazines hip-hop

En utilisant la méthodologie d'analyse médiatique quantitative développée par Lori Saint-Martin[101] (Buscatto, Leontsini, Naudier (eds.), 2017 : 33-46), cette partie explore les inégalités de genre présentes dans les magazines hip-hop. Saint-Martin, en étudiant les critères de sélection des rubriques littéraires et artistiques de journaux, souligne comment les médias, même sous couvert d'objectivité, peuvent accentuer des biais préexistants[102]. Cette méthodologie révèle d'importants déséquilibres de genre dans le domaine médiatique. S'inspirant de cette approche, notre enquête se focalise en premier lieu sur l'analyse des couvertures de magazines hip-hop tels que *The Source*, *Vibe*, *Stress Magazine*, *Beat-Down* et *ROOTS*) entre 1989 et 1999, et permet de constater une prédominance manifeste de la représentation masculine.

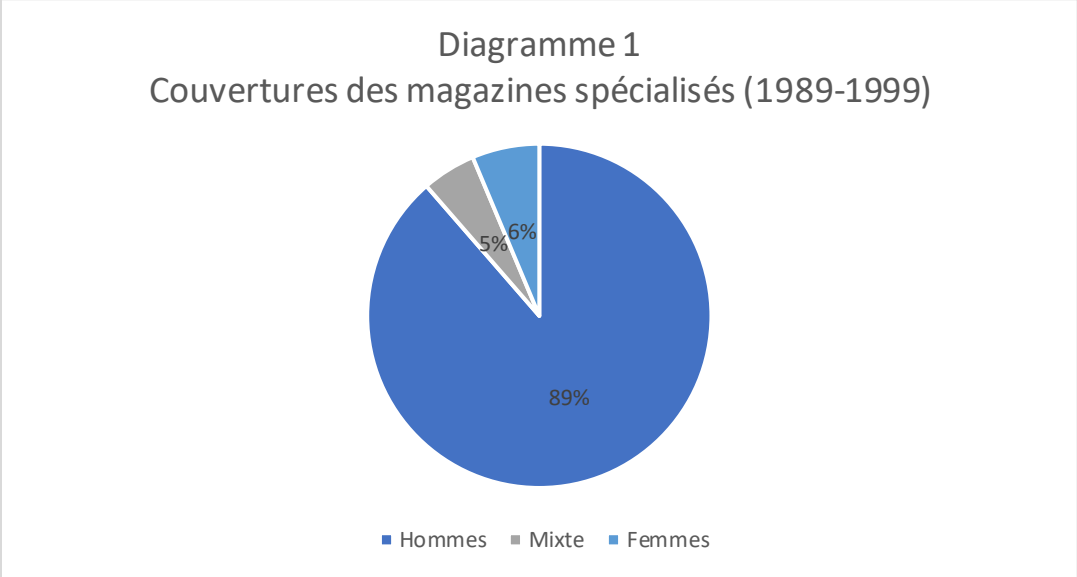
Sur 79 couvertures étudiées dans le cadre de ce dépouillement, 89% d'entre elles mettent en avant des hommes, 5% sont mixtes et 6% représentent des femmes (*cf.* Diagramme 1). Cette tendance générale s'avère similaire à l'échelle des deux magazines les plus importants[103]. Sur un ensemble de 45 couvertures de *The Source* datant de juin 1989 à novembre 1997, 89% d'entre elles mettent en avant des hommes, 4% sont mixtes et 7% représentent des femmes

[101] Lori Saint-Martin est une écrivaine, traductrice et professeure canadienne. Elle se distingue principalement dans le domaine des études littéraires québécoises et est reconnue pour sa contribution significative à la traduction en français d'œuvres d'écrivains anglo-canadiens.

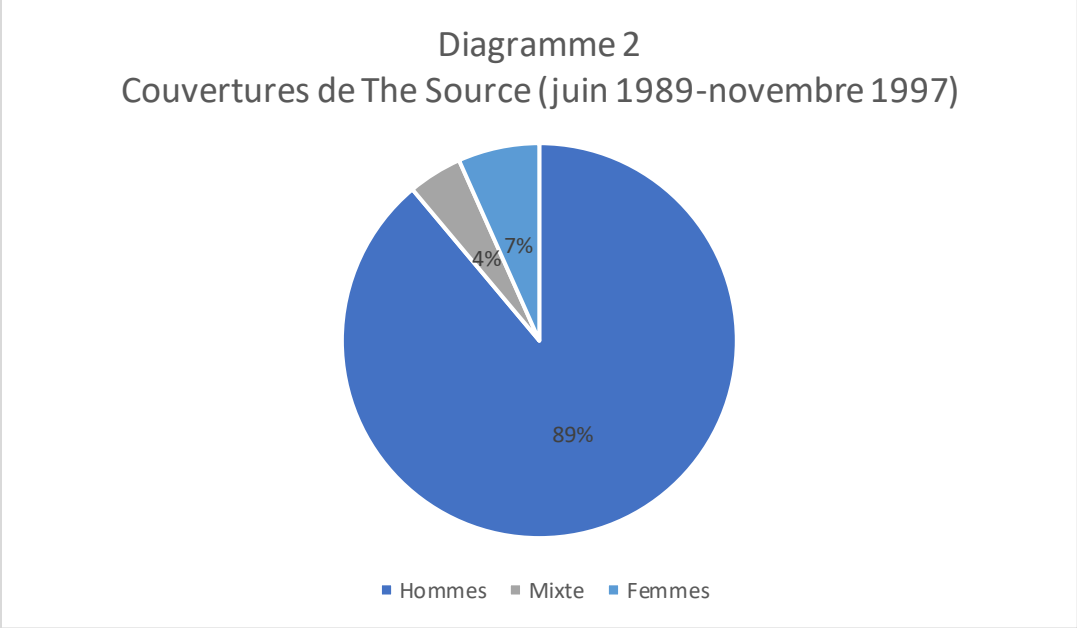
[102] L'analyse de l'auteure s'appuie sur six journaux de référence en trois langues et dans cinq pays (France, États-Unis, Canada, Espagne et Argentine) sur une période de douze semaines (Buscatto, Leontsini, Naudier (eds.), 2017 : 35). En comptabilisant divers paramètres tels que le nombre de contributeurs par genre, la place occupée par les photographies, la taille des articles, *etc.*, Saint-Martin met en évidence des tendances de représentation (*ibid.* : 39).

[103] *The Source* et *Vibe* s'imposent comme deux contributions médiatiques majeures à la culture hip-hop à la fin du XX^{e} siècle (*cf.* Chapitre liminaire). Il convient de noter que le nombre de couvertures pour ces deux magazines est également plus conséquent, en raison de la disponibilité accrue de matériaux archivistiques relatifs à ces publications.

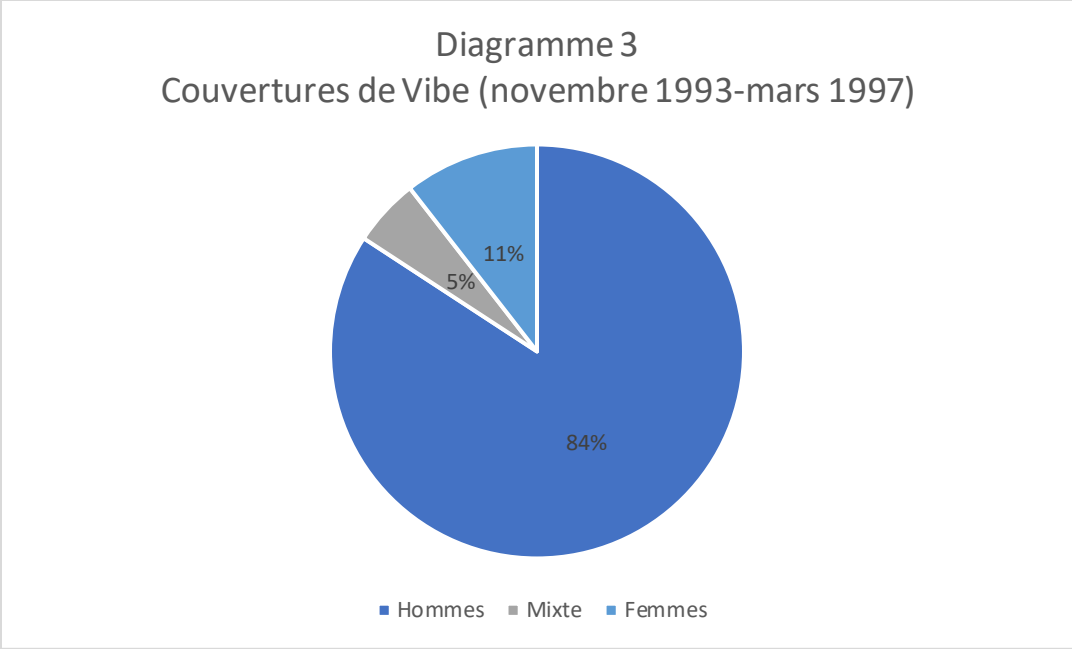
(*cf.* Diagramme 2). Sur un ensemble de 19 couvertures de *Vibe* datant de novembre 1993 à mars 1997, 84% d'entre elles mettent en avant des hommes, 5% sont mixtes et 11% représentent des femmes (*cf.* Diagramme 3).



Total de 79 couvertures de magazines (The Source (45), Vibe (19), Stress Magazine (5), Beat-Down (7), ROOTS (3).



Total de 45 couvertures de magazines.



Total de 19 couvertures de magazines.

L'une des idées clés présentées par Lori Saint-Martin est que les rubriques littéraires et artistiques des journaux, bien qu'elles ne prétendent ni à l'exhaustivité ni à la représentativité, jouent un rôle significatif dans la création de canons culturels. En se concentrant sur ce qui est considéré comme « important » ou susceptible d'intéresser le lectorat, ces rubriques exercent une influence proactive sur la perception culturelle du public. L'auteure suggère que les journaux (et, par extension, d'autres médias comme les magazines) ne sont pas simplement des réflecteurs passifs de la culture, mais créent un effet d'écho qui amplifie les tendances dominantes (Buscatto, Leontsini, Naudier (eds.), 2017 : 39). Cette observation est corroborée par notre analyse des magazines hip-hop. Si ces publications reflètent une culture hip-hop dominée par les hommes, elles contribuent aussi à pérenniser cette dominance en offrant une visibilité disproportionnée aux artistes masculins. De la même manière que Saint-Martin note la marginalisation des auteures dans le paysage littéraire en raison de la manière dont les médias façonnent le canon (*ibid.*), les artistes féminines hip-hop rencontrent des obstacles similaires, amplifiés par les représentations choisies par ces magazines.

Dans le prolongement de cette observation sur les couvertures des magazines hip-hop, il est à noter un choix éditorial manifeste de certains éditeurs, comme celui de *The Source*,

qui privilégient quasi-exclusivement la mise en avant de rappeurs noirs. En octobre 1990, l'éditeur en chef J The Sultan (Jon Shecter) explique la raison pour laquelle le magazine fait ce choix d'artistes en couverture :

> D'une certaine manière, placer un artiste en particulier sur sa couverture est l'approbation ultime qu'un magazine peut donner. À l'exception des rares cas où un article de couverture est négatif, l'image sur la couverture d'un magazine représente l'image qu'un magazine veut projeter à ses lecteurs. […] Nous, chez THE SOURCE, semblons migrer vers le truc qui nous semble le plus sincère. Et le plus souvent, les KRS-One, Ice Cube et Chuck D sont ceux que nous nous retrouvons à écouter. Pourquoi gaspiller une couverture sur quelqu'un que l'on n'aime pas forcément ? […] Tout ce que je demande, c'est que quiconque rencontre notre magazine regarde au-delà de la couverture – que vous aimiez ou non cet artiste – vers les mots et le sens derrière les images[104].

La prédominance des hommes noirs sur les couvertures de magazines tels que *The Source* ne se réduit pas à une simple mise en miroir de la réalité du hip-hop de cette époque. Elle s'inscrit également dans un processus de légitimation culturelle. La musicologue Catherine Rudent souligne, dans ses travaux sur le discours musical dans la presse française, que la presse spécialisée, loin d'être le simple reflet des activités musicales, exerce aussi un pouvoir de légitimation (Rudent, 2000 : 129). Le choix délibéré d'un artiste pour figurer en couverture ne relève pas seulement d'une préférence éditoriale, mais confère aussi une valeur spécifique à cet artiste, le positionnant dans un cadre esthétique, culturel et politique précis.

L'analyse du rôle de *The Source* et de publications analogues les positionne non seulement comme des observateurs, mais également comme des acteurs disposant d'une influence active sur la culture hip-hop. En privilégiant des figures masculines noires, ces médias instaurent une norme esthétique prédominante, sacralisant une image particulière de la masculinité noire comme incarnation « authentique » du hip-hop. Ces décisions éditoriales transcendent donc la simple inclination subjective évoquée par J The Sultan et s'inscrivent davantage dans une démarche conférant et consolidant une légitimité spécifique à certains artistes au détriment d'autres.

[104] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. J the Sultan, "Message From the Editor", *The Source*, vol. 1, n° 5, octobre 1990. "In a way, placing a particular artist on its cover is the ultimate endorsement a magazine can give. Excepting those rare cases when a cover story is negative, the image on the front of a magazine represents the image a magazine wants to project to its readers. […] we at THE SOURCE just seem to migrate towards the shit that sounds the most sincere to us. And more often than not, the KRS-One's, Ice Cube's, and Chuck D's are the ones we find ourselves listening to. Why waste a cover on someone we don't necessarily like? […] All I ask is that anyone who encounters our magazine look beyond the cover–whether you like that artist or not–to the words and meaning behind the images".

La notion d'instance de légitimation décrite par Rudent (Rudent, 2000 : 131-132) invite à approfondir la manière dont les médias, et plus spécifiquement la presse musicale, contribuent à la création et à la consolidation des hiérarchies esthétiques et culturelles. En privilégiant certains protagonistes, ils modulent de manière proactive la perception collective de ce qui est déterminé comme pertinent, authentique et notable au sein du paysage musical. En retour, cela peut influencer les aspirations des artistes, les dynamiques du marché et les attentes du public, instaurant un cycle d'interaction et de consolidation entre les médias et la culture qu'ils illustrent.

En mettant en avant des figures telles que KRS-One ou Chuck D de Public Enemy, largement reconnues dans le paysage hip-hop des années 1990, le magazine *The Source* consolide sa légitimité. Cette stratégie éditoriale, fondée sur l'authenticité présumée de ces artistes, consacre en parallèle une norme esthétique et culturelle où le hip-hop serait majoritairement l'apanage des hommes noirs. Toutefois, cela ne signifie pas que les magazines spécialisés constituent des espaces médiatiques entièrement masculins, bien que leur orientation éditoriale contribue à la sous-représentation des artistes féminines, minimisant ainsi leur influence notable sur le genre. Cette méconnaissance des contributions féminines altère l'histoire complète du hip-hop tout en renforçant, peut-être indirectement, les distinctions genrées au sein de cette musique et de cette culture. La ligne éditorial de *The Source* incarne le pouvoir discursif de la presse musicale évoqué par Rudent : elle ne se contente pas de refléter la culture hip-hop, elle la définit en déterminant les critères d'authenticité et de légitimité. Cette orientation, à la fois inclusive et exclusive, influence profondément la perception et l'interprétation du hip-hop, illustrant la double fonction de la presse musicale dans l'établissement des normes esthétiques et la légitimation des productions artistiques.

B. La masculinisation de l'histoire du hip-hop : analyse des perspectives historiques dans la presse spécialisée

Les articles de presse proposant des perspectives historiques mettent essentiellement en avant le rôle des hommes dans la formation de la culture hip-hop et le développement du rap. L'une des publications les plus représentatives est celle de novembre 1993 de *The Source*, qui entend célébrer la « vieille école » et l'histoire du hip-hop pour sa cinquantième publication. Par exemple, l'article "Hip-Hop Founding Fathers Speak the Truth" (5 pages) de Nelson George consacre une interview à Afrika Bambaataa, DJ Kool Herc et Grandmaster Flash, présentés comme

les piliers de la culture[105]. De même, l'article "Celebrated Outlaws" de Ricky Powell (5 pages) met en avant 7 artistes masculins ayant contribué au développement du graffiti new-yorkais au cours des années 1970 et 1980[106]. Seul l'article "25 old school turning points" (2 pages) de Reginald C. Dennis souligne l'importance de deux rappeuses dans les années de formation du rap entre 1979 et 1983[107]. Le trio féminin Sequence, constitué de Blondie, Cheryl the Pearl et Angie B, est ainsi présenté comme le groupe féminin ayant offert la possibilité aux femmes de sortir des disques de rap, suite à la publication de leur titre « Funk You Up » sur Sugar Hill Records en 1979. Selon le journaliste, « souvent oubliées, ces femmes méritent d'être créditées pour les portes qu'elles ont ouvertes »[108]. La seconde mention féminine est celle de la « légendaire Sha Rock », membre du groupe mixte Funky Four (Plus One), avec le morceau « Rappin' and Rockin' the House » publié en 1980 par Enjoy Records, qui « a donné un exemple d'unité et a influencé de nombreux collectifs masculins/féminins d'aujourd'hui »[109].

Similairement, la section du magazine intitulée "Hip-Hop 101, Respect the Architects of Your History", avec ses sous-sections "The Originators" et "Words From the Graduating Class", présente uniquement des artistes masculins et leur influence sur la culture hip-hop. Lancée en juin 1997, cette rubrique est dédiée, selon l'éditeur exécutif Selwyn Seyfu Hinds, « aux moments historiques importants de notre culture »[110]. Paradoxalement, le magazine publie 6 années plus tôt, en janvier 1991, une rétrospective rap de l'année 1990 qui contient une demi-page intitulée "R-E-S-P-E-C-T", et qui présente les femmes comme une force émergente dans le hip-hop :

> Avec la naissance d'une nouvelle décennie vient l'émergence des femmes comme une force dans le hip-hop. Suivant l'exemple de Latifah, plusieurs femmes, dont Monie Love, Yo-Yo, Shazzy et même Salt 'n' Pepa, ont enregistré cette année des disques qui ont dénoncé le sexisme exubérant dans la communauté hip-hop. En

[105] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. George Nelson, "Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth", *The Source*, n° 50, novembre 1993.
[106] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Powell Ricky, "Celebrated Outlaws", *The Source*, n° 50, novembre 1993.
[107] *Idem.* Auteur inconnu, "25 Old School Turning Points", *The Source*, n° 50, novembre 1993.
[108] "Often forgotten, these women deserve to be credited for the doors they opened".
[109] "legendary Sha Rock" ; "set an example of unity and influenced many of the male/female crews of today".
[110] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Hinds Seyfu Selwy, "Words from the Mind Squad", *The Source*, n° 93, juin 1997. "to our culture's important historical moments".

abordant ce sujet dans leurs paroles, ces femmes nous ont ouvert les yeux sur le sexisme qui existe tout autour de nous[111].

L'analyse archivistique souligne une représentation considérablement déséquilibrée des voix féminines dans la narration historique du hip-hop aux États-Unis. L'article "A Herstory of Hip-Hop: Sherrie Sher of the Mercedes Ladies: Witness to the Fact the Old School Wasn't Just a Man's World" (1 page), mettant en lumière Sherrie Sher, du collectif The Mercedes Ladies, offre une critique acerbe de l'omission des femmes dans cette histoire (*The Source*, avril 1994)[112]. Sher dépeint les défis auxquels sont confrontées les femmes dans le hip-hop des années 1970 et 1980, y compris des actes de sabotage de la part de groupes masculins lors de leurs performances à partir de 1978, et une absence régulière de rémunérations de la part des organisateurs, qui payent uniquement les artistes masculins.

En comparant cette situation au travail de Coulangeon, Ravet et Roharik[113] sur le secteur des arts du spectacle en France, il est possible de noter des parallèles frappants, bien qu'il soit essentiel de tenir compte des nuances culturelles et sectorielles. Les auteurs soulignent que les femmes dans les arts du spectacle en France font face à une double contrainte : la discrimination, notamment en matière de salaire, et la ségrégation, qui se manifeste par une spécialisation et une organisation du travail artistique marquées par le genre (Coulangeon, Ravet, Roharik, 2005 : 371). Cette dynamique est d'autant plus prononcée dans les professions où les femmes sont en sous-nombre (*ibid.* : 385). Bien que les contextes diffèrent, les similitudes dans les expériences des femmes sont indéniables. L'observation des trois auteurs

[111] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Auteur inconnu, "R-E-S-P-E-C-T", *The Source*, n° 17, janvier 1991. "With the birth of a new decade comes the emergence of women as a force in hip-hop. Following Latifah's lead, several females-including Monie Love, Yo-Yo, Shazzy, even Salt 'n' Pepa-dropped records this year that stared down the rampant sexism in the hip-hop community. By adressing this issue in their lyrics, these females have opened our eyes to the sexism that exists all around us".

[112] *Idem.* Auteur inconnu, "A Herstory of Hip-Hop, Sherrie Sher of the Mercedes Ladies; Witness to the fact that the Old School wasn't just a man's world", *The Source*, n° 55, avril 1994.

[113] Philippe Coulangeon est un sociologue français spécialiste de la sociologie de la culture et des pratiques culturelles. Il est directeur de recherches au CNRS. Hyacinthe Ravet est une musicologue et sociologue française qui s'intéresse particulièrement à la sociologie de la musique. Ses travaux explorent les dynamiques genrées dans le monde musical. Elle est professeure à la faculté des lettres de Sorbonne Université. Ionela Roharik est une sociologue et statisticienne spécialiste du marché du travail artistique et des pratiques culturelles. D'autres travaux sur les biais de genre dans les carrières musicales et la notoriété des musiciennes peuvent être consulter, dont : Whiteley Sheila, *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*, Oxfordshire, Routledge, 2013 ; Picaud Myrtille, « Quand le genre entre en scène. Configurations professionnelles de la programmation musicale et inégalités des artistes dans deux capitales européennes », *Sociétés contemporaines*, 119 (3), 2020, pp. 143-168.

concernant les écarts salariaux (*ibid.* : 372) et la différence des conditions d'emploi entre hommes et femmes (*ibid.* : 384) trouve un écho dans le témoignage de Sherrie Sher, qui décrit une rétribution inégale et une reconnaissance moindre des contributions féminines. Son récit révèle non seulement la marginalisation des artistes féminines dans le hip-hop, mais met également en lumière les défis systémiques auxquels elles sont confrontées.

C. La marginalisation des voix féminines dans les débats médiatiques sur l'évolution de la culture hip-hop

D'autres articles de presse témoignent d'un manque de reconnaissance de la parole des femmes et/ou de leur capacité à être des productrices actives de culture. Le manque de parité est particulièrement visible lorsque les magazines mettent sur pied des débats sur les possibilités d'amélioration et de changement au sein de la culture hip-hop. La publication *The Source* de janvier 1996, qui revient en détails sur l'année 1995 du point de vue hip-hop, en constitue un exemple pertinent[114]. La couverture met en avant quinze rappeurs et groupes de rap masculin considérés comme influents durant cette année, dont KRS-One, Tupac, Redman ou encore Mobb Deep[115]. Pourtant, des artistes féminines comme Mary J. Blige, Da Brat ou TLC obtiennent en 1995 d'excellents chiffres de vente, indice de leur importance au sein de l'industrie musicale. TLC et Da Brat acquièrent une certification or pour leur single, respectivement « Red Light Special » et « Give It 2 You », tandis que Mary J. Blige reçoit une double certification platine pour son album *My Life*[116]. De même, l'article "What would you like to change about hip-hop?", qui propose à des artistes hip-hop de donner leur avis sur ce qu'il faudrait améliorer dans la culture, rend visible l'opinion de 25 rappeurs et une seule rappeuse, Lil' Kim. Cette dernière est par ailleurs la seule à y évoquer la condition des femmes au sein de la culture hip-hop :

[114] Un second exemple similaire est celui de l'article "Noizemakers : the artists who made a difference in 1992", publié par *The Source* en janvier 1993. Celui-ci met en avant 21 artistes et groupes masculins « ayant fait la différence en 1992 ». Aucun artiste féminine n'est mentionnée, malgré les bons chiffres de vente de Salt'N Pepa, TLC ou encore Mary J. Blige.
[115] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Couverture du magazine avec de multiples artistes hip-hop, *The Source*, n° 76, janvier 1996.
[116] *Idem.* Auteur inconnu, "What I'm After – Gold and Platinum Records of '95", *The Source*, n° 76, janvier 1996.

« J'aimerais voir moins de jalousie et plus d'unité – et beaucoup plus de respect pour les femmes »[117].

Le manque de reconnaissance des femmes en tant que productrices de culture s'avère également perceptible lorsque *The Source* met en avant des artistes jugés prometteurs qui ne disposent pas encore de contrat avec une maison de disques. Créée en mai 1990, la rubrique "Unsigned Hype" propose à des artistes d'envoyer une cassette de démonstration et une photographie afin d'avoir une chance d'apparaître dans le magazine. Elle permet à des artistes comme DMX (janvier 1991), DJ Shadow (juin 1991), Mobb Deep (juillet 1991, sous le nom Poetical Prophets), Common Sense (octobre 1991), The Notorious B.I.G. (mars 1992) ou encore Eminem (mars 1998) d'obtenir des contrats d'enregistrement après leur présentation dans la rubrique[118]. Selon Dave Mays, l'un des fondateurs du magazine, "Unsigned Hype" est la rubrique la plus influente de l'histoire de la musique hip-hop[119]. Sur l'ensemble des 80 rubriquess publiées entre mai 1990 et décembre 1998, deux présentent des artistes féminines[120]. En septembre 1992, le duo Back 2 Back (Aisha et Idrissa Hassan) est mis à l'honneur. Originaire de Mount Vernon, New York, les sœurs sont auparavant danseuses sous le nom Wonder Twins. Elles signent avec RCA Records en octobre 1992[121]. En septembre 1995, Angela Bronner réalise une rubrique du duo Systahood (Kandi Kain et DJ Twista), originaire d'East Orange, New Jersey[122]. Leur démo est signée par le label True Records en 1997. Un contre-exemple est celui de *ROOTS*, qui propose, sur le même modèle, la section "Unsigned & Ready". À l'inverse de *The Source*, la section du magazine témoigne d'une volonté de parité de genre dans sa promotion d'artistes non signés. En 1999, *ROOTS* promeut le groupe de rappeurs B.L.A.C.K. (Beats, Lyrics And Conscious Knowledge) et la rappeuse, chanteuse, danseuse et compositrice Femi, tous deux originaire d'Oakland, Californie. La description à l'égard de cette dernière est clairement méliorative,

[117] *Idem.* Auteur inconnu, "What Would You Like to Change About Hip-Hop?", *The Source*, n° 76, janvier 1996. "I would like to see less jealousy and more unity – and a lot more respect for women".
[118] djvlad, "Dave Mays on "Unsigned Hype" Launching Eminem, Biggie, DMX, Mobb Deep & Common's Careers (Part 3)", *YouTube*, 2022. Consulté le 14/09/2022. Disponible à l'adresse : https://youtu.be/51srUtV1dyE?t=740.
[119] *Ibid.*
[120] Bien que nous ne disposions d'aucune information concernant le nombre d'artistes féminines envoyant leur démo au magazine, le nombre de rappeuses mis en avant reste relativement significatif.
[121] Archives personnelles. Matty C, "Unsigned Hype", *The Source*, n° 40, janvier 1993.
[122] Archives personnelles. Bronner Angela, "Unsigned Hype", *The Source*, n° 72, septembre 1995. Au-delà des capacités techniques et lyricistes des deux artistes, la journaliste met également en lumière leur investissement auprès du groupe communautaire Sisters for Sisters, qui réalise de la sensibilisation communautaire pour les jeunes filles et les jeunes femmes âgées de 11 à 21 ans.

introduite comme une « artiste aux multiples talents » qui « dépasse les limites de la plupart des artistes »[123].

Malgré le manque de visibilité et de reconnaissance des artistes féminines, les difficultés liées au sexisme au sein de la culture hip-hop donnent lieu à diverses interventions et débats au sein des magazines spécialisés. À quelques occasions, le positionnement personnel des journalistes est rendu visible par certaines déclarations appelant à l'égalité des sexes. Par exemple, en juillet 1991, *The Source* publie côte à côte deux réflexions sur le sexisme au sein de la culture hip-hop et des communautés noires. Dans son article "Misconceptions about the Black Woman", The Bishop of Hip-Hop condamne les hommes ayant des attitudes et des propos sexistes[124], considérant qu'ils forment des obstacles à la justice sociale :

> Je ne suis pas d'accord avec les frères qui manquent de respect aux sœurs dans le hip-hop ; l'unité a été suscitée par le hip-hop. Nous ne pouvons pas laisser le sexisme, à quelque niveau que ce soit, arrêter notre quête de liberté et d'égalité totales. C'est ce qui a ralenti notre quête dans les années 60[125].

Dans le second article, intitulé "It's Just a Word", Gwendlynn Meno questionne l'emploi du mot "bitch" (« salope »)[126] par les rappeurs et les rappeuses. Elle appelle son lectorat à réfléchir aux stéréotypes négatifs liés aux femmes pour favoriser l'unité, en particulièrement par une communication plus positive entre les sexes et par l'usage d'un vocabulaire moins violent[127]. Un autre exemple est celui de l'article "Teamates" de SB, publié en 1999 dans le magazine *ROOTS*. L'auteur souhaite que les hommes et les femmes soient des « coéquipiers », mettant en avant la nécessité d'indépendance, d'amour propre, d'amour réciproque et de respect mutuel[128].

---

[123] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Mahogany, "B.L.A.C.K. – Beats, Lyrics & Conscious Knowledge", *ROOTS*, vol. 5, Issue 31, 1999. "multi-taletend artist" ; "exceeds the limits of most artists".

[124] Dans le contexte de cet article, les « propos sexistes » font référence à des paroles ou des déclarations qui véhiculent des préjugés ou des discriminations fondées sur le sexe ou le genre, notamment des paroles de chansons et des attitudes qui perpétuent des stéréotypes négatifs sur les femmes ou qui les traitent de manière irrespectueuse.

[125] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. The Bishop of Hip-Hop, "Misconceptions about the Black Woman", *The Source*, n° 22, juillet 1991. "I am not agreeing with the brothers who dis sisters in hip-hop; unity has been sparked through hip-hop. We can't let sexism on any level from either side stop our quest for total freedom and equality. That's what slowed down our quest in the 60's".

[126] Consulter la partie suivante pour une discussion du terme *bitch*.

[127] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Meno Gwendlynn, "It's Just a Word", *The Source*, n° 22, juillet 1991.

[128] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, *op. cit*. SB, "Teamates", *ROOTS*, vol. 5, Issue 32, 1999.

D'autres journalistes adoptent une posture similaire, mais de façon plus indirecte, en promouvant des artistes masculins dont certains morceaux portent sur le respect des femmes ou l'égalité des sexes. À première vue, cette démarche peut être interprétée comme une avancée louable dans la sphère médiatique. Cependant, une réflexion approfondie est requise concernant la définition du « respect » promue dans ces œuvres musicales. Si la notion de respect véhiculée renvoie à une forme de paternalisme ou suggère une omission des femmes de certaines thématiques, alors ces productions peuvent insidieusement perpétuer des conceptions patriarcales relative à la notion de respect. La présomption que les femmes doivent être préservées, ou « respectées », en les écartant de certains domaines ou en les abordant différemment, peut constituer une expression subtile de sexisme. Valoriser de telles chansons risque, involontairement, de véhiculer l'idée que le devoir de respect envers les femmes incombe principalement aux hommes, réduisant, *de facto*, les femmes à des figures passives plutôt qu'à des protagonistes actives dans l'affirmation de leur dignité et de leurs droits. En 1997, dans un article promotionnel pour le groupe Strickly for the Ladies publié dans le magazine *Beat-Down* le journaliste Soren Baker déclare : « Au lieu de voir et de représenter les femmes comme des objets, le trio espère que les hommes commenceront à traiter les femmes avec respect et commenceront à chanter à propos de le faire »[129]. Cette implication latente est également perceptible dans certaines critiques des nouvelles sorties musicales, comme celle de Big B publié par *The Source* en mars/avril 1991. Détaillant la sortie de l'album *Years of the 9, on the Blackhand Side* de Professor X, l'auteur fait le choix délibéré de mettre en avant quelques paroles du titre « Definition Of A Sissy », qui promeut le respect des femmes noires et l'égalité des sexes[130]. Dès lors, bien que l'objectif affiché des journalistes peut être de contrer le sexisme en valorisant des morceaux qui prônent le respect des femmes, la situation réelle s'avère potentiellement plus nuancée. Il est donc impératif d'adopter une analyse critique de la manière dont ce respect est

[129] Archive 0465. "Instead of viewing and portraying women as objects, the trio hopes men will begin to treat women with respect and start singing about doing so". Les termes employés par Baker soulèvent une interrogation majeure : pourquoi le besoin de spécifier que les femmes ne doivent pas être vues ni représentées comme des objets ? Cette formulation implique que la norme antérieure, ou du moins une conception largement répandue, est de considérer les femmes précisément en ces termes. Bien que Baker tente de mettre en avant une vision plus respectueuse, le contraste établi renforce l'idée que le statut objectifié de la femme nécessite une correction active, plutôt que d'être une conception archaïque qu'il faut dépasser. Par ailleurs, cette phraséologie renforce, sans doute involontairement, la binarité selon laquelle les femmes sont soit objectifiées soit respectées, sans envisager la multiplicité des rôles et des identités féminines dans la musique et au-delà.

[130] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 11, *op. cit.* Baker Soren, "Strickly for the Ladies", *Beat-Down*, V6, #1, 1997.

incarné musicalement, tout en interrogeant les implications latentes et les stéréotypes qui peuvent en découler.

Le sexisme est également un sujet de discussion abordé lors d'une table ronde intitulée "Rap Wars: Critical Culture", organisée par le magazine *The Source* en 1995, à la suite des tentatives de censure portées par la militante du mouvement des droits civiques C. Delores Tucker et le sénateur républicain Robert Dole contre le rap. Publiée en janvier 1996, le magazine propose une transcription du débat entre Haki Madhubuti (poète, éditeur de Third World Press et figure du Black Arts Movement), bell hooks, le sociologue Michael Eric Dyson, le rédacteur en chef Bakari Kitwana, l'éditeur de la section musique Selwyn Seyfu et l'ancien rédacteur adjoint Kierna Mayo Dawsey. Échangeant sur l'écart générationnel potentiel existant entre la génération des droits civiques et du *Black Power* et la génération hip-hop, Michael E. Dyson avance que les positions sexistes existantes au sein de la culture hip-hop sont la conséquence directe du masculinisme présent dans le mouvement de libération noire :

> Nous leur avons laissé des traditions où Martin Luther King Jr., que j'admire profondément, et Malcolm X se livraient à des formes néfastes d'oppression sexuelle et de genre. Nous leur avons laissé la célèbre phrase de Stokley Carmichael [Chef du SNCC puis membre du Black Panther Party] : "la meilleure position de la femme noire dans le mouvement est couchée". Ce que vous voyez dans Snoop Doggy Dogg n'est qu'une amplification de ces [...] croyances très basiques sur les femmes qui étaient mises en avant par les leaders des droits civiques les plus prestigieux et les organisations nationalistes noires[131].

Pour bell hooks, il existe une tension entre les valeurs avec lesquelles les rappeurs vivent et celles qu'ils promeuvent dans leur musique afin de réaliser du profit.

> J'ai l'impression que beaucoup de rappeurs masculins ne sont pas aussi misogynes que leur rap. Pourquoi est-ce que nous ne pouvons pas entendre davantage les valeurs qui soutiennent ces personnes dans leur vie réelle communiquées via la musique ? […] Si vous vivez selon un ensemble de valeurs et que vous communiquez ensuite un tout autre ensemble de valeurs dans votre chanson ou votre créativité, vous privez les jeunes Noirs des connaissances et des ressources que vous avez utilisées pour vous soutenir. […] Je pense que ce qui est en danger dans la vie et la production culturelles noires, c'est l'idée de l'artiste, pensant que ce n'est pas valable

[131] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Auteur inconnu, "Critical Culture", *The Source*, n° 76, janvier 1996. "Well, that's what we left them. We left them traditions where Martin Luther King Jr., whom I deeply admire, and Malcolm X were engaging in nefarious forms of gender and sexual oppression. We left them Stokley Carmichael's famous phrase: "the best position of the Black woman in the movement is prone." What you see in Snoop Doggy Dogg is just an amplification of those [...] very base beliefs about women that were being put forth by the most prestigious civil rights leaders and Black nationalist organizations".

de faire quelque chose qui ne vous rapportera peut-être pas beaucoup d'argent. Parce que c'est au point où vous subordonnez vos valeurs dans l'intérêt de gagner de l'argent[132].

Cette tension est corroborée par Michael Eric Dyson, qui met en avant le fait que les rappeurs eux-mêmes n'autorisent pas leurs enfants à écouter ce type de rap chez eux. Ce débat rend compte d'un intérêt intergénérationnel porté sur les problèmes sociaux (et les contradictions) qui touchent la culture hip-hop, dont les oppressions liées au genre.

D. Contributions des journalistes féminines à la visibilité des artistes et enjeux féminins

Bien qu'il n'existe pas de parité au sein des magazines spécialisés, il est incontestable que les femmes journalistes y jouent un rôle essentiel quant à la visibilisation des artistes féminines, mais aussi de problématiques touchant spécifiquement les femmes. Dans le domaine de la critique littéraire, Lori Saint-Martin révèle une dynamique analogue. Elle avance que l'établissement d'une parité culturelle passe nécessairement par une augmentation du nombre de critiques féminines. Son étude montre que les journaux présentant le pourcentage le plus faible de critiques rédigées par des femmes tendent également à moindrement examiner les œuvres d'auteures (Buscatto, Leontsini, Naudier (eds.), 2017 : 43). En outre, la tendance claire d'une prédominance de critiques féminines entraîne un éclairage accru sur les travaux des écrivaines. Dans une opposition notable, les critiques masculins dédient rarement une large part de leurs analyses aux ouvrages de femmes. Dans ce contexte, Saint-Martin dessine un paysage où la critique littéraire est dominée par un prisme masculin, où la critique d'œuvres masculines est principalement réalisée par des hommes, suggérant une audience principalement masculine (*ibid.* : 44). Transposant ces constatations au monde du journalisme hip-hop, il est possible de réfléchir à l'influence potentielle des journalistes féminines et à l'importance de leurs apports.

[132] *Ibid.* "I happen to feel that a lot of the male rappers are not hardcore misogynistic as their rap. Why is it that we can't hear more of the values that sustain these people in their real lives communicated via the music? […] If you're living by a set of values and then communicating a whole 'nother set of values in your song or your creativity, you deny young Black people the knowledge and resources you've used to sustain you. […] I think what's in danger in Black cultural life and production is the idea of the artist, thinking that it's not valuable to make something that might not make you big bucks. Because it's at the point where you subordinate your values in the interest of making money".

En juillet 1992, Stephanie Jackson réalise l'article "A Matter of Choice: The Fight for Abortion Gets Crucial", où elle défend le droit des femmes à l'avortement[133]. Évoquant les avancées législatives permises par l'arrêt Roe v. Wade de la Cour suprême en 1973, qui rend légal l'accès à l'avortement, elle critique les États qui mettent en place des restrictions pour ce même accès, notamment en Pennsylvanie. Dans un contexte où le droit à l'avortement aux États-Unis est devenu un sujet hautement polarisé, cet article se présente non seulement comme un commentaire journalistique, mais également comme une intervention politique et sociale. Les années 1990 marquent un moment de tension particulière concernant les droits reproductifs[134]. L'inclusion d'une photographie de la marche pour le maintien de l'avortement d'avril 1992 à Washington, DC, ajoute une dimensions visuelle à son plaidoyer, rappelant au lectorat l'ampleur du mouvement de soutien aux droits reproductifs. Son article s'inscrit dans une tradition journalistique de défense des droits civiques, tout en soulignant les défis auxquels sont confrontées les femmes dans leur quête d'égalité et d'autonomie. Un autre exemple, cette fois-ci dans une perspective extranationale, est l'article "Female Genital: Mutilation & You" de Suheir Hammad, écrivaine, poétesse et activiste, publié dans *Stress Magazine* en décembre 1997[135]. L'auteure y décrit la pratique de l'excision dans certains pays africains, questionnant « la peur et la haine de la sexualité des femmes »[136].

Les magazines spécialisés offrent également une couverture médiatique de la maltraitance des femmes au sein de la culture hip-hop. Cette visibilisation est néanmoins ambivalente, les déclarations franches contre la violence étant dévolues aux femmes. En mai 1991, la journaliste

---

[133] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Auteur inconnu, "A Matter of Choice: The Fight for Abortion Rights Gets Crucial", *The Source*, n° 34, juillet 1992.

[134] La seconde vague féministe émergent aux États-Unis à la fin des années 1960 prend en considération des questions liées à la sexualité, à la famille, au milieu du travail et à la reproduction. Le mouvement pour la contraception et le droit à l'avortement sont perçus comme essentiels pour l'émancipation des femmes et leur capacité à contrôler leur propre corps. Au cours des années 1980 et 1990, la légalisation de l'avortement entraîne un renforcement des groupes qui y sont opposés, qui voient dans cette pratique une atteinte à la vie. Le droit à l'avortement aux États-Unis est au cœur des débats sur l'égalité des sexes, l'autonomie et les droits des femmes. Les mouvements féministes jouent un rôle déterminant dans la promotion de ces droits et leur maintien. Pour aller plus loin, consulter Greenhouse Linda, *Before Roe v. Wade: Voices that Shaped the Abortion Debate Before the Supreme Court's Rulling*, Wokingham, Kaplan Publishing, 2010 ; Solinger Rickie, *The Abortionist: A Woman Against the Law*, Oakland, University of California Press, 1994.

[135] Archives personnelles. Suheir Hammad, "Female Genital: Mutilation & You", *Stress Magazine*, Issue 10, décembre 1997.

[136] "fear and hatred of women's sexuality".

et activiste dream hampton[137] réalise la section éditoriale de *The Source*, qu'elle intitule "R-E-S-P-E-C-T"[138]. S'appuyant sur des incidents récents de violences faites aux femmes au sein de la culture hip-hop, dont l'arrestation de Flavor Flav (Public Enemy) après avoir battu sa femme Karen Kross ou l'agression physique de Dr. Dre sur Dee Barnes, elle appelle à la responsabilisation de la culture hip-hop quant au sexisme :

> La violence contre les femmes noires par des hommes noirs n'a pas commencé avec la musique rap. Le sexisme n'a pas commencé avec la communauté noire. Ces révélations mineures ne sont pas suffisantes. Le sexisme existe dans la génération hip-hop. La manifestation d'un comportement sexiste est d'abord une violence verbale et mentale [...], elle évolue vers son inévitable pendant, la violence physique [...]. La musique hip-hop doit assumer la responsabilité d'éliminer la perpétuation de la destruction de la communauté noire, c'est-à-dire l'abus des femmes noires. Il n'a pas sa place dans la musique révolutionnaire[139].

En octobre 1991, *The Source* publie l'article "Street Justice, Dee Barnes Sues Dr. Dre and NWA for $22.75 Million" d'Elyse Lorrell[140]. Celle-ci interviewe Dee Barnes, animatrice de l'émission "Pump It Up" diffusée sur Fox TV et membre du groupe de rap féminin Body & Soul. L'article offre à Barnes une opportunité de relater son agression par le producteur et artiste Dr. Dre dans un club hollywoodien. À travers l'analyse des commentaires misogynes issus de membres de N.W.A. et relayés par divers magazines (*The Source*, *Rolling Stone*, *Entertainment Weekly*)[141],

---

[137] dream hampton est une des membres fondatrices de l'organisation Malcolm X Grass Roots Movement (MXGM – fondée en 1993), qui défend les droits des Noirs aux États-Unis et qui promeut leur autodétermination et la mise en place d'une économie socialiste. MXGM considère que l'oppression des Noirs est liée au suprémacisme blanc, au patriarcat et au capitalisme. La stylisation de son nom est une référence à l'intellectuelle et féministe noire bell hooks. Le site web de MXGM est consultable à l'adresse : https://freethelandmxgm.org/.

[138] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, *op. cit.* dream heampton, "R-E-S-P-E-C-T", *The Source*, n° 20, mai 1991.

[139] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. dream Hampton, "Yo-Yo", *The Source*, n° 23, août 1991. "Violence against Black women by Black men did not begin with rap music. Sexism did not begin with the black community. These minor revelations are not enough. Sexism exists in the hip-hop generation. Manifestation of sexist behavior is first verbal and mental abuse [...], it evolves into its' inevitable counterpart, physical abuse [...]. Hip-hop music must take responsibility for eliminating the perpetuation of the destruction of the Black community, i.e. the abuse of the Black women. It has no place in revolutionary music." L'affaire opposant Dr. Dre à Dee Barnes est également évoquée par dream hampton lors d'une interview avec la rappeuse et activiste Yo-Yo. La journaliste s'interroge sur les personnes pouvant soutenir la version des faits de Dee Barnes. Yo-Yo condamne fermement les actions de Dr. Dre.

[140] *Idem.* Lorrell Elyse, "Street Justice, Dee Barnes Sues Dr. Dre and NWA for $22.75 Million", *The Source*, n° 25, octobre 1991.

[141] *Idem.* McDaniel Mathew, "Thougher Than Ever: N.W.A.", *The Source*, n° 22, juillet 1991. En juillet 1991, le réalisteur et freelance Mathhew McDaniel compose un article sur N.W.A. pour le compte de *The Source*, dans lequel il questionne le groupe sur cet incident. « [Matthew McDaniel :] Vous ne pensez pas que c'était mal – de battre une fille ? Eazy E : Non, ce n'était pas mal. Cette chienne le méritait. Elle le savait ». "Don't you think that was ill, beating up a girl? Eazy E: Nah, it's not ill. The bitch deserved it. She knew that".

Lorrell critique ouvertement la marginalisation des voix féminines dans l'univers du hip-hop des années 1990. Plutôt que de se limiter à une simple chronique des évènements, elle explore un schéma systémique de misogynie et d'agression envers les femmes dans ce milieu. L'approche journalistique de Lorrell, qui témoigne d'une sensibilité et d'une conscience de la profondeur du problème, soulève des interrogations majeures quant au devoir médiatique face aux récits de violence à l'encontre des femmes. En choisissant de centrer son article sur le témoignage de Barnes plutôt que de faire une simple couverture sensationnelle de l'incident, Lorrell démontre la nécessité d'une représentation féminine dans le journalisme, en particulier pour défendre les causes des femmes dans des sphères traditionnellement masculines telles que le hip-hop.

Les magazines spécialisés mettent également en lumière des contributions ayant une portée féministe. En 1997, la journaliste Lynne d. Johnson publie l'article "Are Women of the Hip Hop Generation Feminists?" dans le magazine *Beat-Down*[142]. Sa rubrique est introduite par une citation de la féministe noire bell hooks. L'auteure y débat de l'emploi du terme « féminisme » par les femmes racisées avant de proposer la définition du terme "womanist" d'Alice Walker[143]. Lynne d. Johnson considère que « les femmes de la génération hip-hop, de leur adolescence à la trentaine, progressent plus que leurs mères et grands-mères sur le plan social, politique et économique »[144], tout en ayant peu connaissance des luttes féministes existantes lors des décennies précédentes. La journaliste cherche à politiser son lectorat afin d'encourage les femmes à s'engager activement sur des problématiques liées au genre, à la race et à la sexualité ; ceci peut se traduire, par exemple, par leur adhésion à une organisation ou la création d'une initiative centrée sur une thématique féminine. Similairement, le numéro de juin 1997 du magazine *The Source* discute du papier

[142] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 11, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Johnson Lynne D., "Are Women of the Hip Hop Generation Feminists?", *Beat-Down*, V6, #1, 1997.
[143] *Ibid.* « Alice Walker a inventé un terme qui a donné à de nombreuses femmes noires, latines et asiatiques le feu vert pour être féministes. Selon Walker, "womanist" signifie, à partir de "womanish", opposé à "girlish"[comme une petite fille ; ou « femme enfant »], frivole, irresponsable, pas sérieux. Une féministe noire ou de couleur. Se réfère généralement à un comportement scandaleux, audacieux, courageux ou volontaire. Vouloir en savoir plus et de manière plus approfondie que ce qui est considéré comme "bon" pour une personne. Agir en adulte. Responsable. Aux commandes. Capable ». "Alice Walker coined a term which gave many Black, Latina, and Asian women the go ahead to be feminists. according to Walker, womanist means, from womanish, opposite of girlish, frivolous, irresponsible, not serious. A Black feminist or feminist of color. Usually referring to outrageous, audacious, courageous or willful behavior. Wanting to know more and in greater depth than is considered "good" for one. interested in grown-up things. Acting grown-up. Responsible. In charge. Capable".
[144] "Women of the Hip Hop generation, from their teens to their 30s, are making greater strides than their mothers and grandmothers socially, politically, economically".

féministe de Joan Morgan publié par le magazine *Essence*[145]. Mary Pattillo met en avant l'approche féministe de Morgan par rapport aux femmes qui investissent le hip-hop, questionnant leur pouvoir, dans le sens d'un accroissement de leurs possibilités (ici au sein de la musique hip-hop).

L'implication des journalistes féminines dans le milieu hip-hop est cruciale pour mettre en lumière des artistes féminines et s'interroger sur la dynamique de genre au sein de la culture. Cette couverture médiatique tend à être méliorative. En octobre 1991, Rhonda Baraka met à l'honneur la rappeuse et danseuse Tam Tam dans la section "Rap Artist of the Month" de *Tafrija*[146]. Âgée de 17 ans, celle-ci est décrite comme une « rappeuse exceptionnelle » dont le single « Do It Tam Tam » (Island Records) « enflamme les ondes »[147]. En lui offrant une plateforme pour s'exprimer, Rabaka permet à Tam Tam de critiquer ouvertement le manque de respect que les rappeuses reçoivent souvent de leurs homologues masculins. Cette observation critique offre un reflet des tensions sous-jacentes liées au genre dans la culture hip-hop. En 1995, Susan A. Webley réalise l'article "Portrait of a Hip-Hop Diva" pour *Beat-Down*, transcription d'une interview de l'artiste Mary J. Blige[148]. Cette dernière évoque la nécessité pour les rappeuses de ne pas se sentir obligées d'imiter les comportements agressifs de certains rappeurs pour être considérées comme légitimes. Blige insiste sur l'importance de la solidarité féminine face à la prédominance masculine du milieu. Un autre aspect qui mérite une attention particulière est la façon dont Kim Green examine le terme « rappeuse » (*female rapper*) dans son article "Rap's Real Queens: Salt 'N Pepa Still Takin' Care of Business", publié par *The Source* en février 1994[149] :

> Les rappeuses. Rien que la formule est inconfortable. C'est une contradiction ou peut-être juste une blague. Parce que les femmes, pour la plupart, ont un long chemin à parcourir dans le hip-hop. À ce jour, elles ont

[145] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Pattillo Mary, "The "Y" Chromosome", *The Source*, n° 93, juin 1997.
[146] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 62, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Baraka Rhonda, "Rap Artist of the Month: Tam Tam", *Tafrija*, octobre 1991.
[147] "outstanding rapper" ; "is burning up the airwaves"
[148] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 11, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Webley Susan A., "Portrait of a Hip-Hop Diva", *Beat-Down*, V3, #1, 1995.
[149] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Green Kim, "Rap's Real Queens, Salt 'N Pepa Still Takin' Care of Business", *The Source*, n° 53, février 1994.

fait leur place en tant que groupies, "*video hoes*"[150], jouets sexuels ou objets de haine pour les hommes et leurs rimes.[151].

La journaliste présente Salt 'N Pepa (Cheryl James, Sandy Denton et Dee Dee Roper) comme un groupe qui « a prouvé que les femmes peuvent être des stars du rap », puisqu'elles « ont maitrisé l'art de communiquer les problèmes féminins aux femmes tout en les rendant pertinents pour les hommes »[152]. Au lieu de simplement présenter Salt 'N Pepa comme un groupe emblématique, Green utilise leur histoire pour souligner les préjugés auxquels les rappeuses peuvent être confrontées, même de la part de médias supposés être à leur avantage. En citant d'autres journalistes qui minimisent les réalisation du groupe, elle montre le manque de légitimité et de considération donné aux rappeuses dans la presse, citant en particulier le journaliste Michael Smalls, qui écrit dans *People Magazine* à propos du groupe : « Elles sont en fait stupides, ce qui veut dire douées »[153]. Kim Green critique même *The Source* qui, dans un précédent article, avance que Salt 'N Pepa ne réalise pas de « vrais disques de rap » depuis plusieurs années.

En mai 1994, Rhonda Baraka propose également un article sur le groupe dans le magazine *Tafrija*, intitulé "Very Necessary"[154]. Elle aborde la maière dont le trio, en plus de son succès commercial, véhicule dans sa musique et lors de ses concerts des messages forts sur l'indépendance financière et émotionnelle des femmes et sur le respect mutuel entre les sexes. Ces thèmes, souvent omis dans les discussions générales sur le rap, montrent la nécessité d'une perspective féminine dans la couverture journalistique du hip-hop. Similairement, l'article "A Brand New Attitude" de Lynne d. Johnson, publié en 1997 dans *Beat-Down*, propose une autre interview de Salt 'N Pepa. Elle les interroge directement sur les problématiques systémiques de l'industrie musicale, notamment le sexisme et le racisme :

[Lynne d. Johnson :] Pensez-vous que l'industrie est sexiste et raciste, et c'est ce qui rend les choses plus difficiles ?

---

[150] Ce terme désigne ici des femmes hautement sexualisées, généralement noires, apparaissant dans les clips vidéo de rap.

[151] "Female rappers. Just the phrase feels uncomfortable. It's a contradiction of terms or perhaps just a joke. Because females, for the most part, have a long way to go in hip-hop. To this day they have made their place as groupies, "video hoes," sexual playthings or objects of hatred for men to rhyme about".

[152] "they have proven that females can actually be rap stars" ; "[they] have mastered the art of communicating female issues to women while making them pertinent for men".

[153] "They are actually stupid, which means good".

[154] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 62, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Baraka Rhonda, "Very Necessary", *Tafrija*, mai 1994.

> [Salt :] Clairement sexiste et raciste à bien des égards. D'une certaine manière, c'est un domaine à prédominance masculine, comme n'importe quel business. Les femmes n'ont pas un salaire égal et doivent travailler très dur pour obtenir leur respect. [...] [Nous sommes] moins respectées parce que nous sommes des femmes. Ne pas croire que nous pouvons produire sans homme. Ne pas croire que nous pouvons contrôler nos carrières sans un homme dans les coulisses[155].

Les réponses du groupe offrent un aperçu de leur expérience, soulignant non seulement les difficultés rencontrées, mais aussi leur détermination à surmonter ces obstacles. En intégrant ces observations, il est manifeste que ces journalistes ne se contentent pas d'un rôle passif d'observatrices. Elles participent activement à l'élaboration d'une narration alternative, replaçant les rappeuses au cœur des discussions entourant la culture hip-hop, et interrogeant ainsi les normes préétablies concernant la féminité au sein de l'industrie musicale. Cette dynamique positionne Salt 'N Pepa non seulement comme des artistes capables de façonner leur propre niche dans l'industrie, mais également comme des figures exemplaires méritant la reconnaissance et l'estime de leur public et de leurs confrères et consœurs du milieu.

Pour autant, les magazines spécialisés révèlent une couverture médiatique limitée des artistes féminines au cours des années 1990. De plus, bien que de nombreux journalistes masculins puissent être perçus comme des partisans des droits et des libertés des femmes, ils demeurent au cœur des discussions concernant les enjeux de genre et de sexualité au sein de la culture hip-hop. À l'image de la publication gratuite n°8 de *Hip Hop Encounter*, un « numéro spécial complètement féminin », ce sont des hommes (Brian Lassiter et Shahhed the Witness) qui prennent la parole sur « l'état du hip-hop » et la nécessité pour la culture d'y reconnaître à part égal les femmes et d'y encourager les expressions artistiques des femmes[156]. Ceci rend visible une « rhétorique du respect sans temps égal pour une discussion sur les structures de l'inégalité entre les sexes », qui « donne aux personnalités publiques masculines l'occasion de "protéger" les femmes tout en conservant le privilège masculin » (Rose, 2008 : 236)[157]. En effet, dans les articles pris en

[155] "[Lynne d. Johnson :] Do you feel that the industry is sexist and racist, and that is what makes it harder? ; [Salt :] Definitely sexist and racist in a lot of ways. In ways that it's a male-dominated field, like any business. Women not having equal pay and having to work extra hard to get their respect. [...] [We are] more disrespected because we're women. Not believing that we could produce without a man. Not believing that we could be in control of our careers without a man behind the scene."

[156] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 17, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Lassiter Brian, "Why Do We Need Women In Hip-Hop?", *Hip Hop Encounter*, issue n° 8, non daté. "special all-female issue" ; "The state of hip-hop".

[157] "The rhetoric of "respect" without equal time for a discussion about the structures of gender inequality gives male public figures an opportunity to "protect" women while retaining male privilege".

exemples au cours de cette sous-partie, les hommes se placent généralement dans une position de protection et de responsabilité par rapport aux femmes, au lieu de leur laisser directement la parole.

III. Le gangsta-rap : un espace conflictuel

A. Genèse et évolution du gangsta-rap

Sous l'impulsion du groupe de la côte Ouest Niggaz Wit Attitude (N.W.A.), le gangsta-rap gagne progressivement en popularité à la fin des années 1980 et au début des années 1990, jusqu'à disposer d'une position hégémonique au sein de l'industrie du rap. Pour l'historienne Charise Cheney[158], la réputation grandissante de ce sous-genre du rap est liée à sa capacité à déployer une narration simultanément réaliste et fantaisiste :

> En tant que forme d'expression créative, le gangsta-rap a mis en lumière les conditions socio-économiques auxquelles sont confrontés de nombreux jeunes hommes noirs dans les villes étatsuniennes – le crime des Noirs envers les Noirs, le trafic de drogue, le harcèlement et la brutalité policières – tout en puisant dans des fantasmes qui résonnaient culturellement avec de nombreux jeunes hommes hétérosexuels, quelle que soit leur race : la rébellion, l'irrévérence, l'agression féroce et l'exploitation sexuelle des femmes (Cheney, 2005 : 6)[159].

Le succès commercial du gangsta-rap apporte son lot de critiques au sein de la culture hip-hop, que celles-ci proviennent d'artistes, d'auditeurs et de lecteurs, de journalistes ou d'universitaires. Comme le note le sociologue Keivan Djavadzadeh, ces critiques se focalisent essentiellement sur la capacité du gangsta-rap à « véhiculer des représentations sexistes et racistes dégradantes, particulièrement à l'encontre des femmes noires » (Djavadzadeh, 2021 : 93). Pour Charise Cheney, le gangsta-rap, dans ses premières années, cherche à contester les représentations négatives dominantes des hommes noirs (principalement perçus comme violents et criminels) « en fournissant un contexte sociologique

[158] Charise Cheney est ne historienne, professeure agrégée du département *Black Studies* de l'université d'Oregon. Ses recherches interrogent les cultures populaires et politiques afro-américaines, les idéologies et les pratiques nationalistes noires, ainsi que le genre et la sexualité.

[159] "As a form of creative expression, gangsta rap spotlighted the socioeconomic conditions facing many young black men in urban America –black-on-black crime, drug trafficking, police harassment and brutality–at the same time that it tapped into fantasies that culturally resonated with many young heterosexual men regardless of race: rebelliousness, irreverence, fierce aggression, and the sexual exploitation of women".

pour comprendre la psychologie de certains jeunes hommes noirs » vivant dans les centres urbains étatsuniens (Cheney, 2005 : 6)[160].

Dès la fin des années 1980, certains artistes hip-hop se définissent comme des « rappeurs réalistes », décrivant leur style comme du reality rap, à l'image du rappeur et activiste KRS-One et de son groupe Boogie Down Productions, qui souhaite être le premier reality crew[161]. En 1988, lors d'une interview accordée au magazine *Spin*, KRS-One justifie la violence des propos contenus dans son album *Criminal Minded* (1987) par sa volonté d'inoculer un regard critique aux jeunes des quartiers défavorisés. Selon ce dernier, le reality rap serait *in fine* un outil pour transmettre des valeurs positives, et ce par la mise en relief d'expériences, de comportements et de façons de penser considérés comme négatifs :

> Cette violence, c'est le quotidien du gamin du ghetto. Pas grave. Ils peuvent écouter ça comme ils écoutent Madonna. La raison pour laquelle nous mettons des choses comme ça là-dedans est simplement notre philosophie sur la façon d'enseigner aux jeunes les choses qui sont négatives dans notre société. […] Nous ne sommes pas comme les gars qui surgissent et disent : "Le crack, c'est nul, ne fais pas ça". Les jeunes te regardent comme un putain d'idiot. Ou la loi : "Ne fais pas ça ou tu vas en prison". Personne ici n'a peur de la prison. Du moins pas la jeunesse. Donc, ce que je fais, c'est simplement apparaître comme leur ami, comme le gars qu'ils voient normalement au coin de la rue tenant son pistolet, tenant sa bite, avec une voiture, une fille et un bipeur [162].

Interrogé par Marlynn Snyder en 1994 pour le compte du magazine *Beat-Down* à propos de la validité du terme « gangsta-rap », le (gangsta) rappeur Scarface ne rejette pas l'étiquette mais défini sa musique comme du reality rap, qui serait une forme de travail journalistique sans concession :

---

[160] "by providing a sociological context for understanding the psychology of some young black men".

[161] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Mills David, "The Gangsta Rapper… Violent Hero or Negative Role Model?", *The Source*, n° 16, décembre 1990.

[162] "This violence, it's everyday to the kid in the ghetto. No big deal. They could listen to that just as they listen to Madonna. The reason why we put things like that in there is simply our philosophy on how to teach the kids about things that are negative in our society […] We're not like the guys who come out and say, 'Crack is wack, don't do that.' The kids look at you like a goddamn idiot. Or the law: 'Don't do it or you go to jail.' Ain't nobody out here scared of jail. At least not the youth. So what I do is simply come out like their friend, like the guy they normally see on the street corner holding his pistol, holding his dick, with a car and a girl and a beeper".

> Je vois ça comme du *reality rap* mec. Je le vois comme des nouvelles, j'ai les actualités sur un disque. J'ai la version non censurée des actualités sur mes disques, tu vois ce que je veux dire ? Je raconte la vraie histoire sur mes disques[163].

Selon le rappeur Ice Cube, le terme « gangsta-rap » est d'abord une invention médiatique, le style développé par N.W.A. à la fin des années 1980 et au début des années 1990 étant défini par les membres du groupe comme du reality rap[164]. Cependant, la capacité du sous-genre à être commercialement viable, ainsi que l'investissement important des majors dans ce dernier, entraînent progressivement une homogénéisation de sa production et un retournement de son contre-discours durant les années 1990, « la caricature [devenant] la norme et les stéréotypes la règle » (Cheney, 2005 : 6)[165].

Pour la sociologue Tricia Rose, l'année 1991 marque un tournant dans l'industrie du disque avec le développement de Soundscan, un système de mesures des ventes qui comptabilisent les ventes d'albums directement dans leur point de vente (Rose, 2008 : 15)[166]. Cet outil favorise d'importants investissements des majors dans le hip-hop, en particulier le gangsta-rap, ceux-ci considérant alors qu'il existe un marché important pour cette musique auprès d'un public constitué de jeunes consommateurs essentiellement blancs (*ibid.*). La transformation profonde de l'industrie du rap au début des années 1990 réduit dès lors la viabilité commerciale et la visibilité des autres formes d'expression créative de la musique hip-hop (Rose, 2008 : 24).

> Les intérêts corporatifs puissants qui dominent la radio, la télévision, la production de disques, les magazines et tous les autres lieux promotionnels liés au hip-hop choisissent de soutenir et de promouvoir des images négatives par-dessus tout – tout en prétendant qu'elles ne sont que des vecteurs de conditions existantes, et trouvent des excuses à propos de ces imagés comme reflets de la "réalité" (*ibid.*)[167].

---

[163] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 11, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Snyder Marlynn, "Scarface", *Beat-Down*, V3, #1, 1994. "I see it as reality rap, man. I see it as news, I have the news on a record. I have the uncensored version of news on my records, you know what I'm sayin'? I tell the real deal story on my records".

[164] Grow Kory, "Ice Cube on N.W.A's 'Reality Rap" and 'Straight Outta Compton' Movie", *Rolling Stone*, 15 avril 2015. Consulté le 07/09/2022. Disponible à l'adresse : https://www.rollingstone.com/music/music-features/ice-cube-on-n-w-as-reality-rap-and-straight-outta-compton-movie-106622/.

[165] "caricatures became the norm and stereotypes the rule".

[166] La production, la distribution et la promotion du gangsta-rap va de pair avec la consolidation progressive des quatre plus grands conglomérats de musique (Warner Music, EMI, Sony/BMG et Universal Music Group), qui détiennent environ 80% du marché musical national au début des années 2000 (Rose, 2008 : 17-25).

[167] "Powerful corporate interests that dominate radio, television, record production, magazines, and all other related hip hop promotional venues are choosing to support and promote negative images above all others - all the while pretending that they are just conduits of existing conditions, and making excuses about these images being "reality"".

Si l'hégémonie du gangsta-rap semble provoquer une mutation importante de l'image et des valeurs majoritairement véhiculées par la musique hip-hop, cette situation contribue également à alimenter la conversation à ce sujet, notamment dans les magazines spécialisés[168].

B. Défense et controverse : les représentations féminines dans le gangsta-rap

Keivan Djavadzadeh avance que les gangsta-rappeurs critiquent dans leurs morceaux un type spécifique de femmes qu'ils définissent par les termes « bitch » et « ho » (Djavadzadeh, 2021 : 97). Il relève ainsi l'existence d'une dichotomie sexiste dans le gangsta-rap masculin :

> […] la bitch et la *sister* (ou la *lady*) sont deux figures féminines stéréotypées ne pouvant exister l'une sans l'autre. En valorisant un certain idéal de femmes, les rappeurs se sentent d'autant plus libres d'attaquer les autres. C'est parce que certaines ne sont pas des bitches que d'autres le sont. Mais dans le gangsta rap, les *sisters* sont bien plus l'exception que la règle. (Djavadzadeh, 2021 : 98).

Cette opposition est soulevée par la journaliste Kerian Mayo Dawsey lors d'une interview avec le rappeur Jeru the Damaja, publiée en septembre 1994 dans *The Source*[169]. Elle interroge l'artiste sur son morceau « Da Bichez » (*The Sun Rises in the East*, 1994, Payday Records)[170]. Dans ce dernier, Jeru dresse son portrait de la *bitch*, soit une femme matérialiste à tendance manipulatrice et castratrice[171], à laquelle il ne faut pas se fier. Il oppose les *bitchs* aux *queens*, aux *sisters* et aux jeunes dames (*young ladies*), et entend prévenir ces auditeurs masculins des risques qu'ils encourent en s'investissant dans des relations jugées abusives :

> Traiter avec les *bitches* est la même vieille chanson
> Elles ne veulent de toi que jusqu'à ce que quelqu'un de plus riche arrive

---

[168] Pour une analyse critique portée sur les paroles du gangsta-rap d'artistes masculins et féminins, consulter les travaux du sociologue Keivan Djavadzadeh (2015 et 2021), disponibles en langue française.

[169] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Dawsey Mayo Kierna, "It's All in the MiND, Philosophies of Jeru the Damaja", *The Source*, n° 60, septembre 1994.

[170] Ce morceau fait un clin d'œil au titre « A Bitch Iz A Bitch » de N.W.A. (*Straight Outta Compton*, Ruthless Records, 1987) par l'usage du sampling.

[171] De nombreuses paroles du gangsta-rap abordent l'aspect castrateur des *bitchs*. Le discours misogyne et masculiniste présent dans ce sous-genre du rap peut être considéré comme l'écho des positions masculinistes et patriarcales de nombreux activistes des mouvements des droits civiques et du *Black Power* durant les années 1960 et 1970, en particulier avec l'influence du nationalisme noir (*cf.* chapitre précédent). Comme le résume Keivan Djavadzadeh, dans le gangsta-rap, « toute affirmation de soi des femmes est perçue comme une manifestation de leur caractère castrateur » (Djavadzadeh, 2021 : 99).

Ne vous méprenez pas, femmes noires fortes,
Je sais qui est qui donc à qui je donne mon respect
Alors que les reines se tiennent à vos côtés et restent dans les parages
Les *bitches* épuisent tes ressources et te poussent vers le bas
Il est donc de mon devoir de m'adresser
À cette vampire
[…]
Les *bitches* comme toi ne sont rien pour moi
Et ne me parle pas de R-E-S-P-E-C-T
Parce que je traite mes sœurs noires comme des reines
Maintenant, va en paix, ne me rend pas brutal
Et ne m'oblige pas à te traiter comme la prostituée que tu es
Sales *bitches*[172]

La journaliste questionne le rappeur quant à son usage du terme *bitch* et s'interroge de façon optimiste sur la démarche de son morceau :

> [Jeru] ne parle pas seulement des *bichez* pour le plaisir de le faire ; il jette délibérément les *sistas* là-dedans pour que les jeunes sachent qu'il existe « d'autres types » de femmes. Ce qui est très bien, bon sang, parce que s'ils étaient laissés au hip-hop, ils ne le sauraient tout simplement pas, puisque les *bichez* obtiennent toutes les chansons et reçoivent toute l'attention. Les « autres types » de femme veulent juste savoir, où sont les leurs ?[173]

Pour Jeru the Damaja, l'emploi du terme *bitch* est stratégique. Le rappeur adopte un vocabulaire qu'il associe à celui des jeunes hommes noirs des quartiers défavorisés, dans le but d'être écouté et compris par eux :

> Si tu as un vocabulaire étendu et que les enfoirés là dehors ne savent pas parler et que tu utilises de grands mots fantaisistes, tu pourrais leur dire les plans de construction d'une fusée nucléaire et ils ne sauraient pas de quoi tu leur parles. C'est pour ça que je suis arrivé avec les *bitches*, le même frère qui aime [mon morceau] « The Bichez » achètera un de mes disques à nouveau. Maintenant il va écouter ce que je dis. Il faut

[172] "Dealin' with bitches is the same old song / They only want you until someone richer comes along / Don't get me wrong, strong black women / I know who's who so due respect I'm giving / While queens stand by you, and stick around / Bitches suck you dry and push you down / So it's my duty to address / This vampiress [...] Bitches like you ain't shit to me / And don't talk about R-E-S-P-E-C-T / 'Cause I treat my black sisters like royalty / Now go in peace Don't make me get raw / And don't make me treat you like the harlot that you are / Filthy bitches".

[173] "He's not just talking about bichez for the sake of it; he throws the sistas up in there deliberately so kids will know that there are "other types" of women. Which is all good, hell, because if left up to hip-hop they just wouldn't know, since the bichez get all the songs and all the shouts. The "other types" of women just want to know, where's theirs?".

> commencer par les gens d'en bas. Pour ce faire, tu dois d'abord parler leur langue. C'était une facette de la pièce – la prochaine fois, je pourrais parler des *queens*[174].

Le point de vue du rappeur est ici similaire à celui développé par KRS-One sur son album *Criminal Minded* : il s'agit de mettre en exergue un vocabulaire et un contexte perçus comme négatif (et violent), dans le but de les interroger et finalement d'en retirer des valeurs et des comportements jugés positifs. Cette intention est claire pour Jeru the Damaja et lui permet de justifier l'emploi du mot *bitch* :

> Je vais juste montrer aux gens qui ils sont. Alors quand ils se regardent dans le miroir et qu'ils entendent cette chanson [...] ils se verront[175].

Ce renversement des valeurs semble propre au *reality rap*, compris ici comme le « gangsta-rap » avant sa phase d'homogénéisation et l'inversion de son contre-discours par sa forme caricaturale et stéréotypée. Similairement, le rappeur Bushwick Bill (The Geto Boys), interviewé par J the Sultan (*The Source*) en décembre 1990, explique pourquoi et comment il aborde des thématiques violentes sur l'album *Grip It! On That Other Level* (1989, Rap-A-Lot Records) :

> Sur le disque, nous avons couvert de vrais trucs [*real stuff*]. Nous en avons parlé à la première personne. Au lieu de dire "j'ai vu", nous avons dit "nous l'avons fait". C'est ce qui l'a rendu si offensant. Il y a des bébés qui disparaissent, il y a des gens qui sont kidnappés, il y a des meurtres, des viols et de la violence, et nous le mettons à la première personne. Nous voulions donner à l'Amérique un réveil brutal, disons-le ainsi. Nous voulions qu'ils voient le genre de choses qui se passent dans le ghetto – et dans le monde – que tout le monde veut oublier[176].

---

174 "If you have an extensive vocabulary and mufuckas out here don't know how to talk and you're using big fancy words, you coul of told them the plans to building a nuclear rocket and they wouldn't know what the fuck you was talking about. That's why I came with the bitches, the same brother wo like the bichez will buy my joint again. Now he's going listen to what I'm saying. You got to start with the people in the street. The way you do that is to first speak their language. It was a flip of the coin - next time I could be talking about the queens". Le rappeur tient parole puisqu'il sort le morceau « Queens » (*Divine Design*, Ashenafi Records, 2003).

175 "I'm just gonna show people who they are. So when they look in the mirror and they hear that song [...] they will see themselves".

176 "On the record, we covered real stuff. We just talked about it in the first party. Instead of saying "I saw" we just said "We did." That's what made it so offensive. There is babies that are missing, there is people being kidnapped, there's murders and rapes and violence going on, and we just put it in the first party. We wanted to give America a rude awakening, put it that way. We wanted them to see the type of stuff that goes on in the ghetto - and in the world - that everybody wants to forget about".

Interviewé par Joan Morgan pour le compte de *Vibe* en mars 1994[177], Ice Cube considère que l'emploi péjoratif des termes *bitch* et *ho* par les rappeurs n'a pas pour but de prêcher la haine des femmes ou de justifier des comportements sexistes, mais au contraire d'aborder ces problèmes sociaux et de tenter de les résoudre :

> Tu ne peux pas changer le problème si tu n'*as* pas de problème. Si les rappeurs n'étaient pas arrivés avec "bitch" et "ho", nous n'aborderions toujours pas ce problème du tout. Maintenant, en 1994, nous commençons à l'aborder. Si tout le monde arrive à la conclusion que "bitch" et "ho" ne conviennent pas à la communauté, ils ne seront pas utilisés. Tout comme "Negro" n'est plus utilisé. Ce n'est pas approprié, ça ne colle pas, ça n'a pas de sens. Mais jusqu'à ce que quelqu'un apporte cela sur la table – voilà ce qui se passe – tu ne vas jamais en parler. C'est comme si tes cheveux sont décoiffés et que je tiens un miroir devant toi assez longtemps, tu vas utiliser un peigne. C'est tout notre objectif[178].

Dans cette perspective, les attitudes et les paroles de certains gangsta-rappeurs peuvent être considérées comme des critiques (ou au moins des observations) de la « normalité quotidienne et de longue date du sexisme dans les communautés noires » (Rose, 2008 : 121)[179]. Mais, ironiquement, la stratégie des rappeurs perpétue et normalise dans le même temps des images et des idées négatives sur les femmes, et plus particulièrement les femmes noires. La dichotomie sexiste existante dans le gangsta-rap masculin, avec les *bitches* d'un côté et les *sisters* de l'autre, fait ainsi partie intégrante d'un discours de justification (lui-même sexiste) qui efface la responsabilité personnelle des artistes et qui neutralise dans le même temps leurs potentielles intentions et réflexions critiques par rapport au sexisme. Pour Keivan Djavadzadeh, « l'hypermasculinité développée dans le gangsta-rap » ne doit pas être considéré « comme une subversion des normes mais comme une tentative vouée à l'échec […] d'incarner la masculinité blanche hégémonique » (Djavadzadeh, 2015). En ce sens, le gangsta-rap amplifie les valeurs patriarcales dominantes de la société étatsunienne par « l'exagération de ces conventions (hyperpuissance sexuelle, violence, misogynie et homophobie revendiquées) » (*ibid.*). Bien qu'un certain nombre de gangsta-rappeurs prétendent qu'ils ne font que partager ou rapporter ce qui se

[177] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 35, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Morgan Joan, "The Devil Made Me Do It", *Vibe*, vol. 2, n° 2, mars 1994.
[178] "You can't change the problem if you don't got a problem. If rappers didn't come out with "bitch" and "ho," we would still not be addressing that issue at all. Now, in 1994, we're starting to address that. If everybody comes to the conclusion that "bitch" and "ho" aren't appropriate for the community, they won't be used. Just like "Negro" is not used no more. It's not appropriate, it doesn't fit, it has no meaning. But until somebody brings that to the table - here's what's going on, here's what's happening - you're never going to address it. It's like, if your hair is messed up and I hold a mirror in front of you long enough, you're going to use a comb. That's our whole purpose".
[179] "long-standing, day-to-day normalcy of sexism in black communities".

passe dans leurs réalités, dans le but de dissuader les autres de s'impliquer dans des schémas similaires, il est difficile d'extraire une signification morale effective de leur musique, tant pour eux-mêmes que pour leurs auditeurs. Comme l'écrit Tricia Rose, « en choisissant de représenter cette tranche de vie noire au détriment de tous les autres modes de survie et de croissance que les Noirs pauvres ont conçu, ces rappeurs choisissent de continuer à renforcer la pensée et l'action les plus limitées et les plus destructrices à l'égard des femmes » (Rose, 2008 : 172)[180].

En 1990, *The Source* s'intéresse aux tentatives de censure de la musique hip-hop, perçu par le magazine comme le développement et la consolidation problématique d'un mouvement anti-rap. Cette préoccupation pour la liberté d'expression des artistes et pour la défense d'une image positive du hip-hop amène les journalistes de *The Source* – et d'autres magazines spécialisés – à proposer différents points de vue sur le gangsta-rap. Alors encore principalement porté par des labels indépendants, celui-ci dispose d'un succès commercial important, avec des albums comme *Straight Outta Compton* de N.W.A. (1988, Ruthless Records) ou *AmeriKKKA's Most Wanted* d'Ice Cube (1990, Priority Records).

En septembre 1990, *The Source* fait état d'une note du ministère de la justice concernant des informations sur certains groupes de musique dont les paroles prônent la violence contre les forces de l'ordre et les femmes[181]. Ce mémorandum concerne sept artistes hip-hop : N.W.A., avec son morceau « Fuck Tha Police », Public Enemy, Ice T, Sir Mix-A-Lot, Donald D et 2 Live Crew, dont plusieurs morceaux sont examinés pour leur évocation de viols collectifs et d'actes sexuels violents envers les femmes. *The Source* rapporte que Jack Thompson, avocat et candidat non-élu au poste de procureur de l'État de Floride, est « devenu le principal moteur du lynchage politique de Luther Campbell de 2 Live Crew »[182]. Thompson déclare au magazine qu'il demande aux représentants du ministère de la justice d'emprisonner le rappeur et d'interdire la vente de ces disques depuis plusieurs mois. *The Source* mentionne également les attaques

[180] "By choosing to represent this sliver of black life at the expense of all the other modes of survival and growth that poor black people have devised, these rappers are choosing to continue to reinforce the most limited, destructive thinking and acting about women".

[181] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Pollack Phyllis, article non titré, *The Source*, vol. 3, n° 5, septembre 1990.

[182] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. J the Sultan, "2 Live Crew Update", *The Source*, vol. 3, n° 4, été 1990.
"emerged as the primary driving force behind the political lynching of 2 Live Crew's Luther Campbell". Les attaques judiciaires contre 2 Live Crew sont détaillées dans l'article de J the. Le journaliste note que le groupe n'est pas défendu par des artistes notoires de la culture hip-hop du fait du caractère misogyne et sexiste de leur musique.

d'autres organisations contre le rap, Focus On The Family (FOTF), Parents Music Resource Center (PMRC) et Missouri Project Rock (MPR). FOTF est une organisation évangéliste basé à Pomono, en Californie, et dirigée par le psychologue républicain James Dobson. En janvier 1990, ce dernier lance une campagne d'envoi de lettres au procureur général Richard Thornburgh, lui demandant de poursuivre toute personne vendant les disques de 2 Live Crew. PMRC est décrite par *The Source* comme l'organisation étatsunienne la plus puissante en matière de censure musicale, du fait des liens existants entre plusieurs de ses membres et des hommes politiques influents. La cofondatrice de l'organisation est Susan Baker, membre du conseil d'administration de FOTF et épouse du secrétaire d'État James Baker. PMRC dispose d'une notoriété importante à la suite d'une audience obtenue au Sénat sur les paroles du rock en 1985, et, au début des années 1990, par les attaques virulentes de Tipper Gore, épouse du sénateur démocrate Al Gore (futur vice-président des États-Unis de 1993 à 2001), contre les paroles du rap. Enfin, MPR est un groupe de pression anti-rap et anti-rock basé dans le Missouri, qui dirige une campagne pour une « législation lyrique » dans ce même État, en coopération avec le PMRC. Le MPR considère le rock et le rap comme des musiques satanistes.

The Source établit une comparaison entre les attaques contre le rock et celles contre le rap, évoquant le développement du mouvement anti-rock en 1956 suite aux démarches politiques visant à faire retirer la musique rock des juke-boxes dans les États du Sud par le suprémaciste blanc, ségrégationniste et membre du Ku Klux Klan Asa Earl Carter et son organisation North Alabama White Citizens Council (NAWCC). Pour le magazine, les attaques contre le rap sont profondément racistes, les artistes concernés étant exclusivement Noirs. *The Source* s'inquiète ainsi d'un potentiel engagement politique conservateur, qui nuirait à la liberté d'expression et à la liberté artistique des artistes hip-hop :

> Sans aucun doute, les forces anti-rap dans ce pays s'intensifient et se fixent des objectifs plus larges, essayant maintenant de convaincre les responsables gouvernementaux de se joindre à la campagne anti-rap. […] Nous devons nous organiser contre ceux qui tentent de faire taire la voix des artistes rap dans cette société »[183].

[183] "Beyond a doubt, anti-rap forces in this country are escalating and setting larger goals, now trying to convince government officials to join the anti-rap campaign. […] We must organize against those who are trying to silence the voice of rap artists in this society".

Dès l'été 1990, *The Source* encourage ses lecteurs à signer leur pétition contre les attaques envers 2 Live Crew et, par extension, contre le mouvement anti-rap :

> En envoyant la carte postale ci-jointe, vous pouvez ajouter votre nom à la liste des fans de hip-hop indignés par cette violation des droits individuels et de la liberté d'expression. Que vous soyez fan ou non du 2 Live Crew, il est important de percevoir cela comme une menace pour *tous* les artistes rap et pour la progression de *toutes les formes* de musique rap[184].

Sous l'impulsion des tentatives de censure du rap, le magazine propose différents articles qui visent principalement à interroger et expliquer la démarche des gangsta-rappeurs. Bien que les journalistes puissent admettre que le gangsta-rap est empreint de sexisme, leur discours cherche essentiellement à défendre publiquement le hip-hop.

À l'occasion de la publication de l'été 1990 du magazine *The Source*, Dan Charnas écrit l'article "A Gangsta's World View", dans lequel il prend la défense des artistes de gangsta-rap N.W.A., 2 Live Crew, The Geto Boys, et plus particulièrement du rappeur Ice Cube et de son album *AmeriKKKa's Most Wanted*[185]. Cet article est l'un des plus représentatifs de la prise de position du magazine *The Source* par rapport au gangsta-rap. Pour l'auteur, « avec Ice Cube, le gangsta devient la figure révolutionnaire des années 1990 »[186]. Dan Charnas adopte une position afrocentriste et avance deux arguments principaux pour défendre le rappeur et la violence perçue de ses textes. L'un remet en cause la définition du « sexisme », et l'autre concerne l'aspect à priori égalitaire de la violence verbale d'Ice Cube :

> Je ne pense pas que les attitudes d'Ice Cube envers les femmes puissent être comprises dans la définition traditionnelle blanche et bourgeoise du sexisme. Rappelez-vous que Cube doit être compris dans le cadre de la culture afro-américaine. Ce qui est souvent interprété comme du "sexisme" par les étrangers [à cette culture] - le discours constant sur la maîtrise des femmes dans la chanson - n'est que la moitié d'une "bataille des sexes" constante, une sorte d'échange égal dans lequel chaque sexe se vante de son pouvoir sur l'autre. […] tout le fondement du rap dans la culture afro-américaine est [...] un rituel masculin d'exagération. En

[184] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. The Source, "Here's Your Chance 2 Get Involved!", *The Source*, vol. 3, n° 4, été 1990. "By sending in the attached postcard, you can add your name to the list of hip-hop fans who are outraged at this violation of individual rights and freedom of expression. Whether or not you are a fan of the 2 Live Crew, it is important to perceive this as a threat to *all* rap artists, and to the progression of *all forms* of rap music".
[185] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Charnas Dan, "A Gangsta's World View", *The Source*, vol. 3, n° 4, été 1990.
[186] "With Ice Cube, the gangsta becomes the revolutionary figure of the 90's".

d'autres termes, "dire de la merde". Quiconque prend au sérieux le déluge d'insultes de Cube, ou pense qu'il le prend au sérieux, la blague est sur vous.

[…] Ice Cube se livre à de graves violences verbales contre les femmes. Il dirige également une grande partie de la même brutalité envers les hommes, les "nègres" et les "enfoirés". Mais qui se soucie du nombre de fois qu'il dit "*bitch*" ou "nègre" ? Les épithètes ne sont pas le problème ; supprimez-les et les mêmes inégalités de pouvoir existent[187].

L'approche afrocentriste du journaliste l'amène à conclure que le gangsta-rap, défini comme une forme d'expression artistique propre à la culture afro-américaine, n'est pas à blâmer pour son sexisme. Dès lors, Ice Cube ne fait pas partie du problème mais de la solution pour faire avancer l'égalité des sexes au sein de la société étatsunienne, par sa mise en exergue de violences et d'inégalités sociales :

Si nous voulons vraiment aborder les problèmes de sexisme et de violence des Noirs envers les Noirs, blâmer Ice Cube ne résoudra rien, car les véritables sources de ces problèmes se trouvent en dehors de la communauté noire. Toute communauté opprimée tournera sa colère contre elle-même et s'autodétruira. C'est pourquoi l'oppression est si efficace. L'homme africain a appris à abuser de la femme africaine et a appris à se haïr par une société à dominance européenne qui continue de prospérer grâce à la politique et à l'économie de la manipulation. Ice Cube, croyez-le ou non, est la première étape vers la résolution de ces problèmes [...][188].

En septembre 1990, *The Source* publie un dossier de dix pages sur le gangsta-rap intitulé "the Gangsta Rapper: violent hero or negative role model?", écrit par David Mills, journaliste du *Washington Post,* J the Sultan (éditeur en chef du magazine), James Bernard (éditeur associé) et David Mays (éditeur)[189]. L'équipe du magazine décide de réaliser un « reportage approfondi sur

[187] "I don't think that Ice Cube's attitudes towards women can be understood within the traditional white, bourgeois definition of sexism. Remember that Cube must be understood from within the framework of African-American culture. What often gets interpreted as "sexism" by outsiders - the constant talk of mastery over women in song – is merely one-half of a constant "battle of the sexes," a kind of even exchange wherein each sex brags about its power over the other. [...] the whole foundation of rap in African-American culture is [...] a male ritual of exaggeration. In other words, "talking shit." Anybody that takes Cube's barrage of insults seriously, or thinks he takes it seriously, the joke's on you. Ice Cube engages in some serious verbal violence against women. He also directs much of the same brutality towards men, "niggers," and "motherfuckers" all. But who cares how many times he says "bitch" or "nigger"? The epithets are not the problem; remove them and the same power inequities exist".

[188] "If we want to really address the issues of sexism and black-on-black violence, dissing Ice Cube won't solve a damn thing, because the real sources of those problems lie outside the black community. Any oppressed community will turn its anger inward upon itself and self-destruct. That's why oppression is so effective. The african man was taught to abuse the African woman and was thought to hate himself by a European-dominated society that continues to thrive on the politics and economics of manipulation. Ice Cube, believe it or not, is the first step toward solving those problems [...]".

[189] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Mills David, "The Gangsta Rapper: Violent Hero or Negative Role Model?", *The Source*, n° 16, décembre 1990.

le phénomène du gangstérisme dans le rap »[190] suite à la réception d'une publicité au titre controversé de The Geto Boys – "Play Pussy, Get Fucked" –, remanié par David Mays avant sa publication dans le numéro précédent. Selon ce dernier, certains membres de la rédaction sont « personnellement offensés par la publicité », tandis que d'autres estiment qu'elle est « insipide et ouvertement sexiste »[191]. Pour David Mays, ce dossier permet de mettre en avant différents points de vue d'artistes hip-hop (exclusivement des hommes), dont certains gangsta-rappeurs (The Geto Boys, N.W.A.), afin d'offrir au lectorat du magazine un éventail d'opinions sur ce sous-genre émergent[192]. Il positionne le magazine spécialisé et son enquête en opposition d'une « masse dominante de gens conservateurs »[193] et de publications journalistiques grand public qui, selon lui, dressent un portrait monolithique du rap et de la culture hip-hop :

> Ils concentrent l'attention de leurs lecteurs presque exclusivement sur ce qu'ils considèrent comme les aspects "négatifs" du rap, et ce faisant, ils renforcent le parti pris de leurs lecteurs contre le rap tout en étant complètement négligeant, ignorant et/ou diminuant la grande quantité de positivité liée à la culture hip-hop[194].

David Mays minimise l'influence potentiellement négative des Geto Boys sur ses auditeurs et sur la société dans son ensemble, considérant que les critiques conservatrices à l'encontre du rap masquent une réalité sociale plus complexe :

> Personnellement, je ne pense pas que les jeunes gens aient besoin d'entendre le matériel des Geto Boys, mais je ne crois certainement pas que leur disque aura un impact mesurable sur les problèmes sociaux auxquels sont confrontés les jeunes d'aujourd'hui. Soyons clairs : les Geto Boys sont là pour divertir, pas pour perturber l'ordre social. Si nous allons parler des problèmes de violence, de drogue et de sexisme dans notre société,

[190] "an in-depth story on the phenomenon of gangsterism in rap".
[191] "personally offended by the ad" ; "tasteless and openly sexist".
[192] Le dossier met en avant dix points de vue d'acteurs de l'industrie du rap concernant le gangsta -rap dans une rubrique intitulée "Views on Gangsta-ism" : Tom Silverman (PDG de Tommy Boy Records), Jarobi (A Tribe Called Quest), MC Eiht (Compton's Most Wanted), Kool G Rap, Chuck D (Public Enemy), Funken-Klein (Hollywood Basic Records), Paris, Bryan Turner (Président de Priority Records), Billy Jam (animateur radio de la Bay Area) et Bill Stephney (SOUL Records). Aucune de ces opinions n'aborde la question du sexisme dans les textes des rappeurs, bien que les attaques envers 2 Live Crew soient connues dans le milieu. Les personnes interrogées ne considèrent pas le contenu lyrique du gangsta-rap comme problématique (Billy Jam le considère même comme thérapeutique). Les critiques anti-rap sont condamnées par plusieurs d'entre eux.
[193] "those masse of conservative mainstream people".
[194] "They focus their readers' attention almost exclusively on what they see as the "negative" aspects of rap, and by doing so, they reinforce their readers' bias against rap while completely overlooking, ignoring, and/or diminishing the vast amount of positivity connected with hip-hop culture".

essayons d'aller à la racine des problèmes et de ne pas tomber dans le piège de pointer du doigt le rap en général ou les Geto Boys en particulier[195].

D'autres articles traitent des problématiques engendrées par le gangsta-rap d'une manière similaire. Ces « défenseurs » du sous-genre semblent peu intéressés par une critique directe du patriarcat et du sexisme au sein des communautés noires. À l'image des luttes pour la libération noire des mouvements des droits civiques et du *Black Power*, ces journalistes se soucient en premier lieu des problématiques liées à la race, plutôt qu'à celles liées au genre. En octobre 1993, le journaliste de *The Source* Pistol Pete écrit une chronique intitulée "Gangsta Rap Session", qui évoque un programme d'information hebdomadaire animé par Jesse Jack du nom "Both Sides" sur la chaîne d'information en continu CNN[196]. L'émission ciblée par Pistol Pete traite spécifiquement du gangsta-rap, avec comme invités la rappeuse féministe Yo-Yo, le journaliste et activiste hip-hop Harry Allen, le psychologue de l'université d'État Morgan (Baltimore, Maryland) Spencer Holland et Gary Hankins (membre du District of Columbia Fraternal Order of Police, un syndicat policier de Washington). Le journaliste met en avant la recommandation de Harry Allen à l'animateur Jesse Jackson, souhaitant orienter la discussion vers une analyse du racisme plutôt que d'un débat oppositionnel sur les aspects controversés du gangsta-rap. Il relève également les paroles de Yo-Yo, qui considère que le rap ne peut être le bouc-émissaire des problèmes sociaux aux États-Unis. Pistol Pete critique fermement l'analogie de Gary Hankins du gangsta-rap à l'Holocauste, en s'appuyant sur la réponse de Harry Allen, qui juge le propos de l'officier de police « ridicule et obscène »[197].

En mai 1994, Jawanza Rand, journaliste de *Tafrija*, écrit l'article "An Analysis of Gangsta Rap"[198], dans lequel il considère que la condamnation du gangsta-rap met en lumière le caractère raciste de la société étasunienne :

---

[195] "Personally, I don't think young kids need to be hearing the Geto Boys' material, but I certainly don't believe their record is going to have any measurable impact on the social problems facing today's youth. Let's get it straight: the Geto Boys are out to entertain, not to disrupt the social order. If we are going to talk about problems of violence, drugs, and sexism in our society let's try to get at the real root of the problems and not fall into the trap of pointing finger at rap music in general or at the Geto Boys specifically".

[196] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Pistol Pete, "Gangsta Rap Session", *The Source*, n° 49, octobre 1993.

[197] "The comparison of hip-hop to the decimation of Semites by white Germans is ludicrous and obscene. And for you to bring something like that into the discussion is ridiculous".

[198] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 62, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Rand Jawanza, "An Analysis of Gangsta Rap", *Tafrija*, mai 1994.

> Le gangsta-rap n'est devenu un problème que lorsque les Blancs ont décidé d'en faire un problème et ils n'ont décidé d'en faire un problème que lorsqu'ils ont réalisé que leurs jeunes étaient consommés par la culture hip-hop, via la musique rap. Dans leur effort pour inverser cette tendance, ils ont identifié, isolé et exploité l'élément le plus vulnérable de la musique rap : le gangsta-rap. Le résultat est une propagande manufacturée, mise en bouteille, emballée et marketée comme un problème qui, s'il est correctement digéré, peut remédier aux maux de la société. En réalité, il s'agit d'une distraction artificielle[199].

Si le journaliste soulève également la dichotomie sexiste des gangsta-rappeurs, considérant que la justification de leur discours sur les *bitches* ne tient pas, il ne comprend pas pour autant pourquoi ces derniers se réfèrent presque exclusivement aux femmes de façon explicitement péjorative dans leurs morceaux. Il reste néanmoins « convaincu que leur motivation n'est pas la haine des femmes »[200].

Dans le même numéro, *Tafrija* partage un commentaire intitulé "Why I Support Gangsta Rap", envoyé au magazine par Russell Simmons, responsable de Rush Artist Management et fondateur de RAL/Def Jam Recordings[201]. Ce dernier s'oppose à la multiplication des invectives contre le gangsta-rap, considérant que les problèmes sociaux qu'il soulève en font précisément sa pertinence dialogique :

> [La musique rap] est faite par des gens qui sont des produits de leur environnement, et cet environnement a influencé à la fois qui ils sont et le genre de musique qu'ils font. […]
>
> Snoop Dogg […] a grandi dans une communauté infestée de gangs où la valeur de la vie que la plupart des Américains tiennent pour acquise a été chassée de la conscience de nombreux jeunes, remplacée par des instincts de survie élémentaires. Ces rappeurs comblent un immense vide artistique. Ils expriment les pensées et les expériences d'un grand nombre de jeunes frustrés et souvent égarés. Il y a eu un manque dangereux de dialogue public sur les conditions dans lesquelles ces jeunes vivent et sut les personnes que ces conditions créent. Pour moi, le problème n'est pas que le gangsta-rap arrive au grand public. Le problème, ce sont les conditions qui font du gangstérisme un choix de vie raisonnable. Étouffer les rappeurs avec une indignation morale ne résoudra pas le vrai problème […].

---

[199] "Gangsta rap only became an issue when white people decided to make it an issue and they only decided to make it an issue when they realized that their young are being consumed by hip-hop culture, via rap music. In their effort to reverse this trend, they identified, isolated and exploited the most vulnerable element of rap music: gangsta rap. The result is manufactured propaganda being bottled, packaged and marketed as in issue that, if properly digested, can remedy societal ills. In reality, it's a contrived distraction".
[200] "I am convinced that their motivation is not hatred for women".
[201] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 62, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Simmons Russel, "Why I Support Gangsta Rap", *Tafrija*, mai 1994.

> Si les gardiens de la morale se souciaient vraiment de la jeunesse américaine, ils ne combattraient pas la musique de Tupac et Snoop Dogg. Au lieu de cela, ils se battraient contre les conditions qui les ont amenés à vivre les vies qui créent une telle musique. Aujourd'hui, les questions qui sont si importantes pour la vie de nos jeunes et l'avenir de ce pays ont été remises à la une de nos journaux. Étant donné que la musique rap a joué un rôle important dans le recentrage de notre débat national sur ces questions tout en nous divertissant avec de la bonne musique, il me semble qu'ils ont fait leur travail[202].

Trois ans plus tard, Muzunga Nia tient un discours comparable dans son article "From God's to Niggas, From Queens To Bitch's: Do Rappers Have An Identity Crisis?", publié dans *Beat-Down* en 1997[203]. Il décrit le hip-hop comme une culture née dans la « communauté pauvre noire et latino », et dont la musique est une « réponse alternative aux conditions socioéconomiques désastreuses qui affligeaient et affligent encore la communauté urbaine pauvre »[204]. Cette définition lui permet d'écarter les critiques qui considèrent le rap comme un véhicule de valeurs négatives et de comportements destructeurs. Pour le journaliste, le passage d'un vocabulaire positif et valorisant ("Grandmaster", "Kings", "Queens", "Professors", "Gods") à un vocabulaire péjoratif est en majeure partie dû à des « producteurs musicaux peu scrupuleux »[205] qui financent des disques stéréotypés pour maximiser leurs profits. Contrairement à Jawanza Rand, Muzunga Nia ne rejette pas la faute sur la « société blanche ». Il critique certains chefs de fil afro-américains issus du mouvement des droits civiques, comme C. Delores Tucker et sa campagne anti-rap, et estime plutôt que les différents groupes sociaux qui constituent la société étatsunienne doivent œuvrer à la résolution des inégalités sociales :

---

[202] "[Rap music] is made by people who are products of their environment, and that environment has influenced both who they are and the kind of music they make. [...] Snoop Dogg [...] grew up in a gang-infested community where the value of life most Americans take for granted has been pushed out of the conscience of many young people, replaced by basic survival instincts. These rappers are filling a tremendous artistic void. They are giving voice to the thoughts and experiences of a lot of frustrated, and often misguided, youth. There has been a dangerous lack of public dialogue about the conditions in which these youth live, and the people these conditions create. To me, the problem is not gangsta rap hitting the mainstream. The problem is conditions which make gangsterism a reasonable life choice. Stifling rappers with moral outrage will not solve the real problem […].
If the guardians of morality really cared about America's youth, they would not be fighting Tupac and Snoop Dogg's music. Instead, they'd fight against the conditions which led them to live the lives which create such music. Today, the issues which are of such importance to the lives of our youth and the future of this country have been put back on the front pages of our newspapers. Since rap music played a significant role in re-focusing our national debate onto these issues while entertaining us with great music, it seems to me that they've been doing their job".

[203] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 11, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Nia Muzunga, "From God's to Niggas, From Queens to Bitch's: Do Rappers Have an Identity Crisis?", *Beat-Down*, V5, #5, 1997.

[204] "poor Black and Latino community" ; "a[n] alternative response to the dire socioeconomic conditions that were/and still are afflicting the poor urban community".

[205] "unscrupulous record executives".

> Le rap n'a pas créé les conditions dans lesquelles se trouvent les Latinos et les Noirs pauvres, il les décrit simplement. Blâmer simplement la musique et ne pas regarder le rôle que la société dans son ensemble continue de jouer dans l'oppression de la jeunesse noire et latino, est fondamentalement un acte de lâcheté politique. Notre problème d'identité ne sera pas résolu tant que nous n'aurons pas résolu les problèmes généraux de racisme, de sexisme, de classisme à l'intérieur et à l'extérieur de notre communauté[206].

Publié par *Vibe* en mai 1995, l'article "Uncunt Funk" de Kevin Powell propose une interview de l'intellectuelle et féministe noire bell hooks, dans laquelle celle-ci discute des critiques contre le gangsta-rap[207]. Pour bell hooks, les condamnations et certains types d'explications des différentes formes de violence supposées du gangsta-rap témoignent de perceptions racistes et classistes. Les paroles des rappeurs, principalement de jeunes hommes noirs employant l'anglais vernaculaire afro-américain[208], sont ainsi perçues comme une glorification de la violence (contre les forces de l'ordre ou contre les femmes par exemple), mais aussi comme une forme de communication sans dimension réflexive.

> "Cop Killer" d'Ice-T […] n'était pas une glorification du meurtre, mais se voulait une sorte de commentaire social et critique. Ce qui est intéressant, c'est que lorsqu'un garçon blanc au bord du gouffre fait cela, les gens sont plus disposés à le voir comme ayant une base théorique complexe que lorsque cela est fait par de jeunes hommes noirs. On n'a pas l'impression qu'il y ait un niveau de complexité dans la musique d'un Ice Cube ou d'un Ice-T. C'est comme [penser] : "Oh, ils veulent dire sortir et tirer sur les flics. Ils ne veulent pas dire penser aux problèmes de contrôle, de répression et de fascisme". […] [Dans] les esprits blancs, la langue vernaculaire noire a toujours été associée à l'idée d'être stupide. […] Dans l'esprit non seulement des Blancs mais aussi des Noirs de la classe privilégiée, la culture vernaculaire est considérée comme manquant de complexité et de profondeur. Même si des Noirs comme Henry Louis Gates interviendront pour défense la "culture vernaculaire", la façon dont ils construisent leur défense a cette aura condescendante, du genre :

---

[206] "Rap didn't create the conditions that poor Black and Latinos are in, it simply describes them. To simply blame the music and not look at the role that the larger society continues to play in the oppression of Black and Latino youth, is basically an act of political cowardice. Our problem with identity won't be solved until we solve the overall problems of racism, sexism, classism within and outside of our community".

[207] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Powell Kevin, "Uncut Funk", *Vibe*, vol. 3, n° 4, mai 1995.

[208] L'anglais vernaculaire afro-américain (*African American Vernacular English*) est un style de langage développé par les communautés afro-américaines aux États-Unis. Il se caractérise par des particularités phonétiques, grammaticales et lexicales qui le distinguent de l'anglais standard. Ce style linguistique est issu de l'héritage historique de l'esclavage et de la ségrégation, ainsi que de l'influence des langues africaines et des dialectes régionaux. L'anglais vernaculaire afro-américaine possède ses propres règles grammaticales. Pour plus de détails, consulter Reese Renford, « Les manifestations linguistiques de l'oppression : l'expérience des Afro-Américains », *Droit et cultures*, 63, 2012, pp. 187-200.

"Nous savons mieux que ces Noirs de bas étage ce qu'ils veulent *vraiment* dire, et nous pouvons être les médiateurs entre eux et la culture blanche dominante[209].

De même, bell hooks avance que les controverses autour de la violence et de la misogynie dans le rap proviennent en partie des présupposés racistes des femmes blanches de la pensée féministe de la deuxième vague, le gangsta-rap devenant « une forme élaborée de bouc émissaire » où les hommes noirs sont perçus comme « les expressions ultimes de la rage patriarcale »[210]. Autrement dit, le sexisme et la misogynie des hommes noirs sont considérés comme « plus virulents, plus horribles que le sexisme de tout autre groupe d'hommes »[211].

Si une analyse isolée des paroles du gangsta-rap masculin peut permettre de conforter une condamnation de ses aspects sexistes et misogynes, l'étude des propos engagés par les gangsta-rappeurs eux-mêmes, ainsi que l'examen des discours tenus et mis en avant par les journalistes au sein des magazines spécialisés, soulèvent *de facto* les dispositions réflexives et critiques inhérentes à la culture hip-hop et aux paroles des rappeurs. En ce sens, pour les rappeurs, les journalistes hip-hop et certaines intellectuelles comme bell hooks, critiquer négativement le gangsta-rap, en le percevant exclusivement comme un véhicule de destruction et de violence, dénote d'une vision raciste et ignorante du rap, défini comme une forme artistique dont les racines sont ancrées dans la culture afro-américaine. Les rappeurs font état de ce processus de réflexion lorsqu'ils condamnent dans leurs textes les perceptions négatives de leur musique et de leurs intentions, à l'image du morceau « Hand of the Dead Body » (aussi référencé sous le nom « People Don't Believe ») de Scarface, Ice Cube et Devin the Dude[212], qui est accompagné d'un vidéoclip. L'introduction du titre met en scène une journaliste afro-américaine en train de

[209] "Ice-T's "Cop Killer" [...] wasn't just a glorification of killing but was meant as some kind of social commentary and critique. What's interesting is that when a white boy on the edge does this, people are more willing to see it as having a complex theoretical base than when it's done by young black men. There's no sense that there's any level of complexity in the music of an Ice Cube or an Ice-T. It's just, like, "Oh, they mean go right out and shoot cops. They don't mean think about issues of control and repression and fascism. […] to white minds, the black vernacular has always been associated with the idea of being stupid. [...] In the minds not only of whites but of privileged-class blacks, vernacular culture is seen as lacking complexity and depth. Even though black folks like Henry Louis Gates will step up in defense of "vernacular culture," the way they mount their defense has this patronizing aura, like, "We know better than these down-low black people what they *really* mean, and we can be the mediators between them and the dominant white culture".

[210] "an elaborate form of scapegoating" ; "black men as the ultimate expressions of patriarchal rage".

[211] "more virulent, more horrific than the sexism of any other group of men".

[212] Scarface feat. Ice Cube & Devin the Dude, "Hand of the Dead Body", *The Diary*, Rap-A-Lot Records, 1994.

couvrir l'arrivée des forces spéciales du S.W.A.T. dans le quartier où réside le rappeur Scarface. Elle déclare :

Dans l'actualité mondiale aujourd'hui
Les autorités conviennent que le rappeur Brad Jordan, alias Scarface, doit être arrêté
Après avoir été surveillé par les services secrets pendant deux ans
Les preuves amènent les autorités du tabac et des armes à feu à croire
Que ses paroles littéralement dopantes encouragent l'usage et la distribution de drogue
Dégrade les femmes, influence les jeux d'argent, promeut et enseigne la violence
Et plus important encore, cela influence nos mineurs
Et détruit notre jeune communauté
Les autorités disent qu'il est le seigneur du rap underground
Et sa musique doit être arrêtée[213]

Les forces de l'ordre se retrouvent face à une multitude de jeunes hommes noirs qui tiennent la rue. À l'intérieur d'une maison, Scarface commence son premier couplet en étant entouré de journalistes qui placent des micros devant lui ou prennent des notes. Son rap met en évidence une dénonciation de perceptions racistes et de stéréotypes négatifs envers le gangsta-rap et les hommes noirs en général. Il répond aux critiques qui considèrent que le gangsta-rap incite les autres à la violence et à différentes formes de criminalité :

Nous avons ce total enfoiré en train d'accomplir un devoir très important
Maintenant, le monde entier doit essayer de prendre une décision rapide
Ils prétendent que nous menaçons la société
[sur les mots " *They claim we threats to society*", le vidéoclip montre plusieurs plans rapides de jeunes hommes noirs]
Et maintenant ils demandent au gouvernement d'essayer de faire taire quelqu'un
Pour les absurdités qu'ils m'ont faites
Gangsta Nip, Spice-1 ou 2Pac [trois gangsta rappeurs] ne m'ont jamais donné d'arme
Alors le gangsta rap n'a rien fait pour ça
J'ai même vu des Blancs de River Oaks [quartier résidentiel de Houston] aller chercher le flingue
[sur les mots "*white folks from River Oaks*", le vidéoclip montre de jeunes hommes blancs en tenue militaire avec le drapeau des États confédérés, considéré comme un symbole du suprémacisme blanc]

[213] "In world news today / Officials agree that rapper Brad Jordan, alias Scarface must be stopped / After being monitored by Secret Service agents for two years / Evidence leads tobacco and firearms officials to believe / That his literally dope lyrics promote drug usage and distribution / Degrade women, influence gambling, promote and teach violence / And more importantly it's influencing our minors / And destroying our young community / Officials say, he's the lord of underground rap / And his music must be stopped".

Alors pourquoi vous essayez de faire du bruit à propos de quelque chose de non controversé ?
L'Amérique a toujours été connue pour blâmer nos frères pour leurs désordres
Et nous avons toujours été considérés comme mauvais
Maintenant, ils essaient de casser notre seul code de communication avec notre peuple [comprendre ici l'anglais vernaculaire afro-américain]
Essayons de voir le jeu sous un angle différent[214]

Mettre en lumière la complexité et les contradictions du gangsta-rap peut permettre d'engager une analyse qui dépasse la simple condamnation de ces « mauvais » aspects, et ainsi éviter de déposséder les rappeurs et leur contenu lyrique d'une importante critique sociale. En ce sens, l'une des résultantes des paroles péjoratives des rappeurs à l'encontre des femmes, et plus particulièrement des femmes noires, est l'amorce d'un débat sur le sexisme au sein de la culture hip-hop, à l'image des interviews et divers propos tirés des magazines. Les archives dépouillées dans cette partie témoignent d'une absence claire de consensus quant au gangsta-rap, aux paroles des rappeurs, à leur portée et à leurs conséquences. Si les gangsta-rappeurs se préoccupent du racisme et cherchent à promouvoir une fierté noire dans leurs textes, ils n'y abordent pas pour autant frontalement les problématiques de genre. Au contraire, comme le note avec pertinence Keivan Djavadzadeh, « le gangsta rap a progressivement trouvé dans le nationalisme noir une assise théorique à son discours masculiniste » (Djavadzadeh, 2021 : 102) au début des années 1990[215]. Les rappeurs masculins sont ainsi « sensibles aux discours appelant à défendre, à célébrer ou à refonder la masculinité noire, dans un contexte marqué par la hausse des inégalités matérielles, l'incarcération de masse, l'épidémie de crack et les violences policières médiatisées (Djavadzadeh, *op. cit.* : 101). De même, les journalistes hip-hop masculins tendent à construire un discours idéologique inscrivant le hip-hop dans la continuité des luttes sociales des mouvements des droits civiques et du *Black Power,* plaçant généralement les problématiques liées à la race avant celles liées au genre. Leur défense

[214] "We got this whole motherfucker on a mission / Now the whole entire world's gotta try to come up with a quick decision / They claim we threats to society / And now they calling on the government to try and make somebody quiet / For the nonsense they done to me / Gangsta Nip, Spice-1 or 2Pac never gave a gun to me / So gangsta rap ain't done jack for that / I've even seen white folks from River Oaks go get the gat / So why you trying kick some dust up? / America's been always known for blaming us brothers for their mess-ups / And we were always considered evil / Now they trying to bust our only code of communicating with our people / Let's peep the game from a different angle".

[215] L'influence du nationalisme noir, et plus particulièrement de la Nation of Islam, est particulièrement perceptible dans les interviews de différents gangsta rappeurs, à l'image d'Ice Cube, qui rejoint l'organisation en 1991. Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 11, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Morgan Joan, "The Devil Made Me Do It", *Vibe,* vol. 2, n° 2, mars 1994.

du gangsta-rap passe par une critique des valeurs hégémoniques blanches (à quelques occasions également définies comme des valeurs « bourgeoises »), considérées comme véhicule d'une oppression systématique des Noirs et des populations (racisées ou non) les plus pauvres, perceptibles par une critique ou un rejet de leurs expressions artistiques. Par ailleurs, pour ces derniers, les reproches faits au gangsta-rap, notamment par rapport aux femmes, masquent l'existence d'attitudes misogynes répandues dans l'ensemble de la société, et non pas seulement au sein des communautés noires. Néanmoins, cette constatation amène assez peu de propositions critiques visant à défaire ces mêmes attitudes – au moins au sein de la culture hip-hop –, d'autant que les femmes, qu'elles soient des rappeuses ou des journalistes, disposent d'une place largement minoritaire au sein des magazines spécialisés. Comme le note Tricia Rose dans son ouvrage *Hip Hop Wars* :

> Trop souvent, dans nos débats publics, tout cela se transforme en un festival "blâmer ou expliquer". Un côté attaque et blâme, et l'autre côté explique. Mais aucune de ces positions ne vise réellement à éduquer les gens sur le sexisme, et aucune ne donne aux jeunes militantes la place centrale qu'elles méritent dans cette conversation (Rose, 2008 : 129)[216].

C. Le « retournement du stigmate de la *bitch* » (Djavadzadeh, 2021)

Au début des années 1990, suite au déploiement important de discours masculinistes au sein du gangsta-rap, plusieurs rappeuses sont interrogées à propos du sexisme dans le rap. En octobre 1990, la journaliste Lori J. Lakin considère que des rappeuses comme Queen Latifah, MC Lyte, Monie Love ou encore Salt & Pepa déploient une « nouvelle forme de féminisme », en n'attaquant pas les hommes qui parlent négativement des femmes, mais en exhortant plutôt leur auditoire féminin, par le biais de leurs rimes, à se respecter et à être indépendante[217]. Son article "Sisters Sisters" montre ainsi que ces rappeuses refusent de condamner les positions sexistes de leurs homologues masculins, à l'image de MC Lyte et Queen Latifah, qui minimisent les accusations de sexisme dans la musique hip hop. Pour ces dernières, l'emploi de termes péjoratifs comme *bitch* ou *ho* ne visent pas à manquer de respect aux femmes, mais doit davantage être

[216] "Too often in our public debates the whole thing turns into a "blame or explain" festival. One side attacks and blames, and the other side explains. But neither of these positions actually works toward educating people about sexism, and neither gives young women activists the central place they deserve in this conversation".
[217] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Lakin Lori J., "Sisters Sisters", *The Source*, vol. 1, n° 5, octobre 1990. "a new form of feminism".

compris comme une forme de vantardise masculine[218]. De même, Monie Love considère que les accusations de sexisme dans le rap sont généralement infondées. Elle déclare ne pas être offensée par des rappeurs comme 2 Live Crew ou Ice Cube, car elle ne se reconnaît pas dans leur définition de la *bitch*. Pour la rappeuse, l'attitude négative envers les femmes dans le rap découle de l'expérience personnelles des rappeurs :

> C'est bête, parce que tu verras des femmes se plaindre de l'album d'Ice Cube, "Oh il dégrade les femmes bla, bla, bla", et puis en même temps tu vas aller à un concert de rap et tu verras toutes ces femmes courir après ces gars jusqu'à leur hôtel après le spectacle et essayer d'entrer dans leurs chambres […]. C'est ce que ces artistes voient, donc c'est de cela qu'ils parlent[219].

Pour la sociologue Tricia Rose, cette « autodéfense déformée »[220] produit une division fictive où l'utilisation de termes péjoratifs comme *bitch* et *ho* ne serait pas blessante pour toutes les femmes (Rose, 2008 : 177). Autrement dit, en minimisant ou en défendant l'usage de ces mots par les rappeurs, ces femmes justifient la dichotomie sexiste existante dans le gangsta-rap et intériorisent l'existence d'une prétendue frontière entre des femmes méritant (à priori) d'être considérées comme des *bitches* ou des *hoes* et des femmes ne le méritant pas.

D'après la journaliste Lori J. Lakin, le fait que ces artistes féminines ne soient pas offensées par les paroles sexistes des rappeurs s'explique en partie par la spécificité des relations sociales existantes entre les hommes et les femmes noirs. Ce faisant, les rappeurs et les rappeuses noirs participent de concert à une « bataille des sexes » qui forme un dialogue visant à contester et éventuellement résoudre les problématiques de genre au sein des communautés noires :

> Jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, la majorité des femmes blanches ne travaillaient pas et dépendaient économiquement des hommes blancs. La majorité des femmes noires, cependant, ont travaillé depuis l'esclavage et n'ont jamais été financièrement dépendantes des hommes noirs. Parce que le racisme a touché à la fois les hommes et les femmes noirs, ils se sont compris et ont fonctionné ensemble comme

[218] L'expression employée par les artistes est celle de "*male bravado*", le mot *bravado* renvoyant à une apparence de courage ou de confiance que quelqu'un montre pour impressionner les autres. Il s'agit ici d'un rituel d'exagération masculin propre à la culture afro-américaine, comme l'explique par ailleurs Dan Charnas dans un article paru dans *The Source* durant l'été 1990 (Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Charnas Dan, "A Gangsta's World View", *The Source*, vol. 3, n° 4, été 1990). Pour MC Lyte et Queen Latifah, l'usage de ces mots est normal, « parce que les hommes de la communauté noire "parlent comme ça" » ; "because men in the black community "just talk that way".

[219] "It's stupid, because you'll see women complaining about Ice Cube's album, 'Oh he degrades women, blah, blah, blah," and then at the same time you'll go to a rap show and see all these women chasing these guys back to the hotel after the show and try and get in their rooms […]. That's what these artists see, so in turn that's what they talk about".

[220] "distorted self-defense".

égaux de façons qui n'existent historiquement pas chez les hommes et les femmes blancs. Alors que la plupart des féministes blanches estiment qu'elles doivent se séparer des hommes pour atteindre l'indépendance et lutter contre le sexisme, la plupart des femmes noires à tendance féministe ne le pense pas[221].

L'exemple le plus pertinent de cette « bataille des sexes » et de ce dialogue constructif et critique sont sans aucun doute illustrés par le titre « It's a Man World » d'Ice Cube et de la rappeuse et féministe Yo-Yo en 1990[222]. L'ensemble du morceau se constitue d'une altercation équivalente des deux artistes, ceux-ci débattant avec humour et sarcasme de la place des femmes dans le hip-hop et dans la société. La position d'Ice Cube ne semble pas légitimer des positions sexistes, mais plutôt d'en faire une caricature et de tourner en ridicule certains discours masculinistes véhiculés dans le gangsta-rap (comme les performances sexuelles des rappeurs). Ice Cube avance qu'il ne se soucie pas des femmes et que celles-ci ne servent à rien, ou tout au plus à offrir des faveurs sexuelles aux hommes. Il est coupé par la rappeuse alors qu'il commence à se vanter de la taille de son sexe, une thématique récurrente du sous-genre :

[Ice Cube] Les femmes, elles ne sont bonnes à rien, peut-être à une seule chose
Pour servir les besoins de mon pénis
Je suis un homme qui aime les coups d'un soir
Parce qu'après que je te passe dessus, hum, je ne t'ai jamais connu
[…]
Après que nous l'ayons fait, tu peux rentrer chez toi (à plus !)
Je suis un frère avec une grosse et longue …
|Yo-Yo] (Allez, attends, mais de quoi est-ce tu penses parler ?)
Tout d'abord laissez-moi vous dire mon nom, c'est Yo-Yo
Et mettre à terre une fille, première infraction, et c'est un non-non
[…]
Non, Yo-Yo n'est pas une salope ou une pute
Et si c'est ce que tu es venu chercher, sors par la porte, il y a plus

[221] "Until the end of World War II, the majority of white women did not work and were economically dependent on white men. The majority of black women, however, have worked since slavery and have never been financially dependent on black men. Because racism has affected both black men and women, they have understood each other and functioned together as equals in ways that white men and women historically have not. Were most white feminists feel they must separate themselves from men to achieve independence and combat sexism, most black women with feminist tendencies do not". Pour autant, Lori J. Lakin considère que la communauté noire doit s'interroger sur le vocabulaire péjoratif employé par les hommes noirs, bien que celui-ci soit considéré comme « normal ».

[222] *AmeriKKKa's Most Wanted*, Priority Records, 1990. Ce morceau marque la première apparition de Yo-Yo sur un disque et le lancement de sa carrière musicale.

À voir de moi mais tu es aveugle alors

[…]

[Ice Cube] (Attends, d'abord comment tu vas venir sur mon disque et parler ?)

[Yo-Yo] J'essaie de dire que toutes les femmes sont supérieures aux hommes

[Ice Cube] (Ouais ouais)

[…]

[Yo-Yo] Tu rentres dans la pièce avec ton pénis de 7 centimètres

Pensant que tu peux endommager ma colonne vertébrale

Laisse ton enfant dans la cour jusqu'à ce qu'il soit adulte

Je vais te le dire comme ça mec

Sans nous, ta main serait ta meilleure amie

Alors donne nous du crédit comme tu sais que tu devrais

Si je n'ai pas l'air bien, tu n'as pas l'air bien [223]

D'autres rappeuses choisissent au contraire d'employer les mots *bitch* et *ho* afin d'essayer de leur donner une valeur positive, ce que le sociologue Keivan Djavadzadeh nomme le « retournement du stigmate de la *bitch* » (Djavadzadeh, 2021 : 104) :

> Le redéploiement généralisé du mot « bitch » par des rappeuses au cours des années 1990 a défigé son sens et élargie ses acceptions. Selon les contextes, le terme a continué d'être péjoratif ou pris une valeur affirmative. Cela explique pourquoi les rappeuses peuvent à la fois critiquer les hommes qui emploient le mot « bitch » et se désigner elles-mêmes ainsi. D'ailleurs, elles peuvent aussi l'utiliser comme une insulte adressée à d'autres personnes, indépendamment de leur genre (Djavadzadeh, 2021 : 106).

Les différences d'emploi et de signification de ces termes mettent en lumière les tentatives de subversion des rappeuses, qui tentent de contester le langage du sexisme, là où les hommes employant ces mêmes mots tendent à soutenir et justifier ce même langage (Rose, 2008 : 177). Le potentiel subversif du gangsta-rap féminin est peu reconnu au sein des magazines spécialisés au début des années 1990, des artistes comme Hoez With Attitude (HWA) étant fortement critiquées, autant par des artistes masculins que des journalistes féminins. HWA, trio féminin composé de

[223] 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 [...] / After we do it you can go home now (see ya!) / I'm a brother with a big long... (Come on, wait, what the hell you think you talkin' about?) / First of all let me tell you my name, it's Yo-Yo / And downing a girl, first offense, and that's a no-no / [...] No, Yo-Yo's not a ho or a whore / And if that's what you're here for, exit through the door, there's more / To see of me but you're blind so [...] / (Wait, first of all how you gon' come on my record and talk?) / I'm tryna say all women are superior over men / (Yeah yeah) / [...] 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.

Jazz, Diva et Baby Girl, sont ainsi généralement considérées comme des femmes ignorantes perpétuant des stéréotypes négatifs sur les femmes et/ou sur les communautés noires. En février 1991, dream hampton rédige une critique de leur album *Livin' in a Hoe House* (1990, Drive By Records), qu'elle note 1,5/5 (ce qui correspond, selon la grille de notation de *The Source*, à une évaluation intermédiaire entre « totalement nul » (1) et « à besoin d'aide, ne se démarque pas » (2))[224]. L'auteure propose une opinion acerbe de leur projet artistique, HWA formant pour celle-ci un groupe « antithétique au mouvement féminin dans le hip-hop » :

> Les Hoes ne réalisent probablement même pas les répercussions de leur ignorance et malheureusement nous leur donnons du pouvoir en les nourrissant de polémiques. […] Elles se vendent comme des figurantes dans un film porno – et elles se sont jouées d'elles-mêmes[225].

Similairement, en septembre 1994, le rappeur et membre de la Nation of Islam Fesu propose une définition d'un vendu (*sellout*), dans laquelle il utilise HWA comme un archétype d'ignorance et d'exploitation des femmes noires et des communautés noires :

> Quelqu'un qui exploite nos femmes ou exploite notre ignorance pour le bénéfice et le divertissement des Blancs. Juste nous exploiter pour de l'argent ou simplement pour obtenir une amitié ou une bonne position avec notre ennemi. C'est ça un vendu. Permettre à nos femmes de s'appeler Hoez With Attitude et de s'habiller nues dans un magazine, puis d'essayer de justifier cette folie avec des écritures de la Bible [...]. Sache juste que si tu exploites notre ignorance pour que les Blancs puissent te donner de l'argent, alors tu es vraiment en train de te vendre toi-même et de nous vendre[226].

Pourtant, quelques publications mettent en avant la dimension réflexive de certaines gangsta-rappeuses, à l'image de la critique élaborée par Reef du duo féminin Bytches With Problems (BWP), publiée en mars/avril 1991 par *The Source*[227]. Le journaliste, bien qu'il octroie

---

[224] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. dream hampton, "Hoes Wit Attitude", *The Source*, n° 18, février 1991. "Totally wack." (1) ; "Needs help, doesn't stand out".

[225] "antithetical to the female movement in hip-hop" ; "The Hoes probably don't even realize the repercussions of their ignorance and unfortunately we empower them by feeding them controversy. [...] They market themselves like extras in a porno flick - and they played themselves".

[226] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Dennis Reginald C., "Final Call, Fesu", *The Source*, n° 60, septembre 1994. "Someone who exploits our women or exploits our ignorance for the benefit and entertainment of white folks. Just exploitin' us for money of just to get friendship or good position with our enemy. That's a sellout. Allowing our women to call themselves Hoez With Attitude and dressin' bare naked in a magazine and then trying to justify that madness with scriptures from the Bible [...]. just know that if you're explotin' our ignorance so white people can just give you money then you're really sellin' yourself, and us, out".

[227] *Idem.* Reef, "BWP", *The Source*, n° 19, mars/avril 1991.

une note de 2,5/5 à l'album *The B-Y-T-C-H-E-S* (R.A.L./Sony Music, 1991), perçoit positivement les intentions du groupe :

> Elles injectent une bonne dose de réalité quant aux difficultés auxquelles les femmes doivent faire face au quotidien. C'est ici qu'elles se distinguent des groupes de femmes qui pensent qu'en inversement simplement les rôles et en attaquant les gars, justice a été largement rendue […]. [BWP] tient également à ce que les femmes se réveillent et ne se laissent pas rouler parce que c'est ce que la société semble dicter[228].

De même, en juin 1993, dream hampton écrit l'article "Hard to the Core", également publié dans *The Source*, qui met en avant le « phénomène de la gangsta *bitch* » au travers des rappeuses Nikki D, Dee, Boss, LeShaun et Hurricane G[229]. Pour la journaliste, ces artistes « s'approprient des symboles masculins de pouvoir – comme les armes et la violence », proposant un « féminisme gangsta » qui est « à la fois réactionnaire et potentiellement émancipatoire », et qui « étend le dialogue tout en faisant monter les enchères »[230]. Dans cet article, la journaliste relève que les artistes elles-mêmes se définissent comme des « gangsta *bitches* », considérant que l'emploi du terme n'est pas le problème, et qu'il peut au contraire favoriser le développement d'une unité féminine. Hurricane Gloria et Nikki D déclarent ainsi :

> [Hurricane G] Ce n'est pas comme si nous détestions les négros […]. [Nikki D] Nous les aimons. […] Mais les *bitches* doivent s'entendre les uns avec les autres comme les hommes le font. Il n'y a plus de place pour une mauvaise attitude, nous devons nous unir[231].

Les tentatives de retournement du stigmate de la *bitch* des rappeuses trouvent aussi un écho dans le journalisme hip-hop. En 1999, Asante Kingu propose des définitions mélioratives des mots *bitch* et *ho* dans le magazine *ROOTS*, par le biais de son article afrocentriste "Our History"[232]. Son travail étymologique pseudo-scientifique s'appuie notamment sur la mythologie égyptienne.

---

[228] "They inject a healthy dose of reality in regards to the difficulties women must deal with on an everyday basis. It is here that they distinguish themselves from females groups that think by just reversing the roles and dissing the fellas, ample justice has been served [...]. [BWP] also make a point for women to wake up and not let themselves get played out because that's what society seems to dictate".

[229] *Idem.* dream hampton, "Hard to the Core", *The Source*, n° 45, juin 1993. "the "gangsta bitch" phenomenon".

[230] "appropriating masculine symbols of power - like guns and violence" ; "gangsta feminism" ; "both reactionary and potentially empowering" ; "expanding the dialogue while upping the ante". dream hampton semble plus ouverte à l'appropriation féminine des codes du gangsta-rap qu'elle ne l'est deux ans auparavant lors de l'écriture de sa critique de l'album de HWA.

[231] "It ain't like we hate niggas […]. We love em. […] But bitches gotta get down with one another just like men do. There's no room for stank attitude anymore, we've got to come together".

[232] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 11, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Kingu Asante, "Our History: From the Root to the Fruit", *ROOTS*, vol. 5, Issue 31, 1999.

> Tant de gens croient que le mot "BITCH" est un mot négatif et qu'il ne signifie qu'une chose, une chienne. Mais pourquoi utilisons-nous ce mot si librement lorsque nous jouons, sommes en colère, expressifs et émotifs ? Grâce à des études, nous avons trouvé une définition plus ancienne et originale. La définition du mot "BITCH" est l'"ÉTOILE SIRIUS B" [étoile de la constellation du Grand Chien] (ou compassion énergétique féminine). [...]
>
> Le mot HO est couramment utilisé, mais nous le considérons comme une insulte. Le Père Noël a dit : "Ho, Ho, HO". Nous avons aussi le mot SAINT [HOLY], FOYER [HOME] et POTE [HOMEY]. [...] Même en Egypte, vous avez le mot HOTEP qui signifie paix et repos. [...] HO a une définition plus ancienne, qui est l'expression suprême de l'amour[233].

D'autres journalistes, au lieu de simplement condamner les rappeuses qui emploient ces termes, cherchent à comprendre leur démarche. En mai 1994, les journalistes Rhonda Baraka, D.L. Smith et Nicole McMillan publient une interview de HWA dans le magazine *Tafrija* intitulée "girl talk with HWA"*[234]*. Au début de l'article, elles reconnaissent leurs présupposés négatifs sur le groupe. Avant leur discussion, elles considèrent que les rappeuses ne sont pas en capacité de s'exprimer correctement et de défendre les controverses autour de leur nom, de leur image et de leur musique. Elles reviennent ainsi sur leur impression initiale, définissant HWA comme des femmes très intelligentes, capables d'articuler des arguments convaincants. En 1990, selon la rappeuse Baby Girl, le groupe souhaite d'abord s'appeler Bitches With Attitudes, mais considère que le mot *bitch* n'est pas assez controversé. HWA choisit alors d'opérer un retournement du stigmate de la *ho*.

> Nous voulions prendre un mot comme *hoe* et créer quelque chose de positif à partir d'un mot négatif et c'est essentiellement ce que nous faisons. […] Si vous recherchez le mot "hoe" dans le dictionnaire, vous ne verrez rien de négatif à côté[235].

---

[233] So many people believe the word "BITCH" is a negative word and that it only means one thing, a female dog. But why is it that we use this word so freely when we are playing, mad, expressive, and emotional? Through studies we have found a more ancient and original definition. The definition of the word "BITCH" is the "FEMALE DOG STAR SIRIUS B." (or feminine energy compassion). [...] The word HO is commonly used, yet we think of it as an insult. Santa Claus said, "Ho, Ho, HO." We also have the word Holy, HOME, and HOMEY. [...] Even in Egypt, you have the word HOTEP which means peace and rest. [...] HO has a more ancient definition, which is the supreme expression of love.

[234] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 62, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Baraka Rhonda, "Girl Talk With HWA", *Tafrija*, mai 1994.

[235] "We wanted to take a word like hoe and create something positive out of a negative word and basically that's what we're doing. [...] If you look up the word "hoe" in the dictionary you won't see anything negative beside it".

Baby Gril, Go-Di et Jazz définissent *hoe* par un acronyme signifiant Honorable – Optimiste – Éternel (*Honorable, Optimistic* et *Everlasting*) et se considèrent comme des femmes « fortes et indépendantes »[236]. Elles rejettent la perception communément partagée du mot *hoe*, argumentant que l'usage du terme dépend du contexte et que le leur est positif. De même, elles participent à la contestation des « représentations dominantes de la féminité noire » (Djavadzadeh, 2021, 104) en avançant que la mise en avant de leur corps dans des tenues légères sur l'album n'encourage pas des stéréotypes négatifs, mais témoigne plutôt d'une liberté sexuelle personnelle et de l'estime de soi. Go-Di déclare :

> Nous faisons le choix de montrer nos corps comme nous aimons les montrer. Nous sommes fiers de nous et de nos corps et n'avons aucun problème à les montrer. Cela revient à être des femmes fortes. Personne ne nous oblige à faire ce que nous faisons[237].

Néanmoins, l'essentiel des articles de la presse spécialisée abordant l'emploi de termes péjoratifs comme *bitch* et *ho* dans la musique rap prônent une condamnation de leur usage. De nombreux journalistes préconisent d'arrêter d'employer ces termes, réprouvant à la fois les rappeurs et les rappeuses qui les utilisent. Publiée en mai 1995, la section éditoriale du magazine *the FLAVOR*, intitulée "R.E.S.P.E.C.T.: Find out what it means to me", représente un exemple significatif de cette prise de position[238]. Selon le journaliste Kay Dougherty, l'utilisation de ces termes linguistiques joue un rôle dans la pérennisation d'un système d'oppression qui trouve ses racines dans le contexte historique de l'esclavage aux États-Unis. Il considère que ce système vise « à faire qu'une personne soit moins qu'une personne »[239] :

> Je défie certains membres de de la communauté hip-hop de s'engager à ne plus imiter les actions de ceux qui les oppriment. Qualifier les femmes de *bitches*, de *hoes*, de salopes... [...] est la perpétuation du même système. Les hommes noirs ont du mal à sortir de ce système, mais ironiquement, certains choisissent de faire de même en dénigrant verbalement les femmes. [...] C'est malheureusement une situation dans laquelle les femmes, ainsi que les hommes, se réfèrent à eux-mêmes dans un contexte sous-humain [...]. L'argument est que [ces] paroles [...] sont écrites par des gens qui ne connaissent pas d'autre mode de vie, et qu'elles ne sont qu'un reflet du climat social qui existe dans certaines communautés urbaines. [...] N'accepter aucune

[236] "strong, independent women".
[237] "We make the choice to show our bodies in the way we like to show them. We're proud of ourselves and our bodies and have no problem showing them. It goes down to being strong women. No one is forcing us to do what we are doing".
[238] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 17, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Dougherty Key, "R.E.S.P.E.C.T.: Find out what it means to me", *the FLAVOR*, Issue #25, mai 1995.
[239] "to make a person less of a person".

responsabilité pour l'effet de dégrader lyriquement les femmes, c'est nier par la suite que les paroles afrocentristes d' Afrika Bambaataa, ou la vision politique d'artistes tels que Public Enemy et Paris aient une quelconque influence ou pertinence. Nous sommes tous unis dans notre désir d'être heureux, d'éviter la souffrance et d'être traités avec la reconnaissance de notre simple dignité humaine. Jusqu'à ce que nous puissions éliminer les mots de notre bouche et de notre esprit qui nient ce droit aux autres, nous échouons tous[240].

Conclusion

L'exploration des tensions de genre au sein des mouvements sociaux afro-américains, conjointement à l'analyse de l'influence du nationalisme noir sur ces mouvements, offre une perspective éclairante quant à leur réitération au sein de la culture hip-hop. Cette démarche permet de mieux saisir les nuances des conflits et des évolutions idéologiques qui caractérisent cet espace culturel. Autrement dit, en replaçant les conflits masculinistes et féministes au sein du mouvement hip-hop dans le contexte plus large des mouvements des droits civiques et du *Black Power*, il devient possible de mettre en évidence les enjeux de genre sous-jacents qui influencent les dynamiques internes du mouvement. Cette analyse révèle comment l'idéologie masculiniste, en confrontation avec les revendications féministes, interagit de manière complexe avec les luttes au sein du hip-hop, créant une dynamique où les enjeux et les répercussions diffèrent selon les genres. Ces tensions disposent d'un impact profond sur la représentation médiatique des femmes dans le hip-hop, les interactions entre les différents acteurs de cette culture et les représentations de genre déployées à travers leurs productions artistiques. L'examen approfondi des racines historiques de ces tensions révèle les fondements complexes des attitudes misogynes, machistes et sexistes ancrées au sein du hip-hop. Dans ce contexte, l'exploration de l'espace conflictuel du gangsta-rap au cours des années 1990 met en relief ces antagonismes et illustre comment ces conflits internes exercent une influence significative dans le domaine artistique

[240] **"**I challenge certain members of the hip-hop community to commit themselves to no longer imitate the actions of those that oppress them. Referring to women as bitches, hoes, sluts... [...] is the perpetuation of the same system. Black men find themselves struggling to rise up from this system, yet ironically some choose to do the same by verbally denigrating women. [...] It is sadly a situation in which women, as well as men refer to themselves in sub-human context [...]. The argument is made that [these] lyrics [...] are made by people who know no other way of life, and that they are a mere reflection of the social climate that exists in some urban communities. [...] To accept no responsibility for the effect of lyrically degrading women is to subsequently deny that the afro-centric lyrics of Afrika Bambaataa, or the political view of artists such as Public Enemy, and Paris have any influence or relevance. We are all unified in our desire to be happy, avoid suffering, and desire to be treated with the acknowledgment of our simple human dignity. Until we can eliminate words from our mouths and minds that deny others that right, we all fail the course".

du hip-hop, mais également dans le domaine journalistique qui lui est associé. L'analyse des dynamiques médiatiques, particulièrement à travers l'étude d'articles publiés par le magazine *The Source*, dévoile la manière dont ces tensions de genre sont perpétuées, débattues et mises en scène au sein du mouvement hip-hop, parfois même récupérées pour servir « la cause », tant par les journalistes que par les artistes. Cette mise en perspective médiatique influence indéniablement la perception globale des femmes, ainsi que leur rôle et leur position au sein de l'ensemble de la culture hip-hop.

Quatrième partie : Résistance, négociation et marchandisation : le développement du hip-hop au sein des industries culturelles (années 1980 - années 1990)

> Souvent, je pense à mon propre rôle dans la poursuite du mouvement des droits civiques et je m'interroge sur la prochaine étape pour les personnes nouvellement libérées. Où allons-nous à partir d'ici ? En tant qu'Afro-Américains nouvellement libérés qui, à bien des égards, subissent encore les effets de l'esclavage, du racisme, du sexisme et du classisme aux États-Unis, les questions pour chaque soi-disant intellectuel noir de mon époque semblent être simples : où allons-nous à partir d'ici ? Où pouvons-nous aller d'ici ? Quelle est la prochaine étape de notre évolution humaine en dehors des termes et des désignations qui nous sont confiés par des institutions qui n'ont manifestement pas nos meilleurs intérêts à l'esprit ? La question est : qu'est-ce que cela signifie vraiment d'être libre ? […] En tant qu'homme noir libre qui accepte volontiers sa responsabilité de modèle non seulement pour l'avancement de sa propre famille raciale, mais plus important encore pour l'avancement de l'humanité elle-même, je refuse d'offrir à mes propres enfants, ainsi qu'aux enfants d'autres races, cultures et ethnies, des concepts de liberté médiocres et égoïstes alors que je reconnais pleinement que si l'humanité elle-même ne s'élève pas, comment alors les Afro-Américains ou n'importe qui d'autre vont-ils s'élever ? Sommes-nous Noirs ou sommes-nous Humains ? Sommes-nous des animaux ou sommes-nous des dieux ? Telles sont les questions qui se mouvent aux origines du Hip Hop. Après le mouvement des droits civiques, quelle est la prochaine étape ?
>
> KRS-One, *The Gospel of Hip Hop*, New York, Powerhouse Books, 2009, p. 768-769[1].

Introduction

Le développement de la musique hip-hop au sein de l'industrie musicale étatsunienne au cours des années 1980 est marqué par l'épanouissement de labels indépendants (notamment Jive Records (1977 – 2011), Profile Records (1981-1999), Tommy Boy Records (1981 – 2002), ou encore Def Jam Recordings (1984 -). Au milieu des années 1980, malgré la sortie du morceau « Christmas Rappin' » de Kurtis Blow sur le major Mercury en 1979, les grandes maisons

[1] "Often I think about my own role in the continued Civil Rights Movement and I wonder about the next step for newly freed people. Where do we go from here? As newly freed African Americans who are in many ways still enduring the effects of slavery, racism, sexism and classism within the United States, the questions for every so-called Black intellectual in my time appear to be simple: Where do we go from here? Where can we go from here? What is the next step in our human evolution outside of the terms and designations handed to us by institutions that clearly do not have our best interests in mind? The question is, what does it really mean to be free? […] As a free Black man who willingly accepts his responsibility as a role model not only to the advancement of his own racial family, but more importantly to the advancement of humanity itself, I refuse to offer my own children, as well as the children of other races, cultures and ethnicities, mediocre and selfish concepts of liberty when I fully recognize that if humanity itself doesn't rise, how then are African Americans or anyone else going to rise? Are we Black or are we Human? Are we animals or are gods? These are the questions that stir at the origins of Hip Hop. After the Civil Rights Movement, what next?"

de disques considèrent encore le rap comme une mode passagère (Charnas, 2010 : 148). Selon la sociologue Tricia Rose, la valeur commerciale de la musique hip-hop se développe au cours des années 1980, avec « de nombreuses variétés de styles de rap positionnés au même niveau – gangsta ainsi que festif, politique, afrocentriste, et avant-garde, chacun également avec de multiples sous-styles »[2] (Rose, 2008 : 2). Au début des années 1990, le rap constitue une force économique majeure de l'industrie musicale. En 1990, le *Los Angeles Times* rapporte un bénéfice de ventes s'élevant à 600 millions de dollars pour l'industrie du rap, et de 700 millions de dollars l'année suivante (Lusane, 2004 : 353).

En 1989, alors que le *Billboard* lance le classement musical Hot Rap Singles, les labels hip-hop indépendants se concentrent autour de deux grands pôles, sur la côte Est et sur la côte Ouest des États-Unis. Les labels fondés à New York, centre du développement historique de la culture hip-hop, forment la région la plus dynamique, avec des structures comme Jive Records (qui signe Boogie Down Productions, DJ Jazzy Jeff, the Fresh Prince et Too $hort), Profile Records, Tommy Boy Records, Uptown Records, Cold Chillin' Records, Atlantic Records, Artista Records ou encore Def Jam Recordings. Sur la côte Ouest, les labels se concentrent autour de Los Angeles, avec principalement Ruthless Records (dont Eazy-E et le groupe N.W.A.) et Delicious Vinyl, mais aussi Priority Records et Motown Records[3]. Néanmoins, le succès commercial du gangsta-rap au début des années 1990, bientôt largement promu par les grands labels de l'industrie musicale, entraîne progressivement une paupérisation, voir une disparition, de la multiplicité des styles de rap du courant dominant au milieu et à la fin des années 1990 (*cf.* Chapitre 6). Pour Tricia Rose, ce changement de l'industrie musicale transforme la figure du rappeur, et plus particulièrement du gangsta-rappeur, en une caricature « apolitique [et] simple d'esprit »[4] (Rose, 2008 : 2).

Au milieu des années 1990, de nouveaux labels hip-hop indépendants jouent un rôle prépondérant dans l'industrie musicale étatsunienne, avec en particulier Bad Boy Records (fondé par Sean Combs en 1993, avec notamment The Notorious B.I.G.) sur la côte Est,

[2] "many varieties of equally positioned styles of rap – gangsta as well as party, political, afrocentric, and avant-garde, each with multiple substyles as well".
[3] Beacham Kevin, Daniels Matt, "The Most Successful Labels in Hip Hop: Every hip hop record label, since 1989, sorted by their artists' chart performance on Billboard", mars 2017, *Rhymesayers*. Consulté le 28/10/2022. Disponible à l'adresse : https://pudding.cool/2017/03/labels/.
[4] "apolitical, simple-minded".

et Death Row Records (fondé en 1991 par Dr. Dre et Suge Knight) sur la côte Ouest. Ces deux labels s'inscrivent dans une dynamique de compétitivité et de rivalité existante entre les deux grands pôles géographiques de la musique hip-hop étatsunienne, souvent nommé la « rivalité East Coast/West Coast ».

Analyser la musique hip-hop comme une forme d'expression culturelle d'opposition permet de la questionner au travers des mouvements sociopolitiques étatsuniens de la deuxième moitié du XX^{e} siècle, et plus particulièrement en l'inscrivant comme forme culturelle populaire au sein de la communauté afro-américaine. Décrivant le rap comme une forme de résistance, la sociologue Theresa A. Martinez[5] suggère que les voix des artistes aux textes politiques « racontent une méfiance mordante, une désillusion et une critique des principales institutions sociétales et du gouvernement »[6] (Martinez, 1997 : 279). Dès 1994, Tricia Rose considère que le rap se développe comme une forme vigoureuse de culture d'opposition[7], dans la mesure où il réussit à établir une liaison efficace entre la culture populaire et la critique sociale (Rose, 1994 : 101-102). D'une part, les rappeurs centrent leurs critiques institutionnelles sur « la police, le gouvernement et les appareils médiatiques dominants »[8] (Rose, 1994 : 105). D'autre part, les rappeuses formulent davantage des « critiques sociales et politiques contre les limitations de l'indépendance féminine, de l'identité, de la communauté et […] du caractère sexiste des relations hétérosexuelles noires »[9] (*ibid.*).

Tout en reconnaissant les différentes variétés de style de rap ainsi que l'hétérogénéité des points de vue existants au sein de la culture hip-hop et des communautés noires, cette quatrième partie se focalisera sur la musique hip-hop disposant d'une portée et/ou d'une intention politique, plus particulièrement dans la continuité des mouvements sociaux de la seconde moitié du XX^{e} siècle, notablement les mouvements des droits civiques et du *Black Power*. Nous explorerons ainsi le rap en tant que culture d'opposition et de culture populaire majeure au sein des communautés

[5] Theresa A. Martinez est professeur agrégée au département de sociologie de l'université d'Utah. Ses recherches portent sur les question de race, de classe et de genre, les comportements déviants, la délinquance juvénile et la culture populaire.
[6] "narrate a biting distrust, disillusionment with, and critique of major societal institutions and government".
[7] Pour les sociologues Bonnie Mitchell et Joe Feagin, la théorie de la culture d'opposition permet de mettre en exergue les ressources culturelles des Afro-Américains, des Amérindiens et des Mexicano-Américains dans leur résistance à l'oppression sous le colonialisme interne (Martinez, 1997 : 265).
[8] "The police, the government, and dominant media apparatuses".
[9] "social and political critiques against limitations on female independence, identity, community, and [..] the sexist character of black heterosexual relations".

afro-américaines, en nous appuyant essentiellement sur les sorties musicales hip-hop des années 1980-1990 et les dépouillements archivistiques de magazines spécialisés. Comme le note Lakeyta M. Bonnette, professeure agrégée de sciences politiques à l'université d'État de Géorgie, de nombreux artistes hip-hop utilisent la musique rap pour produire des chansons disposant d'intentions sociopolitiques, dans la continuité de productions musicales associées aux mouvement des droits civiques et du *Black Power*, à l'image du morceau « Say It Loud: I'm Black and I'm Proud » de James Brown, « musique de fond pour le mouvement *Black Power* au sein de la communauté noire »[10] (Bonnette, 2012 : 160-161). En effet, tout au long du XX[e] siècle, les Afro-Américains utilisent « la culture pour diffuser l'information, accroître la solidarité, lutter contre l'injustice et entretenir les mouvements politiques et sociaux »[11] (Bonnette, 2012 : 158). À partir de la fin des années 1980 et du début des années 1990, le rap, en tant que fer de lance de la culture hip-hop, devient « l'environnement culturel dominant des jeunes Afro-Américains, en particulier des hommes » (Lusane, 2004 : 351).

Résistance, marchandisation et négociation

Analyser le rap comme forme de résistance et comme forme de culture d'opposition ne signifie pas que celui-ci entretient une relation unidimensionnelle avec la culture dominante et l'ordre social dominant :

> Le développement de contre-positions, ou de positions de résistance à la domination, n'est jamais un processus simple et direct pour les groupes subordonnés. La relation entre les groupes dominants et subordonnés encourage, applique, favorise et même contraint un continuum complet de mouvements, de contre-mouvements, de négociations, de protestations, de soumissions, de luttes, de neutralités, d'alliances, d'accommodements et de résistances. En somme, des relations complexes et contradictoires émergent qui aboutissent à un réseau d'interactions qui font de la "résistance" elle-même une arène contestée du discours (Martinez, 1997 : 269)[12].

[10] "background music for the Black Power movement within the Black community".
[11] "culture to disseminate information, increase solidarity, fight against injustice and maintain political and social movements".
[12] "The development of counterstances, or resistant stances to domination, is never a simple, straightforward process for subordinated groups. The relationship between dominant and subordinate groups encourages, enforces, fosters and even coerces a full continuum of moves, countermoves, negotiations, protests, submissions, struggles, neutralities, alliances, accommodations, and resistances. In sum, complex and contradictory relations emerge which result in a web of interactions which make "resistance" itself a contested arena of discourse".

Comme l'avance Tricia Rose, « suggérer que les paroles, le style, la musique et le poids social du rap sont principalement contre-hégémoniques […] n'est pas nier les façons dont de nombreux aspects de la musique rap soutiennent et affirment des aspects propres aux inégalités de pouvoir social actuelles »[13] (Rose, 1994 : 103). Pour Clarence Lusane[14], qui définit également le hip-hop comme une culture de résistance, le rap évolue par essence dans un espace contradictoire et conflictuel, dans la mesure où les productions culturelles peuvent permettre le déploiement d'un discours social et politique, mais représentent aussi d'importantes opportunités économiques pour les artistes (Lusane, 2004 : 353). Le rap se présente ainsi comme « la voix d'une jeunesse noire aliénée, frustrée et rebelle », mais aussi comme « le conditionnement et le marketing du mécontentement social par certaines agences de publicité les plus compétentes et les plus grands producteurs de disques au monde »[15] (Lusane, 2004 : 351). Autrement dit, le rap « est à la fois une forme culturelle populaire libératrice, politiquement progressiste et conscientisante, et une forme culturelle populaire marchandisée, exploitée, sexiste et matérialiste »[16] (Martinez, 1997 : 272-273).

La musique hip-hop, entendue comme forme de résistance, entretient ainsi une relation complexe avec la culture dominante et les industries culturelles. Les rappeurs et les rappeuses, en s'appuyant notamment sur l'histoire sociale et politique des mouvements sociaux, mettent en tension, dans leur production culturelle, des éléments discursifs hégémoniques avec des discours et des critiques contre-hégémoniques qu'ils tentent de légitimer :

> La musique rap est, à bien des égards, un discours subalterne. Entre autres choses, elle utilise un discours voilé et des codes culturels déguisés pour commenter et contester les aspects des inégalités de pouvoir actuelles. Tous les textes de rap ne critiquent pas directement toutes les formes de domination ; néanmoins, un élément important et significatif du territoire discursif du rap est engagé dans une guerre symbolique et idéologique avec des institutions et des groupes qui oppriment symboliquement, idéologiquement et

[13] "To suggest that rap lyrics, style, music and social weight are predominantly counterhegemonic [...] is not to deny the ways in which many aspects of rap music support and affirm aspects of current social power inequalities".
[14] Clarence Lusane est professeur titulaire, et ancien président du département de sciences politiques de l'Université Howard, et actuel directeur du programme des affaires internationales. Il est un auteur, activiste, universitaire, conférencier et journaliste afro-américain. Il écrit et est actif dans les domaines des droits de l'homme nationaux et internationaux, de la politique antiraciste, de la politique étrangère étatsunienne, de la construction de la démocratie et des questions de justice sociale.
[15] "the voice of alienated, frustrated and rebellious black youth" ; "the packaging and marketing of social discontent by some of the most skilled ad agencies and largest record producers in the world".
[16] "is at one and the same time a consciousness raising, politically progressive, liberatory popular cultural form and a commodified, exploited, sexist, and materialist popular cultural form".

matériellement les Afro-Américains. Ainsi, la musique rap est une scène contemporaine pour le théâtre des impuissants (Rose, 1994 : 100-101)[17].

Tricia Rose fait ici référence au concept développé par James C. Scott[18] dans *Domination and the Arts of Resistance, Hidden Transcripts* (1990), traduit en français sous le titre *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne* (2009). Dans cet ouvrage, James C. Scott explore les différentes formes de résistance des groupes subalternes face au pouvoir et à la domination, en mettant en évidence le contraste entre ce qu'il appelle le « texte public » et le « texte privé » (traduit en ces termes dans la version française). Le « texte public » fait référence aux comportements, discours et gestes visibles d'un groupe dominé dans des situations où le pouvoir est directement exercé sur eux par un groupe dominant. Le « texte privé », en revanche, fait référence aux formes de résistance dissimulées, aux discours et gestes qui se produisent dans des espaces privés ou semi-privés et qui représentent une critique du pouvoir. Pour Scott, l'analyse de ces discours subalternes[19] permet de mieux comprendre la dynamique de la résistance et de la domination, car elle révèle les tensions et les conflits sous-jacents à la relation entre les dominants et les dominés. Leur étude permet ainsi de mieux saisir les mécanismes de pouvoir et les stratégies de résistance utilisés par les groupes subalternes. En reliant le concept du discours subalterne de Scott à la musique rap, Tricia Rose montre comment le rap offre une plateforme où les voix de groupes marginalisés peuvent être exprimées où les luttes contre l'oppression peuvent être articulées de manière subtile mais puissante. Cette analyse souligne l'importance de reconnaître les formes de résistance culturelle et de comprendre comment elles opèrent dans les dynamiques de pouvoir contemporaines.

[17] "Rap music is, in many ways, a hidden transcript. Among other things, it uses cloaked speech and disguised cultural codes to comment on and challenge aspects of current power inequalities. Not all rap transcripts directly critique all forms of domination; nonetheless, a large and significant element in rap's discursive territory is engaged in symbolic and ideological warfare with institutions and groups that symbolically, ideologically, and materially oppress African Americans. In this way, rap music is a contemporary stage for the theater of the powerless".

[18] James C. Scott est professeur de sciences politiques et d'anthropologie à l'Université Yale, et est considéré comme une figure majeure de l'anthropologie anarchiste.

[19] Bien que la traduction « discours subalterne » capte l'idée d'un discours émis par les groupes dominés ou marginalisés, elle ne saisit pas complètement la dimension de dissimulation présente dans le concept d'origine. En effet, "hidden transcript" ne se réfère pas uniquement à un discours subordonné, mais également à un discours caché ou dissimulé. Cette traduction ne rend pas entièrement compte de la subtilité du concept d'origine.

Objectifs et plan

Par l'analyse du développement du hip-hop au sein des industries culturelles en tant que forme de résistance et de culture d'opposition, cette quatrième partie vise à poursuivre l'étude des liens existants entre la culture hip-hop et les mouvements sociaux de la seconde moitié du XX^{e} siècle. Les deux chapitres qui la constituent ne cherchent pas à produire une perception homogène des manifestations artistiques du hip-hop et de ses acteurs. Ils visent plutôt à interroger leurs positions, leurs contre-positions et leurs résistances au regard des luttes sociales et politiques dans le processus d'industrialisation et de marchandisation de la culture hip-hop, plus particulièrement avec la musique rap et sa couverture médiatique par les magazines spécialisés à la fin des années 1980 et durant les années 1990.

Le septième chapitre permettra de mieux saisir la réitération symbolique des luttes sociales et politiques des productions culturelles hip-hop durant cette période. Ainsi, l'analyse iconographique et textuelle d'albums de rap (pochette et contenu du fascicule) permettra dans un premier temps de montrer les liens établis par les artistes avec (et en continuité avec) les mouvements sociaux des décennies précédentes. Ceci conduira ensuite à l'analyse des symbolismes afro-américains, et plus spécifiquement afrocentriste et « islamique », dans les magazines spécialisés et l'industrie musicale du hip-hop. Le huitième chapitre, quant à lui, mettra plus spécifiquement en question la marchandisation de la culture hip-hop. D'abord au travers des publicités présentes dans les magazines hip-hop, puis par le développement et l'intérêt de marques de vêtements associées à la culture hip-hop (*streetwear*), et enfin par la création d'une rivalité fictive entre les côtes Est et Ouest des États-Unis pour favoriser l'engagement des consommateurs de hip-hop. Ces deux chapitres s'appuient essentiellement sur une sélection de sources archivistiques issus de magazines spécialisés comme *The Source*, *Vibe* ou *ROOTS*, ainsi que sur une sélection d'albums de musique hip-hop sur une période allant de la fin des années 1980 aux années 1990.

Dans le panorama actuel de la recherche sur le hip-hop, notre analyse comble un vide relatif à l'interaction entre le hip-hop, les mouvements sociaux et leurs manifestations dans le secteur marchand. Bien que la bibliographie existante ait largement examiné le hip-hop comme forme d'expression culturelle, elle n'a pas suffisamment mis l'accent sur la manière dont les luttes sociales sont symboliquement réitérées dans les productions culturelles hip-hop de cette période

spécifique. Notre étude offre une exploration des liens établis par les artistes entre leur art et les mouvements sociaux, et la façon dont ces liens sont commercialisés. En se concentrant sur des sources spécifiques, nous offrons une perspective renouvelée qui enrichit la compréhension de la transformation et de la marchandisation du hip-hop dans un contexte sociopolitique et économique particulier.

Chapitre 7 : La réitération symbolique des luttes sociales et politiques dans les productions culturelles hip-hop

Depuis son développement durant les années 1970 aux États-Unis, le hip-hop est utilisé par des personnes racisées comme un moyen d'expression et d'engagement dans des luttes sociales et politiques visant à promouvoir le changement social (*cf.* chapitres précédents). Il s'agit ici de s'intéresser à la manière dont ces luttes se réitèrent de manière symbolique dans les productions culturelles hip-hop durant les années 1980 et 1990, et plus spécifiquement en poursuivant la liaison entre la culture hip-hop et les mouvements sociaux de la Nouvelle Gauche, des mouvements des droits civiques et du *Black Power*. Il s'agit d'analyser les images et les textes présents dans les albums de musique rap produits au cours de cette période, afin de mieux saisir comment les artistes hip-hop utilisent des symboles spécifiques pour exprimer leur identité, leur expérience et leur vision du monde.

Ceci permet également d'examiner et de mettre en exergue la façon dont la musique hip-hop exprime des préoccupations sociales et politiques, et la manière dont elle est utilisée pour créer (ou renforcer) une identité culturelle spécifique. Il est possible de mieux comprendre comment le mouvement hip-hop et les mouvements sociaux aux États-Unis sont influencés par des facteurs tels que l'histoire, la race, la classe et le genre, et comment ces facteurs contribuent à la création et à l'évolution de ces mouvements. Par exemple, les Afro-Américains peuvent utiliser des symboles afin de représenter certaines expériences ou certaines croyances. Ce faisant, ils peuvent déployer des références à l'histoire de l'esclavage, aux luttes pour les droits civiques ou encore à la culture afro-américaine. Cette approche peut aider à éclairer les manières dont la culture hip-hop et les mouvements sociaux influencent plus largement la société et la culture étatsuniennes. En effet, les symboles utilisés par les artistes hip-hop, comme sur leurs pochettes d'album, sont également reçus et interprétés par leurs auditeurs. Véritables outils de communication, ces symboles fournissent d'importantes informations aux personnes qui les voient. Celles qui peuvent en percer le code disposent d'une compréhension des concepts et des conceptions du monde qui en découlent, et prennent ainsi part à une communauté qui partage des valeurs et des croyances communes.

La première partie de ce chapitre se consacrera à l'explicitation de la sélection discographique et à l'examen d'une critique de la société et des institutions étatsuniennes au sein des disques retenus, puis à l'analyse de certains albums et de leurs messages sociaux et politiques, en lien avec les mouvements sociaux et politiques de la gauche étatsunienne. La deuxième partie de ce chapitre se concentrera spécifiquement au symbolisme afro-américain dans la musique hip-hop, en examinant plus particulièrement l'utilisation du symbolisme des couleurs, du symbolisme afrocentriste et du « symbolisme islamique ».

I. Analyse de la production culturelle hip-hop liant les mouvements sociaux et la culture hip-hop

Cette première partie porte un intérêt particulier aux liaisons existantes entre les mouvements sociaux et la production culturelle hip-hop des années 1980 et 1990, et ce par l'étude d'éléments iconographiques et textuels. Pour ce faire, nous avons sélectionné un ensemble d'albums de musique hip-hop par le biais de la base de données du site internet Discogs[20]. Nous nous intéressons à la manière dont les artistes hip-hop utilisent des symboles et/ou des textes pour exprimer leur inscription dans les mouvements sociaux. Les éléments textuels retenus concernent uniquement les objets physiques (autrement dit, les disques et leurs feuillets), et ne prennent pas directement en considération les textes des artistes présents sur les enregistrements musicaux. Plusieurs raisons justifient cette orientation méthodologique. D'une part, notre objectif vise à déceler les manifestations visuelles et tangibles des relations entre le hip-hop et les mouvements sociaux, relations ici incarnées par les pochettes d'albums et leurs feuillets intérieurs, qui servent de relais pour des messages sociaux et politiques. D'autre part, l'analyse des textes lyriques nécessiterait une méthodologie distincte, s'attachant aux figures de style et aux nuances linguistiques propres au rap, ce qui risquerait d'ajouter une complexité non souhaitée à notre étude. En se concentrant principalement sur les éléments visuels et textuels, cette recherche permet une exploration plus détaillée et offre une perspective singulière, se démarquant des études traditionnellement axées sur la dimension lyrique du hip-hop.

[20] Discogs est accessible à l'adresse : https://www.discogs.com/.

Nous aborderons dans un premier temps le processus de sélection discographique, avant de nous intéresser aux différentes critiques de la société et des institutions étatsuniennes émanant de nombreux albums. Enfin, nous porterons une attention particulière à certains disques et à leurs messages sociaux et politiques, du fait de leurs liens revendiqués avec les mouvements sociaux à l'étude dans ce travail de recherche.

A. Sélection de la discographie

La sélection des albums de musique hip-hop émane d'abord d'un intérêt pour certaines publicités présentes dans les magazines spécialisés, qui mettent en avant certains disques et certains artistes auprès de leurs lecteurs dans le but d'en faire la promotion commerciale. Considérant cette approche trop incomplète, puisqu'elle dépend exclusivement de la promotion des disques auprès desdits magazines, nous avons fait le choix d'utiliser le site internet Discogs, une base de données collaborative d'enregistrements musicaux, afin de réaliser une discographie plus étendue. Discogs permet de cataloguer et de consulter des enregistrements musicaux de tous genres. Les utilisateurs peuvent également proposer à la vente leurs disques sur la plateforme. Cette base de données, dont les informations sont fournies et mises à jour par ses utilisateurs, est créée en 2000 et compte aujourd'hui plus de 10 millions d'enregistrements répertoriés. Discogs est particulièrement utile dans le cadre d'une analyse iconographique et textuelle, car il permet d'accéder à une quantité importante d'informations sur les enregistrements musicaux, telles que les dates de sortie, les artistes, les maisons de disques, les styles musicaux, *etc.* De plus, ces informations sont presque toujours complétées par une photographie de la pochette du disque. Celle-ci peut aussi être accompagnée par une numérisation des feuillets présents à l'achat du disque physique, apportant davantage de détails quant aux enregistrements musicaux et aux artistes eux-mêmes.

Il existe cependant certains défauts et certaines limites à prendre en considération lors de l'usage de Discogs pour une analyse scientifique. Tout d'abord, Discogs reposant sur une base de données collaborative, les informations qu'il contient sont fournies et mises à jour par ses utilisateurs. Cela signifie que la qualité et l'exactitude des données peuvent varier d'un enregistrement à l'autre. Par conséquent, il est primordial de vérifier leur exactitude avant de

les utiliser dans une analyse[21]. Ensuite, Discogs ne couvre pas l'ensemble de la production musicale. Le site se concentre principalement sur les enregistrements commerciaux, et il peut y avoir certaines lacunes dans sa couverture des enregistrements indépendants ou alternatifs. De plus, certaines régions ou certains genre musicaux peuvent être moins représentés que d'autres sur le site. Enfin, la plateforme ne permet pas d'accéder directement aux enregistrements musicaux eux-mêmes, bien que des listes de lecture (qui utilisent YouTube) soient disponibles pour de nombreux disques. Ces deux dernières limites ne portent pas préjudice à notre sélection discographique, la musique hip-hop produite aux États-Unis étant relativement bien référencée et documentée dans cette base de données. Pour autant, cette analyse discographique n'entend pas représenter l'intégralité du spectre sonore du rap étatsunien des années 1980 et 1990, d'autant qu'il s'agit d'une sélection spécifique en rapport avec les intérêts et les questionnements propres à notre recherche.

Facilement accessible et gratuit pour les utilisateurs, Discogs offre une grande flexibilité dans la sélection des enregistrements grâce à des filtres de recherche précis et complets. Pour sélectionner les albums de musique hip-hop analysés dans le cadre de ce chapitre, nous avons appliqué plusieurs filtres. Nous avons d'abord entré le mot clé « hip-hop » dans la barre de recherche de la plateforme, avant d'affecter les filtres suivants : « hip-hop » (genre), « album », « CD », « US » (pays de distribution), « années 1980 » et « années 1990 ». Les singles, les mixtapes et les albums de compilation n'ont pas été retenus dans le cadre du processus de sélection[22]. Une fois ce premier filtrage réalisé, nous avons recherché des éléments iconographiques et/ou textuels présents sur les couvertures des albums et dans les feuillets existants afin de sélectionner des productions qui reflètent un certain engagement social et politique, et/ou une contribution à une identité culturelle spécifique. Parmi les éléments retenus,

[21] Les données sont vérifiées en adoptant une stratégie de triangulation, en croisant les informations recueillies sur Discogs avec d'autres bases de données et d'autres sources fiables pour confirmer leur véracité. Les commentaires ou les notes des utilisateurs peuvent également permettre d'identifier d'éventuelles incohérences ou des informations contestées.

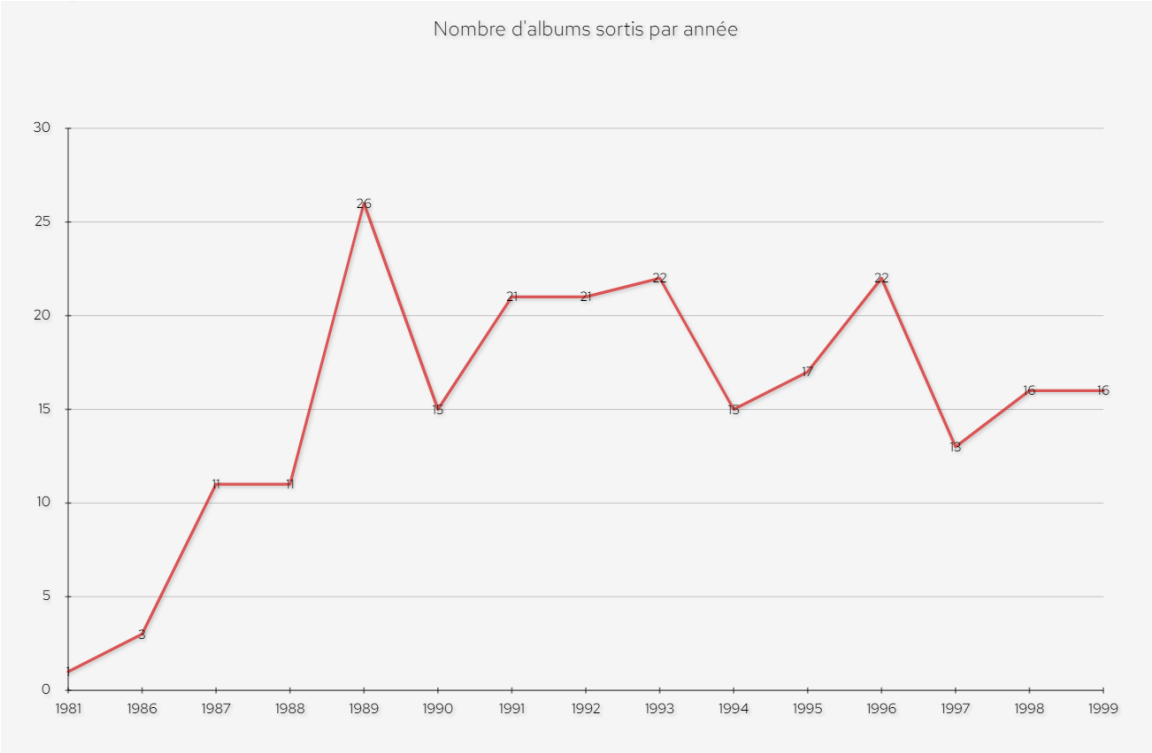
[22] Les albums de musique hip-hop sont choisis en priorité car ils représentent souvent une œuvre complète et cohérente, reflétant l'artiste ou le groupe à un moment précis de leur carrière. En comparaison, les singles se concentrent sur un ou deux titres, offrant une vision limitée de la production artistique globale. Quant aux mixtapes, elles sont généralement perçues comme des productions moins formelles, souvent composées de remixes, de morceaux non retenus pour les albums officiels, ou de collaborations diverses, ce qui peut les rendre moins représentatives de l'essence artistique d'un groupe ou d'un artiste. Les albums de compilation, pour leur part, rassemblent des morceaux d'une variété d'artistes ou des chansons précédemment publiées, ce qui peut nuire à la continuité thématique ou à la cohérence recherchée dans cette étude.

qui seront abordés plus en détail dans les différentes parties du chapitre, nous avons recherchés l'utilisation symbolique du noir, du rouge, du vert et/ou du jaune, qui renvoie aux couleurs de la libération noire (noir, rouge et vert) et aux couleurs du panafricanisme (noir, rouge, vert et jaune), mais aussi la présence de textes politiques dans les feuillets, de références à l'Égypte antique, ou encore la mention de références à l'Islam ou à la Nation of Islam dans le feuillet des remerciements. Nous avons écarté d'autres albums en raison de leur manque de pertinence pour notre étude. Il n'est pas possible de réaliser une étude statistique comparative entre notre échantillon et l'intégralité des albums de hip-hop étatsunien des années 1980 et 1990 référencés sur Discogs, dans la mesure où il existe de nombreux doublons sur la plateforme.

Il résulte, de cette sélection d'enregistrements sonores commercialisés, un ensemble de 230 albums sur une période s'étalant de 1981 à 1999. Un tableau, disponible en annexes du manuscrit, présente l'ensemble de la sélection, les colonnes fournissant les informations suivantes : « Année de sortie », « Artiste », « Titre de l'album », « Maison(s) de disques », « Style(s) (sur Discogs) », « Éléments retenus pour la sélection » et « URL ». Ci-dessous, deux exemples explicitant la composition du tableau :

Année de sortie	**Artiste(s)**	**Titre de l'album**	**Maison(s) de disques**	**Style(s) (sur Discogs)**	**Éléments retenus pour la sélection**	**URL**
1986	Afrika Bambaataa & Soulsonic Force	Planet Rock – The Album	Tommy Boy Records	Electro, Go-Go	Dans le feuillet, présence d'un texte politique qui appelle à un réveil de la population pour davantage de justice sociale. Évocation de la classe ouvrière ("working class") et du souhait que celle-ci s'unisse pour la liberté, la justice et l'égalité de tous	https://www.discogs.com/master/19130-Afrika-Bambaataa-Soulsonic-Force-Planet-Rock-The-Album
1991	De La Soul	De La Soul Is Dead	Tommy Boy Records	Rap conscient, boom bap	Utilisation symbolique du rouge, du noir, du jaune et du vert sur la pochette de l'album ; remerciements à Allah par le rappeur Posdnuos (Pastanoos)	https://www.discogs.com/fr/master/19501-De-La-Soul-De-La-Soul-Is-Dead

Sur les 230 albums retenus, 52 albums sont réalisés durant les années 1980, contre 178 dans les années 1990. Les albums sélectionnés pour les années 1980 se concentrent essentiellement sur la fin de la décennie, avec un album en 1981, trois en 1986, onze en 1987, onze autres en 1988 et 26 en 1989. Le nombre d'albums sélectionnés pour les années 1990 s'avère relativement stable, avec une oscillation allant de 14 à 22 albums par année : 15 en 1990, 21 en 1991 et 1992, 22 en 1993, 15 en 1994, 17 en 1995, 22 en 1996, 13 en 1997, et enfin 16 en 1998 et 1999 (*cf.* Graphique 2).



Graphique 2. Évolution annuelle du nombre d'albums de la sélection discographique (1981-1999)

Bien que ces chiffres ne soient pas représentatifs de l'ensemble de la production culturelle hip-hop, il est possible d'en tirer différentes hypothèses. L'explosion du nombre d'albums sélectionnés à partir de 1989 peut ainsi être expliquée par deux facteurs. Tout d'abord, la réussite commerciale du second album de Public Enemy, *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back* (1988), certifié disque de platine en 1989, qui contribue à la popularisation de la musique hip-hop et rend le rap accessible à un plus large public. Le succès de cet album, en proposant des techniques de production innovantes et en abordant des thèmes sociaux et politiques de manière directe et

engagée, contribue également au développement de nouveaux artistes et de nouvelles tendances dans le genre (particulièrement celles liées à un rap dit « conscient », « hardcore » ou « politique »)[23]. Selon l'analyse de David Diallo, le morceau « The Message » de Grandmaster Flash & The Furious Five (1982, Sugar Hill Records) constitue un jalon essentiel dans l'évolution du rap. Le succès du titre amène le genre à s'étendre au-delà des simples célébrations festives et des affirmations égotiques. « The Message » établit de nouveaux standards musicaux et thématiques, facilitant l'émergence de discours politiques et sociaux dans la musique rap et préparant ainsi le terrain pour des albums engagés comme ceux de Public Enemy (Diallo, 2018 : 77-78).

B. Une critique de la société et des institutions étatsuniennes

La sélection discographique réalisée dans le cadre de ce chapitre permet de dégager différents points de vue sur la société et sur les principales institutions étatsuniennes. Par le biais de leur pochette, ou par l'ajout d'éléments iconographiques et/ou textuels à l'intérieur des feuillets de leur album, de nombreux artistes élaborent une critique de l'histoire des États-Unis (en particulier son passé esclavagiste et colonialiste), du système judiciaire (et plus encore du système pénitentiaire industriel), du gouvernement, de la police ou encore du racisme et de la suprématie blanche.

1. Le drapeau confédéré, le drapeau des États-Unis et leur utilisation symbolique

Au cours des années 1990, plusieurs rappeurs mettent en avant le drapeau confédéré ou le drapeau des États-Unis sur leur pochette d'album ou dans les feuillets du disque. L'utilisation symbolique de ces drapeaux par les artistes s'inscrit systématiquement dans une critique de l'histoire des États-Unis, de son passé esclavagiste et de la perpétuation du racisme et de l'oppression des minorités au sein de la société étatsunienne. Ces artistes perçoivent ainsi ces deux drapeaux comme des symboles négatifs, le drapeau confédéré renvoyant à un symbole

[23] Il est ainsi assez fréquent de voir apparaître le nom du groupe Public Enemy dans les feuillets des albums sélectionnés dans le cadre de cette analyse, de nombreux artistes hip-hop reconnaissant leur influence sur leur propre musique, qu'il s'agisse du style ou des thèmes abordés par le groupe.

raciste, et le drapeau des États-Unis incarnant les institutions, perçues comme oppressives pour les minorités, et plus particulièrement pour les minorités noires. Selon le sociologue Cameron D. Lippard, le drapeau confédéré est un symbole controversé aux États-Unis depuis de nombreuses décennies (Cameron, 2017 : 56)[24]. Lors d'un sondage réalisé en 1992 par Newport, 69% des Étatsuniens considèrent que le drapeau est un symbole de « fierté sudiste », qui renvoie à un certain idéal de liberté, tandis que 22% le perçoivent comme un symbole de racisme (*ibid.*)[25]. Au cours du mouvement *Black Power*, le drapeau confédéré est utilisé comme symbole de rébellion par l'organisation politique de gauche Young Patriots, qui réalise en 1969 une alliance avec les organisations radicales du Black Panther Party et des Young Lords de Chicago, la Rainbow Coalition[26]. Plusieurs photographies réalisées durant leurs réunions montrent le drapeau des Black Panthers (une panthère noire avec la mention « libérez les Panthères ») à côté du drapeau confédéré. Il existe également un badge qui illustre l'alliance entre les Young Patriots et les Black Panthers, où une personne blanche et une personne noire se serrent la main avec en fond le drapeau confédéré[27].

En 1993, le groupe Da Phlayva, originaire de Caroline du Sud, sort l'album *Phlayva 4 Dem All* (Vertical Records). La pochette de l'album (*cf.* Illustration 11) présente le NuSouth Flag, une réinterprétation et une réappropriation du drapeau confédéré qui emprunte les couleurs du drapeau panafricain créé par Marcus Garvey en 1920 (noir, rouge et vert). Selon le magazine *Essence*, ce drapeau est élaboré en 1993 par NuSouth Apparel, une entreprise de vêtements de Charleston (Caroline du Sud) fondée par Angel Quintero et Sherman Evans, et devient un symbole de rébellion au cours des années 1990 ; il peut notamment être aperçu durant la Million Man March de 1995, organisé par Louis Farrakhan (Nation of Islam)[28]. L'entreprise réalise une opération

[24] Lippard D. Cameron, "Heritage or hate? A pedagogical guide to the Confederate flag in post-race America", *Learning and Teaching: The International Journal of Higher Education in the Social Sciences*, vol. 10, n° 3 (Winter 2017), pp. 56-78, p. 56.

[25] Pour une histoire complète du drapeau confédéré et de ses controverses, consulter Coski M. John, *The Confederate Battle Flag: America's Most Embattled Emblem*, Cambridge, Harvard University Press, 2006.

[26] *Cf.* Chapitre 1. La Rainbow Coalition est un mouvement multiracial de la classe ouvrière luttant contre les discriminations et la pauvreté.

[27] Gaiter Colette, "Chicago 1969: When Black Panthers aligned with Confederate-flag-wielding, working-class whites", *The Conversation*, 9 janvier 2017. Consulté le 14/10/2022. Disponible à l'adresse : https://theconversation.com/chicago-1969-when-black-panthers-aligned-with-confederate-flag-wielding-working-class-whites-68961. "Free the Panthers".

[28] Bry'Onna, "A Timeline Of Black American Flags Throughout History", *Essence*, 16 août 2022. Consulté le 14/10/2022. Disponible à l'adresse : https://www.essence.com/news/black-american-flags-history/#1217685.

marketing avec le groupe hip-hop « afin de mettre l'identité du rap sudiste au premier plan au milieu de la rivalité entre les côtes Est et Ouest »[29].

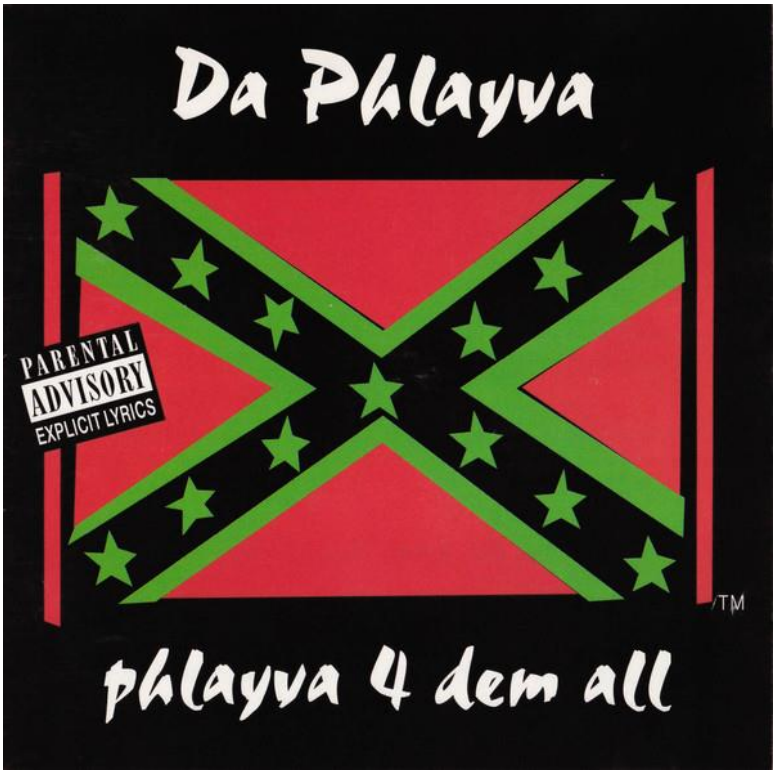


Illustration 11. Pochette de l'album *Phlayya 4 Dem All* de Da Phlayya, Vertical Records, 1993[30].

Le NuSouth Flag est disposé sur plusieurs feuillets de l'album et sur le disque lui-même. Trois des feuillets visent à produire une perspective historique, avec les mentions du passé, du présent et du futur. Le feuillet « le passé » (*da past*) présente une illustration en couleurs d'un minstrel show[31] de la maison d'édition new-yorkaise McLoughlin Bros (1858-1920),

[29] *Ibid.* "to push Southern rap identity to the forefront amidst the brewing beef between the East and the West".
[30] Toutes les images des pochettes d'album utilisées dans ce chapitre proviennent de la plateforme Discogs. Pour éviter une répétition superflue et encombrer inutilement le texte, la source ne sera pas systématiquement rappelée à chaque illustration. Néanmoins, le lecteur peut considérer Discogs comme la source primaire de toutes les reproductions de pochettes d'album présentes dans ce chapitre. Les adresses URL de toutes les images figurent dans le tableau figurant en annexe.
[31] Les minstrel shows représentent un type de divertissement populaire aux États-Unis au XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle. Ils consistent en des spectacles de variétés mettant en vedette des interprètes blancs déguisés en personnages noirs et utilisant des stéréotypes raciaux pour imiter le style et la culture des Africains-Américains. Les minstrel shows sont critiqués pour leur utilisation de stéréotypes raciaux et pour contribuer à la perpétuation de la discrimination raciale aux États-Unis. Bien qu'ils soient populaires pendant de nombreuses années, ils disparaissent progressivement au cours du XX^e^ siècle à mesure que les attitudes et les perceptions sur les questions raciales évoluent.

sur lequel il est écrit « les drôles de petits noirs » (*The funny little darkies*). Le feuillet « le présent » (*da present*) propose un drapeau confédéré hybride, la moitié de la croix du drapeau utilisant le blanc et le bleu, et l'autre moitié le noir et le vert, et ce sur un fond rouge. Au-dessus du drapeau figure la phrase : « ils ont omis de me demander mon nom … et m'ont appelé Négro »[32]. Enfin, le feuillet « le futur est Da Phlayva ! » (*the future is Da Phlayva!*) présente la tête des trois rappeurs avec en arrière-plan le NuSouth Flag[33]. Par l'utilisation de ce drapeau et des différents feuillets de l'album, le groupe s'inscrire ainsi, au moins symboliquement, dans la continuité du mouvement de libération noire.

En 1997, MJG (Marlon Jermaine Goodwin) sort l'album *No More Glory* (Suave Records/Universal Records). Rappeur originaire de Memphis, Tennessee, il est principalement connu pour être la moitié du duo de rap 8Ball & MJG, qui dispose d'un important succès dans les années 1990. La pochette de l'artiste utilise le drapeau confédéré en arrière-plan, celui-ci étant en train de brûler (*cf.* Illustration 12). À l'arrière du disque, la tête du rappeur est présentée avec les yeux bandés par ce même drapeau. MJG utilise ici le drapeau confédéré comme un symbole négatif renvoyant au racisme aux États-Unis. Le titre de l'album peut également être interprété comme un dénigrement de la symbolique positive du drapeau confédéré. En ce sens, l'idéal de liberté, l'idéal de blancheur et l'exclusion des gens de couleurs qu'il peut symboliser pour certaines personnes perd de sa gloire, et c'est son abandon (ou sa destruction) qui exprimerait dès lors un idéal de liberté pour les minorités ethniques.

[32] "They failed to ask my name… and called me Niggez".

[33] Sur ce feuillet, le rappeur de gauche possède une boucle d'oreille en forme de croissant de lune. Une potentielle référence à l'Islam, d'autant que les rappeurs, sur le feuillet des remerciements, évoquent Dieu. Néanmoins, les remerciements ne citant pas explicitement le nom d'Allah ou la religion musulmane, nous considérons que cela relève davantage de l'hypothèse que de la certitude.

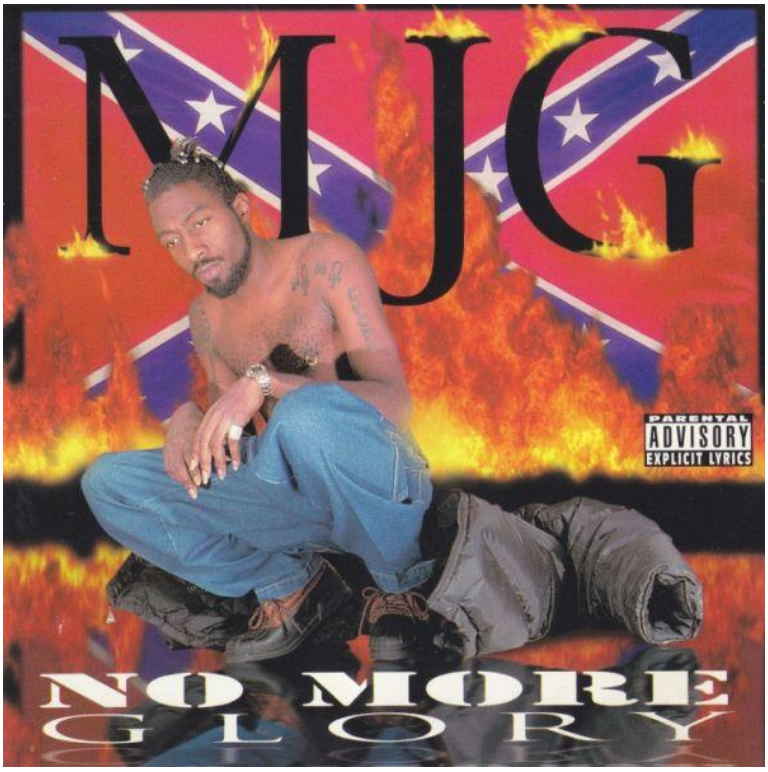


Illustration 12. Pochette de l'album *No More Glory* de MJG, Suave House/Universal Records, 1997.

D'autres artistes de rap utilisent le drapeau des États-Unis comme élément symbolique négatif, proposant une critique radicale des institutions, du gouvernement fédéral et de la société étatsunienne. En 1991, le groupe Consolidated, originaire de San Francisco, Californie, publie son deuxième album intitulé *Friendly Fa$cism* (Nettwerk Records). La pochette de l'album présente le drapeau des États-Unis sur un fond blanc (*cf.* Illustration 13). Formé en 1987 par Adam Sherburn et Mark Pistel, puis rejoint par Jason Corsaro en 1988, Consolidated aborde des thèmes tels que l'oppression, l'aliénation ou encore la révolution dans ses chansons et ses performances scéniques, notamment par l'usage d'échantillons sonores de discours politiques et de médias qui permet de renforcer leur message. Le groupe s'inscrit dans différents mouvements sociaux et politiques, tels que le mouvement anti-guerre et le mouvement pour les droits des femmes. Les trois membres du groupe s'impliquent également dans des campagnes de sensibilisation sur des sujets tels que le sida ou la pollution, et organisent ou participent à des évènements pour promouvoir leur message et soutenir des causes importantes. Par le biais de concerts caritatifs, Consolidated utilise la musique comme un moyen de promouvoir les droits de l'Homme ou la cause animale, et ainsi de favoriser la justice sociale.

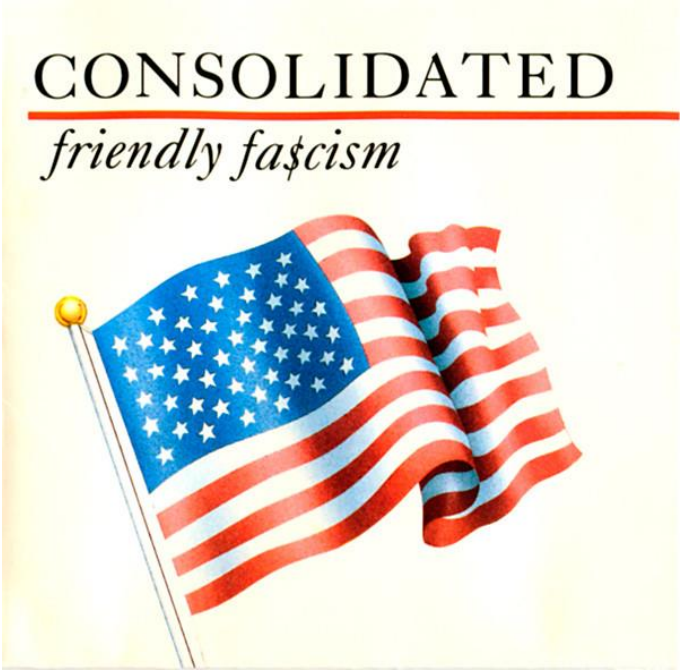


Illustration 13. Pochette de l'album *Friendly Fa$cism* de Consolidated, Nettwerk Records, 1991.

En disposant le drapeau des États-Unis sur leur pochette, Consolidated considère que le pays déploie un « fascisme amical » qui permet le maintien du *statu quo*. Le titre de l'album est une référence à l'ouvrage *Friendly Fascism: The New Face of Power in America* (1982) du sociologue et professeur de sciences politiques Bertram Gross. Une citation issue de cet écrit est présente à l'intérieur du fascicule ; l'universitaire y évoque certains mécanismes de contrôle utilisés à la fin du XX^{e} siècle pour endiguer la démocratie, dont la division par race, par sexe, par classe et par nationalité ainsi que la diminution progressive des droits des classes moyennes et des classes ouvrières. Le disque propose un important pamphlet au travers de six feuillets, qui reprennent certains textes issus de leurs morceaux, et de deux représentations graphiques. En référence à leurs titres « Zero » et « Brutal Equation », Consolidated développe une théorie des industries culturelles qui forme une critique radicale du monde occidental :

> [Notre théorie] est fondée sur l'industrie de la culture. Distraire le public. Paralyser l'impact potentiel des artistes. Tandis que l'élite fasciste accumule toutes les richesses. Et moi et mon groupe sommes assis et réfléchissons à notre santé. […] tu ne remettras pas en question mes convictions. Vous saurez que la musique est une contradiction. Où tout le monde perd, pas de situation gagnante. Équation brutale. […] Le peuple ! Ce n'est pas un travail, c'est une mission. Et on s'en fout de la reconnaissance. Ils ne peuvent pas nous

censurer avec leurs menaces et leur guerre d'usure psychologique. Être une marchandise est faible. Mais c'est peut-être notre dernière chance de parler. Essayez de faire passer un message simple mais trop souvent le message est perdu. Pendant ce temps, l'industrie continue de broyer le fromage manufacturé [*the cheez whiz* – un fromage manufacturé vendu aux États-Unis], si ce n'est pas de la censure, je ne sais pas ce que c'est. […] N'importe qui peut transformer la politique en échange. Le but est cependant de changer. Nous ne jouons pas cette dégradation féminine. Nous n'accepterons pas cette exploitation. Pas pour faire passer notre disque sur une station de radio. […] Aujourd'hui, en Occident, parmi les nombreuses crises auxquelles nous sommes confrontés, figure la nature du contrôle monopolistique de l'industrie culturelle sur notre domaine expressif. Les intérêts qui contrôlent l'État ont efficacement neutralisé tout mode d'expression publique qui, dans le passé, nous a donné du pouvoir. Au long de ce parcours, la nature de la musique elle-même est devenue tordue, altérée, déformée pour répondre aux besoins du capital. […] On nous promet la libération mais tout ce que nous obtenons est une vaine distraction. Dans notre société, la musique n'est qu'une mesure de la consommation forcée. Jusqu'à ce que nous changions les conditions sociales dans lesquelles la musique est faite, cette musique n'a aucun sens. Aucune Valeur, Aucun Pouvoir. […] Dans les années 90, alors que les grandes entreprises et le gouvernement centralisé [le terme originel *big government* est péjoratif] réalisent qu'ils n'ont plus besoin de démontrer l'intimidation et la répression violente des États autoritaires passés, ils prouvent de manière concluante que le fascisme amical existe clairement dans cette société et que les dirigeants de l'Amérique corporative ont fabriqué au sein de leur propre peuple une dépendance à la culture pop si forte qu'elle nous rend incapables de toute action en tant que citoyens individuels ou collectifs et la vraie tragédie est que cela ne nous pose aucun problème. Chaque époque fasciste a ses spectacles géants pour apaiser le peuple. Chez nous, ce sont les MTV Video Music Awards et les Grammy's. Tant que nous sommes prêts à marcher et à chanter passivement, nous savons que la musique n'a pas de sens[34].

[34] "[Our theory] is based on the culture industry. Keeping the public distracted. Paralyzing the artists' potential impact. While the fascist elite accumulate all the wealth. And me and my posse sit and ponder our health. […] you won't question my convictions. You'll know music's a contradiction. Where everybody loses no win situation. Brutal equation. […] People! This ain't no job, it's a mission. And we don't give a fuck about recognition. They can't censor us with their threats and psychological war of attrition. Being a commodity is weak. But it might be our last chance to speak. Try to get a simple point across but too often the message is lost. Meanwhile, the industry continues to grind out the cheeze whiz, if that ain't censorship, I don't know what is. […] Anyone can turn politics into exchange. The point however is to change. We don't play that female degradation. We won't buy into that exploitation. Not to get our record played on some radio station. […] Today in the West, of the many crisis we face, is the nature of the Culture Industry's monopolistic control over our expressive domain. The interests that control the state have effectively neutralized any mode of public expression that in the past we have found empowering. Along this course the nature of music itself has become twisted, altered, distorted to suit the needs of capital. […] We're promised liberation but all we get is empty distraction. In our society music is just a measure of forced consumption. Until we change the social conditions under which music is made that music has no meaning. No value, No Power. […] In the 90's as Big Business and Big Governement realize that they needn't demonstrate any longer the intimidation and violent suppression of past authoritarian states, they prove conclusively that friendly fascism clearly exists in this society and the rulers of Corporate America have manufactured within its own people an addiction to pop culture so strong it renders us incapable of any action as individual or collective citizens and the real tragedy is that we have no problem with this. Every fascist era has its giant spectacles to keep the people pacified. With us it's just the MTV Video Music Awards and the Grammy's. As long as we're willing to go on just passively marching and singing then we know that music has no meaning".

Le groupe évoque également ce qu'il nomme « l'unité de l'oppression », qui vise à l'unité des « hommes et femmes, hétérosexuels et gays, blancs et non-blancs »[35] par un dépassement des différences religieuses, ethniques, sexuelles et de genre. Consolidated aborde la domination masculine (« Typical Male ») et réalise une critique du patriarcat au travers de la promotion d'un « féminisme végétarien »[36], considérant que le fait de manger des animaux participe à la représentation des valeurs patriarcales (« The Sexual Politics of Meat »[37]) et entraîne le non-respect de la nature et une importante destruction de l'environnement (« Meat Kills »[38]). Ce point est par ailleurs appuyé par l'une des deux représentations présentées dans les feuillets, qui reprend l'image de l'Oncle Sam avec la mention « machine à tuer patriarcale » (*Patriarchal Death-Machine*). Celui-ci possède un hamburger à la viande à la place de son visage, ainsi que trois épinglettes disposées les unes en dessous des autres sur son costume : celle d'un smiley jaune souriant, celle du svastika, et le symbole du dollar. Enfin, Consolidated critique la Guerre du Golfe (1990-1991) et considère qu'il est primordial de trouver des alternatives à la guerre (« Dominion »). Leur positionnement anti-guerre est appuyé par la seconde illustration du feuillet (*cf.* Illustration 14), dont l'image forme la partie basse de la pochette de l'album, avec la présence du début du mât du drapeau des États-Unis, entouré par des barils de pétrole et un missile de l'armée étatsunienne, avec en arrière-plan une raffinerie.

[35] "men and women, straight and gay, whites and non-whites".
[36] Dans le texte, l'expression est : "Feminist Vegetarian".
[37] En référence à l'ouvrage du même nom de Carol J. Adams (1990).
[38] Le groupe s'appuie ici sur l'ouvrage *Diet for a New America* de John Robbins (1987).



Illustration 14. Image présente sur l'un des feuillets de l'album *Friendly Fa$cism* de Consolidated.

Enfin, le feuillet des remerciements propose une reconnaissance spéciale à plus d'une dizaine d'organisations féministes et de défense de la cause animale, dont PETA (People for the Ethical Treatments of Animals), Feminist Womens Health Centers, The Fund for Animals, Feminists for Animal Rights ou encore Animal Peace[39]. En utilisant le drapeau des États-Unis comme symbole négatif, et en déployant un discours réflexif pour leurs auditeurs (avec l'appui de citations et de faits tirés d'ouvrages scientifiques), au travers d'éléments textuels et iconographiques présents sur les différents feuillets de l'album, Consolidated s'inscrit dans la tradition des mouvements de la gauche étatsunienne, et plus particulièrement de sa faction la plus radicale.

En 1994, le groupe de rap et de metal downset., originaire de Los Angeles, Californie, sort son premier album *downset.* (Mercury Records). La pochette de ce dernier met en scène un homme blanc bâillonné par un drapeau des États-Unis, les yeux couverts par un bandeau où il est inscrit « mensonges » en lettres capitales. L'homme, en larmes, est mis en lumière par un hélicoptère dans le ciel, avec à sa droite la mention « nous le peuple ». L'ensemble du paysage paraît apocalyptique, le ciel semblant en proie aux flammes (*cf.* Illustration 15).

[39] Chuck D du groupe Public Enemy est également l'un des artistes mis à l'honneur sur ce feuillet par le groupe.

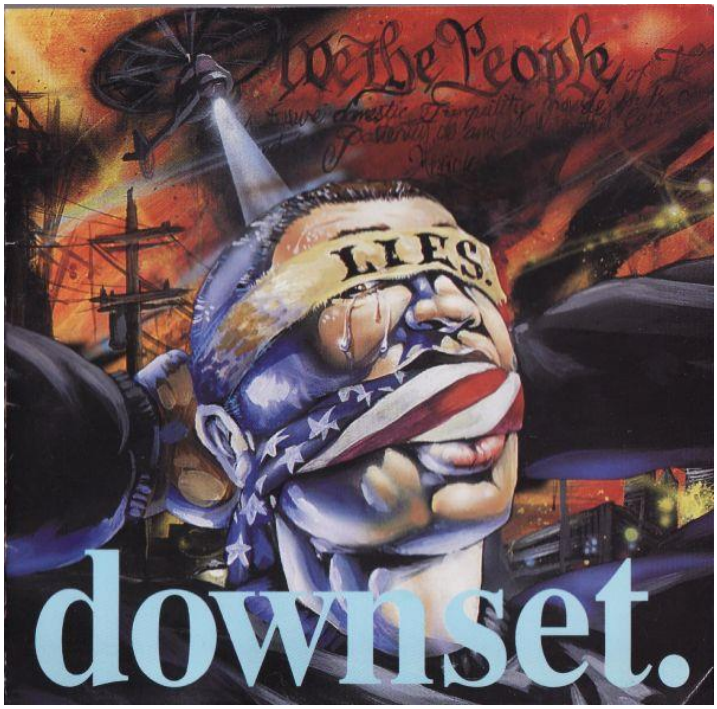


Illustration 15. Pochette de l'album *downset.* de downset., Mercury Records, 1994.

Impliqué dans la lutte contre le racisme et la discrimination, le groupe appelle à l'égalité et à la justice sociale, et prend position contre la guerre et la violence, en condamnant les violences policières[40], les conflits armés et en appelant à la paix et à la réconciliation des peuples et des communautés. Tout comme Consolidated, downset. participe à des manifestations et à des évènements de sensibilisation, et travaille avec des organisations et des mouvements sociaux pour soutenir leurs actions et messages, notamment en réalisant des collectes alimentaires ou des concerts caritatifs[41]. Un double feuillet du fascicule de l'album présente un drapeau des États-Unis abîmé par l'usure du temps, avec une citation de Johann Wolfgang von Goethe (« Nul n'est plus désespérément asservi que ceux qui croient à tort qu'ils sont libres »[42]). Le dernier feuillet dénonce les violences faites aux femmes et appelle à la fin des violences sexuelles, en évoquant le fait qu'une femme sur trois est victime de viol au cours de sa vie. Le groupe se place ainsi dans

[40] Eric, "Interview: Downset", *Modernfix*, 24 janvier 2017. Consulté le 14/10/2022. Disponible à l'adresse : https://www.modernfix.com/interviews-2/interview-downset/. Le premier morceau de l'album, intitulé « Anger », évoque les violences policières à Los Angeles. Le chanteur du groupe, Rey Oropeza, y relate son expérience personnel en tant que Chicano, ainsi que l'agression subit par son père par des policiers de la LAPD.
[41] Prankster101, "Interview with Chris Lee of downset", *Prankster101 Productions*, 1er décembre 2005. Consulté le 14/10/2022. Disponible à l'adresse : https://www.prankster101.com/misc/interview-with-chris-lee-of-downset/.
[42] "None are more hopelessly enslaved than those who falsely believe they are free".

la continuité des mouvements de la gauche étatsunienne, s'appuyant sur des éléments textuels et iconographiques pour mettre en exergue leurs actions en faveur de la justice sociale.

Enfin, le dernier exemple d'utilisation symbolique du drapeau des États-Unis dans notre sélection discographique est présent sur l'album *Tricks of the Shade* (Ruffhouse Records/Columbia Records) du trio The Goats, originaire de Philadelphie, en Pennsylvanie[43]. Contenant des paroles politiques, sarcastiques et humoristiques, cet album cible des personnalités telles que le président George H. W. Bush, le vice-président Dan Quayle ou encore le chef de police de Los Angeles Daryl Gates, décrits comme des fascistes par le groupe. L'album traite également de sujets tels que le colonialisme, le militarisme, les violences policières, le patriotisme, le classisme et le racisme dans ses critiques et ses observations radicales. La pochette arrière du disque présente les titres des morceaux autour d'une chèvre noire, effigie du groupe, qui arbore un t-shirt avec le drapeau étatsunien et la mention des mots « brûle ça »[44] (*cf.* Illustration 16). The Goats, tout comme les précédents groupes cités, utilise ce drapeau comme symbole négatif. Différentes interprétations sont possibles, dont la critique du patriotisme, mais aussi la volonté de reconstruire la société étatsunienne sur des bases considérées comme plus justes et plus égalitaires par les membres du groupe. La chèvre noire possédant un micro à la main, elle forme une représentation iconographique des propos radicaux véhiculés par le groupe hip-hop dans leurs paroles.

[43] Pour une description plus détaillée du groupe, *cf.* Chapitre 4, IV.
[44] "Burn this".



Illustration 16. Feuillet de l'album *Tricks of the Shade* de The Goats, Ruffhouse Records/Columbia Records, 1992.

2. Une critique de la société et des institutions étatsuniennes

En plus de l'utilisation symbolique de drapeaux spécifiques à l'histoire des États-Unis, de nombreux artistes hip-hop critiquent les institutions étatsuniennes en mettant en avant d'autres représentations. Durant les années 1990, certains rappeurs, principalement associés au rap conscient, au rap hardcore et au gangsta-rap, utilisent leurs couvertures d'album et/ou leurs livrets afin de véhiculer une iconographie consacrée à critiquer le gouvernement, le système judiciaire, la police ou encore le système pénitentiaire industriel. Cette critique institutionnelle, en quelque sorte métaphorique, va de pair avec une contestation du racisme, et plus particulièrement du suprémacisme blanc. De même, elle s'inscrit dans une perspective historique, politique et sociale propre aux mouvements sociaux principalement portés par les Afro-américains dans la seconde moitié du XX^{e} siècle. En d'autres termes, les artistes hip-hop contribuent aux luttes en faveur de la justice sociale au travers de leur musique, utilisant le rap comme un outil politique et social, et leur démarche s'inscrit dans la continuité du mouvement de libération noire.

En 1989, le rappeur Willie D (ou Willie Dee, de son vrai nom William James Dennis), originaire de Houston, Texas, sort son premier album solo, *Controversy* (Rap-A-Lot Records). Plus connu pour être un membre du groupe de rap The Getto Boys (1986-2019) aux côtés de Bushwick Bill et Scarface, il aborde souvent des thèmes jugés choquants et provocateurs dans ses chansons, tels que la violence, la drogue, le sexe et les relations raciales. À l'image du titre de son album, la pochette cherche à susciter la controverse et à provoquer une réaction par la mise en avant d'une femme noire en lingerie (à gauche), du rappeur torse nu (à droite, avec un pendentif de l'Afrique aux couleurs du panafricanisme), d'un membre du Ku Klux Klan avec une batte en bois et d'un policier blanc armé d'un tonfa (au centre) (*cf.* Illustration 17).

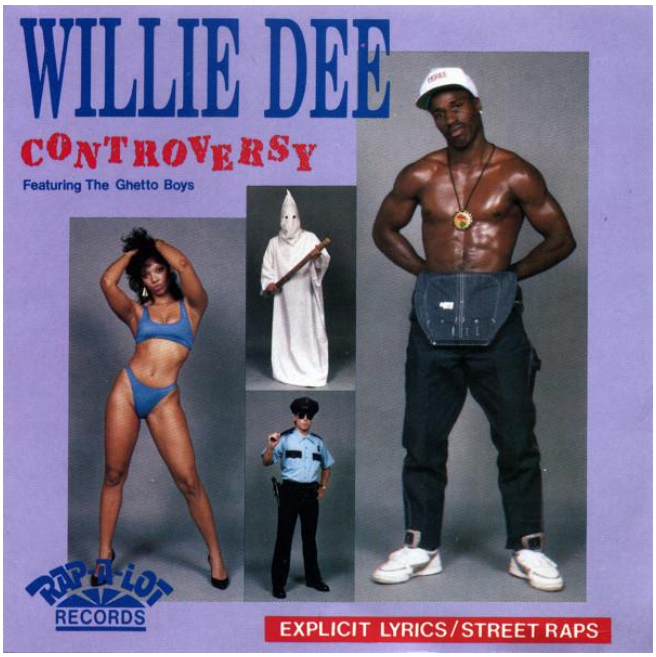


Illustration 17. Pochette de l'album *Controversy*. de Willie Dee, Rap-A-Lot-Records, 1989.

Les quatre images mises en avant sur la pochette de l'artiste montrent son intention de critiquer la suprématie blanche et le racisme aux États-Unis, d'autant que le rappeur aborde souvent les relations raciales dans ses chansons. La présence d'un membre du Ku Klux Klan et du policier blanc peut être interprétée comme une allusion aux problèmes de discrimination raciale, tandis que la présence d'une femme et d'un homme noirs peut également être considérée comme une référence au mouvement de libération noire et aux luttes pour l'égalité et la justice raciale, la mise en avant des corps noirs disposant ici d'une connotation sociale et politique positive.

D'après Nicolas Martin-Breteau[45], la contestation de la suprématie blanche et du racisme par les populations afro-américaines depuis le XIX^e^ siècle passe par une représentation publique du corps noir » et s'inscrit dans une stratégie de lutte pour l'obtention d'une « reconnaissance sociale et de droits civiques » (Martin-Breteau, 2013)[46]. En ce sens, « par l'anoblissement du corps noir notamment, les Africains-Américains [cherchent] à se faire reconnaitre comme interlocuteurs légitimes de la conversation politique » (*ibid.*). Si le gangsta-rap de Willie Dee est considérée comme misogyne du fait des thèmes abordés et de son langage violent, alors il semble logique d'interpréter la mise en avant d'une femme noire en lingerie sur la pochette de son album comme une objectification et une sexualisation de la femme, et de l'ancrer dans une vision négative du gangsta-rap comme un rap fondamentalement sexiste. Néanmoins, en réinscrivant la démarche de l'artiste dans la continuité du mouvement de libération noire, il apparaît que la photographie de cette femme relève davantage d'une élévation du corps noir et d'une stratégie de lutte pour une représentation positive de celui-ci dans l'espace public. Autrement dit, le corps noir féminin apparaît ici comme « aussi beau qu'un corps féminin blanc » (*ibid.*). La mise en avant de la musculature du rappeur, sa salopette pendant sous son ventre, n'est pas anodine et indique la même démarche. En considérant la pochette de l'album à partir de ses dimensions sociales et politiques, il est ainsi envisageable de considérer que Willie D souhaite attirer l'attention sur ces sujets (racisme, suprématie blanche, place et représentations des Afro-Américains dans l'espace public) et inciter à la réflexion et à l'action quant à ces questions et ces enjeux.

Dans la continuité de cette représentation, Willie D propose une critique symbolique du système politique étatsunien sur la pochette de son second album solo intitulé *I'm Goin' Out Lika Soldier*, publié par Rap-A-Lot Records et Priority Records en 1992. La pochette avant montre le rappeur devant le Capitole, qui semble être en train de brûler de l'intérieur, tandis que la pochette arrière du disque représente le bâtiment partiellement détruit, une épaisse fumée noire se dégageant au-dessus des flammes, derrière un mur où sont visibles deux impacts de balles. Ces deux représentations iconographiques, combinées au titre de l'album (« je m'en vais comme un soldat ») peuvent être interprétées de différentes manières, le rappeur utilisant ces images comme un moyen

[45] Les travaux de Nicolas Martin-Breteau s'intéressent tout particulièrement à l'histoire et la théorie du corps et de la race, de la démocratie et des droits civiques, de l'identité et de la reconnaissance, de la vérité et du multiculturalisme.
[46] Nicolas Martin-Breteau, « Différence des corps, égalité des droits : le sport et la reconnaissance des « races de couleur » (États-Unis, Caraïbes, v. 1850-v. 1950) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Débats, mis en ligne le 21 mai 2013. Consulté le 16/10/2022. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.4000/nuevomundo.65355.

de faire passer un message politique et social, d'exprimer des idées ou des émotions fortes. Tout d'abord, Willie D semble évoquer symboliquement la lutte armée, soit une révolution violente visant à un renversement du système politique étatsunien, le Capitole étant le siège du Congrès, institution du pouvoir législatif des États-Unis. Sa démarche peut plus largement être considérée comme une critique de la démocratie ou de la politique étatsunienne, ou comme une expression de frustration ou de colère envers le système politique en place. Une autre interprétation possible est celle d'une allégorie de la destruction ou de la décadence d'un système ou d'une idéologie (en l'occurrence le suprématisme blanc). Le fait de « partir comme un soldat » peut ainsi être compris comme le sacrifice symbolique de l'artiste dans le but de renverser un système qu'il juge oppressant et inégalitaire, et ce afin de favoriser un changement radical en faveur de la justice sociale.

D'autres rappeurs critiquent le système législatif et le racisme par le biais d'une représentation du monde de la prison, qui renvoie à une dénonciation du développement du complexe pénitentiaire-industriel. Cette réprobation soulève le questionnement de la perte des libertés fondamentales face à des institutions comme la police ou la justice, et de l'incarcération massive des jeunes hommes afro-américains dans la seconde moitié du XX^{e} siècle (*cf.* Chapitre 4). En 1992, le groupe de hip-hop TRU (The Real Untouchables) sort son premier album *Understanding The Criminal Mind* (No Limit Records/In-A-Minute Records). Originaire de Richmond, Californie, et de la Nouvelle-Orléans, Louisiane, ces membres originaux sont Master P, Big Ed, Silkk the Shocker, C-Murder, KG, Sonya C, Fonzo, Milkman, Markest Bank, et Daniel Fry. L'album aborde en particulier la vie et les conditions de vie difficiles dans les quartiers pauvres, la violence policière, la drogue et la criminalité, la discrimination raciale ou encore la façon dont les personnes de couleur sont traitées dans la société étatsunienne. La pochette de l'album met en avant l'ensemble des membres du groupe autour d'un double bandeau jaune avec l'inscription « mise en garde » (ou « avertissement ») (*caution*), accompagné de la mention « Noir + Homme = Criminel » (*Black + Male = Criminal*) (*cf.* Illustration 18). Les cinq rappeurs placés à l'avant-plan arborent des cagoules, tandis que l'individu en position centrale dirige ostensiblement une arme à feu devant lui. Cette mise en scène accentue, par le biais de cette imagerie, les représentations stéréotypées et souvent négatives des homme noirs aux États-Unis.

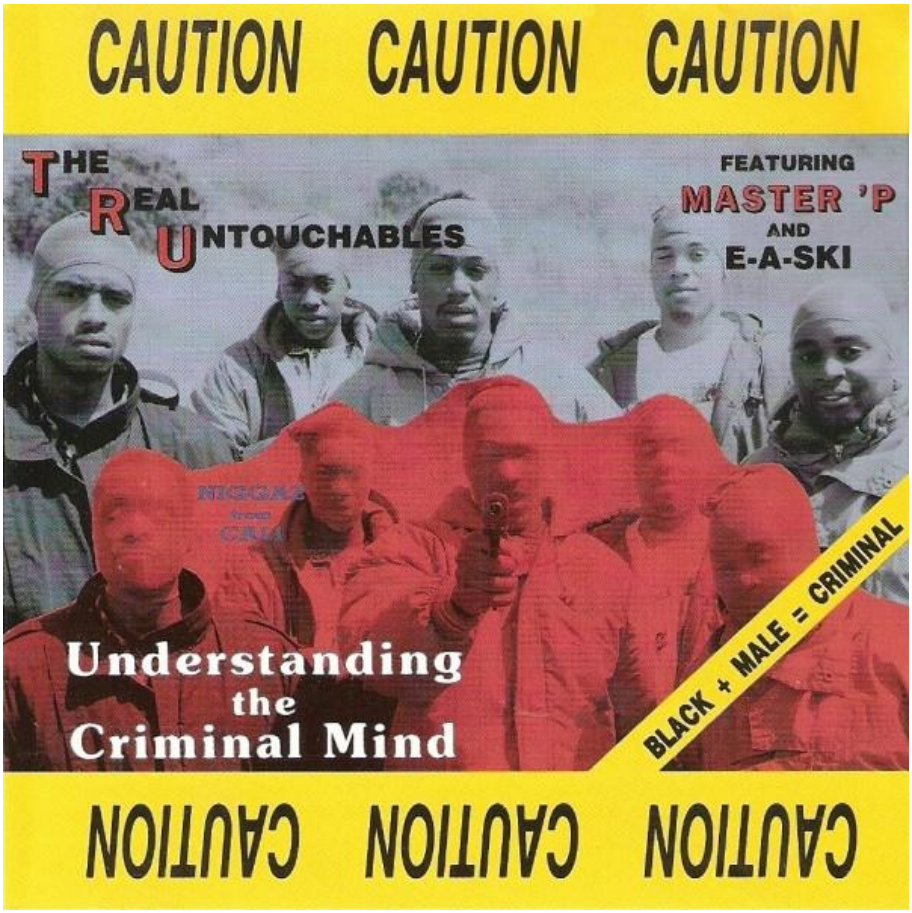


Illustration 18. Pochette de l'album *Understand the Criminal Mind* de TRU, No Limit Records/In-A-Minute Records, 1992.

Similairement, le duo hip-hop 20-2-Life[47] (Derek Woods et Killa Hoe), originaire de Houston, Texas, dénonce le complexe pénitentiaire industriel par le biais des pochettes de leur deux premiers albums *Up 4 Parole* (Bigtyme Recordz, 1994) et *Twenty-Two-Life* (1996, Inmate Records). Sur la première, les deux rappeurs sont représentés menottés les mains dans le dos, vêtus d'un uniforme d'une prison de comté, face à un juge blanc. Derrière ce dernier se trouve les murs barbelés de la prison dans laquelle vont être envoyés les deux hommes à l'issue de leur jugement (*cf.* Illustration 19). Sur la seconde pochette, les deux artistes posent dans un uniforme de prisonnier bleu, à l'entrée d'une prison disposant de deux miradors.

[47] Il est possible que le nom du groupe renvoie à un verset tiré de l'Exode, second livre de la Bible et de l'Ancien Testament. 20-2 peut renvoyer aux mots suivants : « Je suis le Seigneur, ton Dieu, qui t'a fait sortir du pays d'Égypte, de la maison des esclaves ».

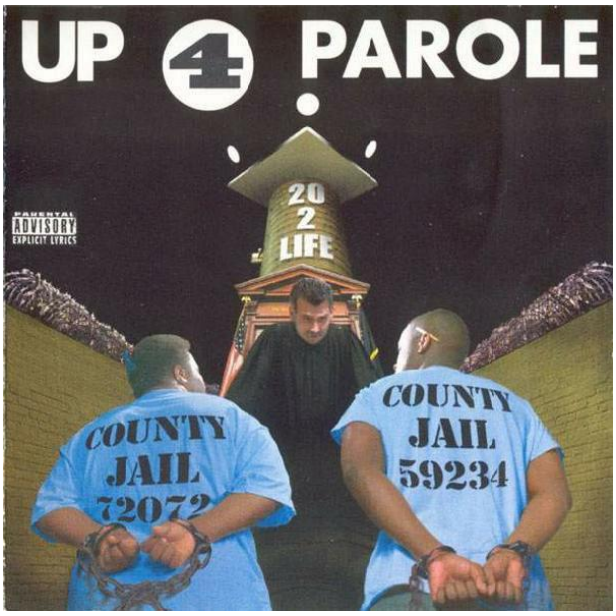


Illustration 19. Pochette de l'album *Up 4 Parole* de 20-2-Life, Bigtyme Recordz, 1992.

En 1996, le groupe hip-hop The Dayton Family, originaire de Flint, Michigan, et composé de Backstabba (Matthew Hinkle), Bootleg (Ira Dorsey) et Shoestring (R. Peterson) utilise une imagerie similaire avec son album *F.B.I.* (Relativity Records). La pochette de l'album montre deux des membres du groupe dans un couloir de prison, menottés et escortés par deux agents du FBI. Les artistes sous-entendent ici que leurs paroles et/ou leurs actions sont si radicales qu'elles sont surveillées par la police judiciaire et les services de renseignement de l'État fédéral et mènent à leur arrestation. Enfin, le rappeur et producteur Tech N9ne (Aaron Dontez Yates), originaire de Kansas City, Missouri, utilise la pochette de son album *The Worst: 2k Edition* (1999, MidWestSide Records) pour se mettre en scène en tenue de prisonnier, avec un livre abîmé disposé sur ses genoux. Compte tenu de l'histoire politique au sein des prisons au cours des années 1960-1970, il est possible d'interpréter cette représentation comme une référence historique aux prêts de livres politiques et révolutionnaires réalisés dans le cadre de programmes éducatifs secrets organisés par des organisations radicales comme les Black Panthers (*cf.* Chapitre 4, II.). L'un des feuillets met par ailleurs en avant une photographie du rappeur avec l'injonction « LIBÉRER » (*LIBERATE*) inscrite en blanc sur son bras gauche, qui peut témoigner de l'investissement du rappeur au sein du mouvement de contestation hip-hop vis-à-vis du système pénitentiaire industriel, et également du mouvement de libération en faveur des prisonniers de guerre et des prisonniers politiques incarcérés dans les établissements pénitentiaires étatsuniens.

Certains rappeurs s'inscrivent dans une démarche semblable et élaborent une critique de la société et des institutions étatsuniennes en réalisant une inversion symbolique des rôles. Deux exemples sont particulièrement évocateurs de cette méthode de revendication, de résistance et de subversion. En 1991, le groupe hip-hop F-1 Network, originaire de Burbank, Californie, et composé de F-1, The Riddler, Valley Red, DJ Spin, Flow, Style et T.M., publie son premier et unique album *Come Join The Killin* (TCB Records). La pochette de ce dernier met en scène les membres du groupe en train de pendre un policier blanc en pleine rue durant la nuit (*cf.* Illustration 20). Elle est complétée par la pochette arrière, qui met en avant deux autres photographies de la scène. La première montre deux des rappeurs en tenue du Ku Klux Klan (en noir au lieu du blanc) en train de hisser la corde, tandis que la seconde représente certains membres du groupe, dont un étant prêt à brûler le policier blanc pendu.



Illustration 20. Pochette de l'album *Come Join The Killin* de F-1 Network, TCB Records, 1991.

Cette scène d'une extrême violence est une référence historique au développement du lynchage de membres des communautés afro-américaines dans les États du Sud à la suite de l'abolition de l'esclavage par Abraham Lincoln en 1863. À la fin du XIX^{e} siècle, les lynchages deviennent un outil de contrôle, de discrimination et de haine raciales qui cible les Afro-Américains dans le Sud des États-Unis. Selon les recherches de l'EJI (Equal Justice Initiative)[48], les lynchages atteignent leur paroxysme entre 1880 et 1940, les États du Mississippi, de la Géorgie et de la Louisiane ayant le nombre le plus élevé de victimes afro-américaines durant cette période[49]. Au début du XX^{e} siècle, des organisations comme la NAACP (National Association for the Advancement of Colored People, fondée en 1909) permettent de mettre en lumière les problèmes de lynchage et de violence raciale[50], en menant des enquêtes et en appelant à une législation anti-lynchage au niveau fédéral[51].

La mise en scène du lynchage d'un policier blanc par un groupe de rappeurs afro-américains au début des années 1990 peut ici être considérée comme une forme de communication sociale et politique. Cette image permet de faire passer un message fort sur les relations tendues entre les communautés afro-américaines et les forces de l'ordre, de dénoncer la violence policière envers les personnes de couleur et d' exprimer un ressentiment face à ces violences, en témoignant de la persistance de la discrimination raciale aux États-Unis à la fin du XX^{e} siècle. La pochette d'album de F-1 Network, en utilisant une référence historique majeure de la violence raciale, crée un lien entre le passé et le présent et invite à une réflexion sur les problèmes contemporains liés à la discrimination raciale. De plus, l'utilisation de tenues du Ku Klux Klan par certains des rappeurs sur la photographie s'inscrit comme une forme de subversion symbolique. En utilisant des tenues associées à l'organisation terroriste et suprémaciste blanche du KKK, mais en les inversant pour les rendre noires, les rappeurs cherchent à permuter les rôles traditionnellement attribués aux

[48] EJI est une organisation à but non lucratif fondé en 1989 à Montgomery, Alabama.

[49] U.S. Government Publishing Office, "Emmett Till Antilynching Act", House Report 116-267, 116th Congress, 31 octobre 2019. Consulté le 19/10/2022. Disponible à l'adresse : https://www.govinfo.gov/content/pkg/CRPT-116hrpt267/html/CRPT-116hrpt267.htm.

[50] United States House of Representatives, "Toward a "Temporary Farewell"", *History, Art & Archives, United States House of Representatives*, date non spécifiée. Consulté le 19/10/2022. Disponible à l'adresse : https://history.house.gov/Exhibitions-and-Publications/BAIC/Historical-Essays/Temporary-Farewell/Anti-Lynching-Legislation/

[51] Malgré de nombreuses tentatives, ce n'est qu'en mars 2022 que l'interdiction fédérale du lynchage est prononcée par le Congrès, avec la signature du Emmet Till Antilynching Act. Le mouvement anti-lynchage, qui commence à la fin du XIX^{e} siècle, peut être considéré comme le mouvement politique organisé (au niveau local et national) ayant posé les bases du mouvement des droits civiques. En ce sens, il peut être appréhendé comme une période du mouvement de libération noire.

victimes et aux agresseurs lors des lynchages racistes. Cette résistance culturelle permet aux artistes de défaire le symbolisme du KKK en le détournant à leur propre fin. De même, cette illustration permet de dénoncer les violences policières qui continuent de cibler les communautés afro-américaines, le renvoi à l'histoire des lynchages rappelant que ces violences existent toujours, mais sous des formes différentes. En somme, cette représentation peut être considérée comme une forme de mémoire critique qui permet de remettre en question certains rapports de pouvoir, par l'utilisation d'images fortes, ayant une incidence émotionnelle importante, afin d'exprimer des revendications liées à la justice sociale.

Sur la pochette arrière de l'album, le groupe F-1 Network complète sa démarche visuelle par une citation de l'écrivain afro-américain Donald Goines (1940-1974)[52]. Par le biais de cet ancrage littéraire, les rappeurs élaborent une critique de la société qui juge les individus issus des quartiers défavorisés comme étant malades ou déviants. Ils remettent ainsi en question la stigmatisation et la culpabilisation des individus venant de milieux pauvres et mettent en avant la nécessité de comprendre les facteurs socio-économiques qui contribuent à ces situations de marginalisation. Autrement dit, ces individus ne sont pas mauvais, déviants ou dangereux par nature, mais ils sont davantage des victimes des inégalités socio-économiques et des barrières sociales les empêchant de réussir dans une société donnée.

Le second exemple pertinent d'inversion symbolique des rôles élaborant une critique sociale et politique est l'album *Guilty As Charged* de Ghetto Kaos, publié en 1994 par Jackpot Records et Sanders Productions. Ghetto Kaos est un groupe de gangsta-rap de Kansas City, Missouri, composé de Big B. Bohn et Seville. Sur la pochette de leur unique album, les rappeurs

[52] Donald Goines est un écrivain ayant grandi dans les quartiers défavorisés de Detroit, et ayant réalisé plusieurs peines d'emprisonnement avant de devenir écrivain. Ses romans décrivent la vie dans les quartiers défavorisés et les expériences des personnes de couleur, et deviennent très populaires auprès des communautés afro-américaines. Il soulève des questions sur la criminalité, les inégalités socio-économiques, les relations raciales, et les problèmes liés à la drogue. Il meurt assassiné à son domicile en 1974 à l'âge de 34 ans. La citation utilisée par le groupe F-1 Network est la suivante : « ... Beaucoup de gens pensent que nous sommes malades, mais ce n'est pas vraiment une maladie. Comme nous le voyons, ce n'est pas l'excentricité d'un individu, mais plutôt la maladie des temps eux-mêmes, la névrose de notre génération et pas parce que nous sommes des individus sans valeur, plutôt parce que nous sommes les produits des quartiers défavorisés. Face à la pauvreté d'un côté, à l'ignorance de l'autre, nous exploitons ceux qui nous sont les plus proches... ». "…many people think we're sick, but it's not really a sickness. As we see it, it is not the eccentricity of a single individual, but the sickness of the times themselves, the neurosis of our generation and not because we are worthless individuals, rather because we are products of the slums. Faced with poverty on one side, ignorance on the other, we exploit those who are nearest to us...". Pour aller plus loin, consulter : Allen B. Eddie Jr, *Low Road*: *The Life and Legacy of Donald Goines*, New York, St. Martin's Press, 2004.

se font les représentants du système judiciaire, mettant en scène le jugement et l'inculpation d'un policier blanc (*cf.* Illustration 21).

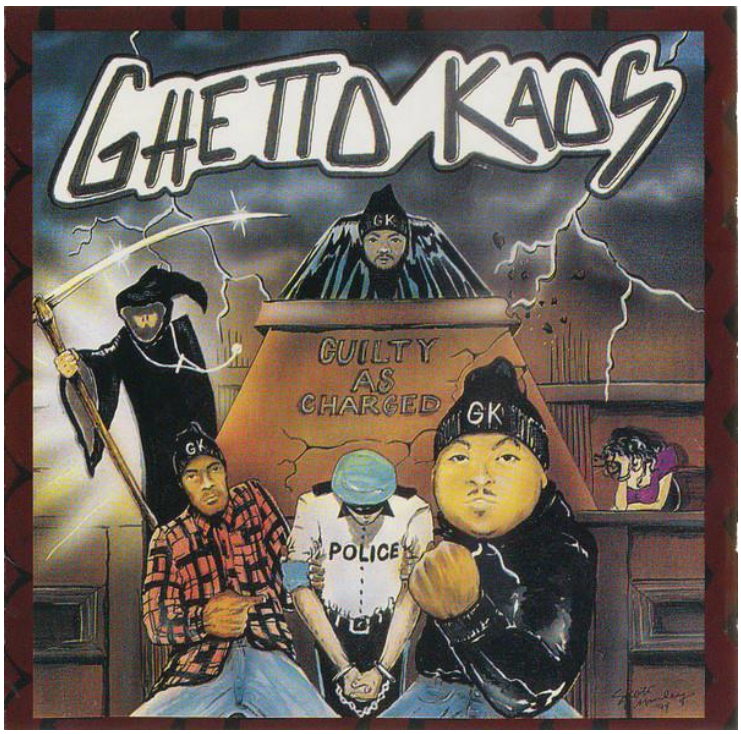


Illustration 21. Pochette de l'album *Guilty As Charged* de Ghetto Kaos, Jackpot Records/Sanders Productions, 1994.

Tout comme l'exemple précédent, cette représentation exprime une certaine subversion face aux violences policières et à la discrimination raciale, en mettant en avant un désir de justice pour les victimes. L'image attire ainsi l'attention sur des sujets importants, comme le manque de représentativité dans les institutions judiciaires ou encore la lenteur de la justice à punir les violences commises par des policiers[53]. Il est également possible que les rappeurs associent leur critique au complexe pénitentiaire-industriel, largement accusé d'entretenir des inégalités et des discriminations systémiques envers les personnes de couleur, qui sont surreprésentées à tous les niveaux de la justice pénale étatsunienne, des arrestations aux condamnations à la prison. En ce sens, les artistes dénoncent la persistance des discriminations et des violences policières

[53] L'un des exemples emblématiques de ces problèmes est celui de Rodney King, victime de violences policières en 1991 à Los Angeles. Extrêmement médiatisée, cette affaire mène néanmoins à l'acquittement des quatre accusés l'année suivante par un jury à majorité blanche, entraînant le début d'émeutes dans la ville pendant plusieurs jours et l'intervention de la garde nationale. Pour aller plus loin, consulter : King Rodney, Spagnola Lawrence J., *The Riot Within: My Journey from Rebellion to Redemption*, San Francisco, HarperOne, 2012. Koon Stacey C., Deitz Robert, *Presumed Guilty: The Tragedy of the Rodney King Affair*, Monrovia, Gateway Books, 1992.

ciblant les personnes racisées, et attire l'attention sur les inégalités systémiques existantes au sein du système judiciaire et au sein des politiques de répression de la drogue mises en place depuis les années 1980-1990, qui contribuent à ce que les communautés afro-américaines soient plus largement ciblées (*cf.* Chapitre 4).

C. Une continuité avec le mouvement de libération noire

Par l'étude de six albums de musique hip-hop publiés entre 1988 et 1999, il s'agit de mettre en évidence des liens iconographiques et textuels avec le mouvement de libération noire, et plus particulièrement ceux des droits civiques et du *Black Power*, révélant ainsi une continuité avec ces périodes de lutte pour l'égalité et la justice sociale. Les artistes qui intègrent des références au mouvement de libération noire sur leurs couvertures d'albums et/ou à l'intérieur de leur fascicule cherchent à susciter l'engagement, ou au moins la sensibilisation, des auditeurs et des lecteurs à l'égard de ces sujets de société.

En 1988, Boogie Down Productions (1985-1992) sort son second album intitulé *By All Means Necessary* (RCA/Jive Records). BDP est un groupe de hip-hop originaire du South Bronx, New York, composé de KRS-One, D-Nice, DJ Scott La Rock (assassiné en 1987 lors d'une fusillade dans le Bronx) et Kenny Parker. Le titre de l'album fait référence à un discours de Malcolm X lors du rassemblement fondateur de l'Organisation de l'Unité Afro-Américaine (Organization of Afro-American Unity, OAAU) en juin 1964, où il prononce les mots suivants : « Nous voulons la liberté par tous les moyens nécessaires. Nous voulons la justice par tous les moyens nécessaires. Nous voulons l'égalité par tous les moyens nécessaires »[54]. La pochette de l'album de Boogie Down Productions met en scène le rappeur KRS-One tenant un pistolet-mitrailleur Uzi dans sa main droite, regardant par la fenêtre derrière un rideau blanc (*cf.* Illustration 22). Il s'agit d'une reconstitution d'une des plus célèbres photographies de Malcolm X, réalisée par le photographe afro-américain Don Hogan Charles et publiée pour la première fois dans le magazine *Life* en mars 1964. Sur la photographie originelle, Malcolm X tient une carabine M1

[54] Malcolm X, *By Any Means Necessary (Malcolm X Speeches & Writings)*, New York, Pathfinder Press, 1992 (1970), p. 9. "We want freedom by any means necessary. We want justice by any means necessary. We want equality by any means necessary". L'usage de cette phrase fait elle-même référence à un propos tenu par le psychiatre et figure de l'anti-colonialisme Frantz Fanon en 1960 pour l'*Accra Positive Action Conference*, qui explique et justifie l'utilisation possible de la violence pour mettre fin au colonialisme et à ses conséquences sur les peuples colonisés. Fanon Frantz, *Alienation and Freedom*, Londres, Bloomsbury, 2018, p. 654.

dans sa main droite, et regarde par la fenêtre de son appartement dans le Queens, à New York, craignant une attaque contre lui et les membres de sa famille[55].

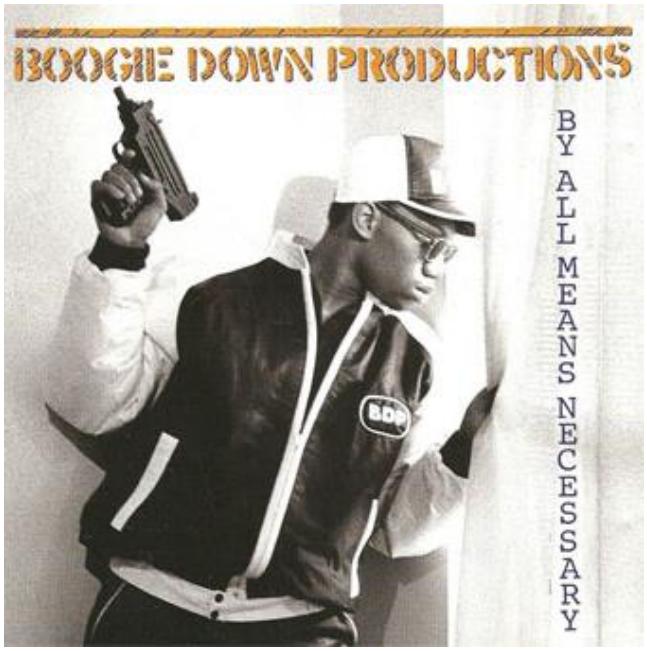


Illustration 22. Pochette de l'album *By All Means Necessary* de Boogie Down Productions, RCA/Jive Records, 1988.

Le titre de l'album et sa couverture marquent un tournant important dans la carrière du groupe. La mort de Scott La Rock inspire BDP à prendre une direction musicale différente, en cherchant à inspirer l'action sociale et politique par un rap conscient et éducatif. KRS-One se présente ainsi comme l'un des principaux porte-paroles et meneurs de l'émancipation des communautés noires auprès de la génération hip-hop, incarnant symboliquement, en quelque sorte, le Malcolm X de la culture hip-hop. Le succès commercial de l'album permet au rappeur de promouvoir le mouvement Stop the Violence à partir de 1989, en réponse à la violence au sein du hip-hop et des communautés noires (*cf.* Chapitre 2, II.). Lors d'une interview réalisée en 2019, KRS-One revient sur la création du mouvement et sur la connaissance de la lutte pour les droits civiques des rappeurs possédant un engagement sociopolitique :

[55] Après son assassinat à Harlem en 1965, cette photographie est diffusée accompagnée du slogan "By Any Means Necessary" comme appel aux armes pour les communautés noires, mais aussi comme avertissement contre les membres de la Nation of Islam ayant menacé la vie de l'activiste avant son assassinat. Waldman Joby, "Misunderstanding Malcolm X", *BBC News*, 21 février 2005. Consulté le 27/10/2022. Disponible à l'adresse : http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/4277833.stm.

> La révolution ne fonctionne que pour ceux qui y participent. Donc, quand vous lancez un mouvement, ce n'est pas pour tout le monde et nous le savions. Il y avait beaucoup d'opposition au *Stop the Violence Movement* parce que les gens ne voulaient pas – certaines personnes, des cadres, ceux qui avaient de l'argent à gagner et les artistes – ils ne voulaient pas que le hip-hop ait des règles ou des règlements. Ils ne voulaient pas que le hip-hop soit institutionnalisé. Et à bien des égards, cela m'a fait reculer très rapidement parce que j'ai dit : « Nous ne sommes pas ici pour institutionnaliser le hip-hop ou lui imposer des règles injustifiées. Ce n'est pas ce que nous essayons de faire ». Mais nous avons également vu que nous étions la continuation du mouvement des droits civiques. […] Vous ne pouvez pas parler à ces hommes et ces femmes qui ont combattu, qui ont quelque chose à vous dire, sont exclus, et tu prends le micro, « Ouais nous avons ça » avec toi qui dis n'importe quoi, parles pour ne rien dire. Donc, pour nous, ce n'était pas le fait de regarder tout le monde et de dire : « Oh, ils ne parlent pas consciemment ou ils ne sont pas hip-hop », ou ceci, et cela. Ils n'avaient pas l'expérience que nous avions, nous connaissons les Black Panthers pour de vrai, pour de vrai. Lorsque vous rencontrez et parlez à [la fille de Malcolm X, Ilyasah Shabazz,], vous ne pouvez pas quitter cette conversation et ensuite prendre le micro pour dire des choses stupides[56].

Il est intéressant de noter que KRS-One place sa démarche artistique dans la continuité du mouvement des droits civiques[57], indiquant que les personnes impliquées dans le mouvement Stop the Violence disposent d'une conscience aigüe de l'histoire et de l'héritage qui les précède. En ce sens, ils s'inscrivent dans une tradition plus large de lutte pour les droits et la justice, considérant que les artistes disposent d'une responsabilité envers leur communauté et doivent être conscients de l'impact de leurs paroles et de leur influence sur leur auditoire. En outre, leur utilisation de la musique comme outil de lutte sociale et politique les lie au mouvement *Black Power*, qui utilise également des moyens artistiques pour faire passer leur message et disposer

[56] UrbanCityTV, "KRS One- Full Interview with Performances", *YouTube*, 24 avril 2019. Consulté le 25/05/2023. Disponible à l'adresse : https://youtu.be/g_fuDyXqsKE?si=B9NPTk72Sq4kW7aL. "Revolution only works for those that participate. So when you put a movement forward, it's not for everybody and we knew that going in. There was a lot of opposition to the Stop The Violence Movement because people didn't want—certain people, executives, those who had money to gain and artists— they didn't want hip-hop to have rules or regulations. They didn't want hip-hop to be institutionalized. And in a lot of ways, that made me back up real quick because I said, 'We're not here to institutionalize hip-hop or put unwarranted rules on it. That is not what we're trying to do.' But we also saw that we were the continuation of the Civil Rights Movement. […] You can't speak to these men and women who been in the struggle, got something to tell you, wearing stripes and you grab the mic, 'Yeah, we got that,' with you just saying any old thing, talking about nothing. So, for us, it wasn't like looking at everyone else and saying, 'Oh, they not talking conscious or they not hip-hop' or this, and that. They didn't have the experience that we had, we know Black Panthers for real, for real. When you meet and talk to [Malcolm X's daughter, Ilyasah Shabazz,] you can't come off that conversation and then go on the mic and say stupid stuff."

[57] Dans l'interview, le rappeur n'établit pas de distinction entre le mouvement des droits civiques et le mouvement *Black Power*.

d'une influence culturelle importante dans la lutte pour les droits des Afro-Américains (Williams (Y), 2016 : 87-105).

Un autre exemple iconographique créant une liaison entre le mouvement de libération noire et le mouvement hip-hop est la pochette du quatrième album de The Roots, *Things Fall Apart* (1999, MCA Records). La sortie de cet album, une décennie après celle de Boogie Down Productions, témoigne de la persistance et de l'évolution de la thématiques des droits civiques et des luttes sociales au sein du hip-hop. Cet écart de dix ans illustre la capacité du genre à s'ancrer dans des préoccupations historiques tout en s'adaptant aux contextes changeants de la société. Formé à Philaldephie en 1987 par Tariq "Black Thought" Trotter et Ahmir "?uestlove" Thompson, le groupe devient populaire au sein de la scène musicale hip-hop étatsunienne à la fin des années 1990, cet album formant leur premier succès commercial. Sa couverture, proposée par le directeur artistique Kenny Gravillis, comporte initialement cinq propositions graphiques différentes avant qu'une seule ne soit retenue[58]. Celles-ci ont toutes pour objectif de représenter une histoire de violation des droits de l'Homme, de manière à susciter une réflexion sur des enjeux sociaux cruciaux. La photographie publiée, en noir et blanc, montre deux femmes noires en train de fuir la police dans le quartier de Bedford-Stuyvesant, à Brooklyn, lors d'une émeute dans les années 1960[59] (*cf.* Illustration 23). La seule couleur de la pochette est le rouge, utilisée comme métaphore du sang.

[58] Dryden "Treats" Richard, "Art Director Kenny Gravillis Tells the Stories Behind The Roots' 5 "Things Fall Apart" Album Covers", *Complex*, 23 février 2014. Consulté le 29/10/2022. Disponible à l'adresse : https://www.complex.com/style/a/richard-treats-dryden/the-roots-things-fall-apart-album-covers.
[59] L'auteur et la date exacte de cette photographie sont inconnus.

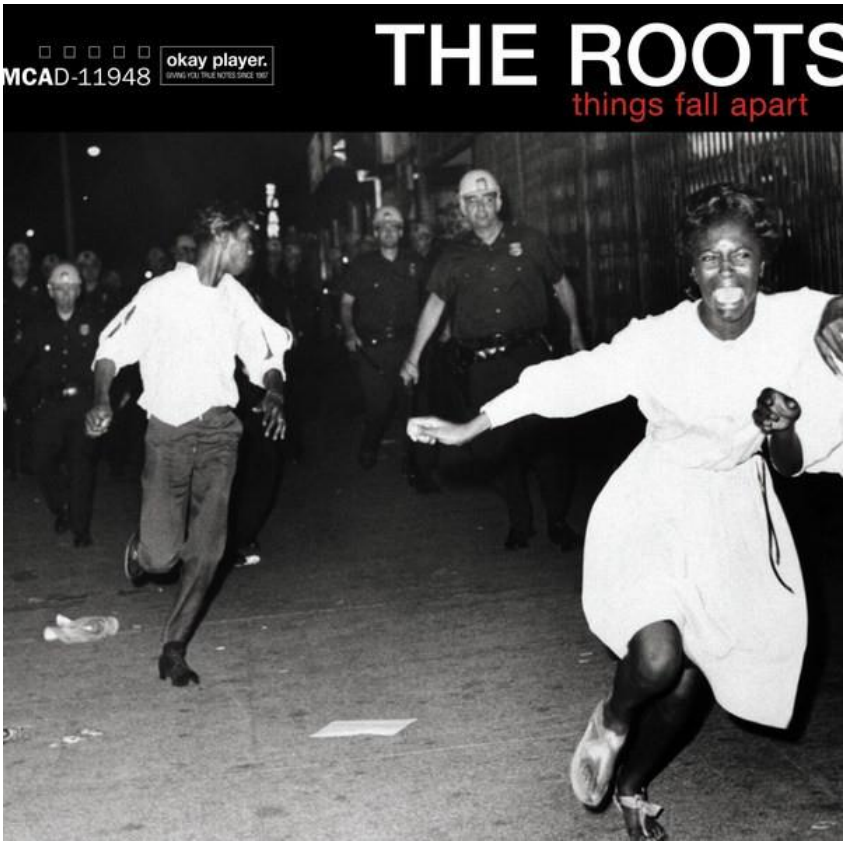


Illustration 23. Pochette de l'album *Things Fall Apart* de The Roots, MCA Records, 1999.

Lors d'une interview réalisée en 2014, Kenny Gravillis évoque l'analyse critique découlant de la conception de la couverture de cet album, et révèle les raisons pour lesquelles cette image est choisie comme couverture principale :

> C'est devenu l'œuvre principale pour plusieurs raisons. La couverture donnait l'impression que la communauté urbaine pouvait vraiment s'y identifier. Voir une peur réelle sur le visage de la femme est très émouvant. Ça semble sans concession et agressif dans son propos tenu sur la société. Je me souviens me rendre à Tower Records et la voir en grand ; c'était tellement percutant[60].

Cette photographie peut être interprétée comme un symbole du racisme et de l'injustice lors de la période du mouvements des droits civiques, moment où de nombreuses émeutes ont lieu face à la discrimination raciale et à l'injustice sociale que subissent les communautés noires.

[60] Dryden "Treats" Richard, "Art Director Kenny Gravillis Tells…", *op.cit.* "This became the main artwork for a few reasons. The cover felt like the urban community could really relate to it. Seeing real fear in the woman's face is very affecting. It feels unflinching and aggressive in its commentary on society. I remember going to Tower Records and seeing it huge; it was just so impactful".

En choisissant cette couverture pour son album, The Roots montre leur engagement et leur solidarité envers les luttes pour l'égalité et la justice sociale aux États-Unis, et, plus encore, rappelle que ces luttes ne sont pas terminées et doivent se poursuivre.

D'autres artistes utilisent plutôt le feuillet de leur album pour laisser des messages à leurs auditeurs, et établir une continuité avec les luttes engagées par les générations précédentes. En 1989, le rappeur, producteur et acteur L.L. Cool J (James Todd Smith), originaire du Queens, à New York, sort son troisième album *Walking With a Panther* (Def Jam Recordings). Ce dernier poursuit le succès commercial de ces précédents albums, atteignant la première place du Billboard R&B/Hip-Hop, la sixième place du Billboard 200 et obtenant la certification disque de platine[61]. Sur la pochette de l'album, le rappeur pose dans une rue derrière une jeune panthère noire possédant un imposant collier de couleur or autour du cou. L'invocation de cet animal, souvent perçu dans la symbolique culturelle comme incarnant une posture dominante au sein de la faune, peut évoquer une allégorie de force et de puissance. Elle peut également refléter l'assurance de l'artiste dans son identité masculine ou sa stature au sein du paysage musical étatsunien. En outre, la panthère peut dénoter une liaison au mouvement *Black Power*, et plus spécifiquement au militantisme radical des Black Panthers, qui utilise la symbolique de la panthère noire en signe de résistance et de fierté noire[62]. Il est ainsi possible que L.L. Cool J établisse une référence à ce mouvement par le titre et la couverture de son album, afin de montrer sa propre fierté en tant qu'Afro-Américain, sa propre résistance à l'oppression ou encore sa position en tant qu'artiste engagé. Néanmoins, il s'agit d'une interprétation spéculative, l'artiste n'ayant jamais confirmé cette référence aux Black Panthers. Toutefois, l'un des feuillets de l'album aborde la fierté noire et la lutte contre les stéréotypes et les discriminations à l'encontre des jeunes hommes noirs aux États-Unis[63]. Le rappeur utilise ainsi son art comme une plateforme pour inciter au changement :

---

[61] Sha Be Allah, "Today In Hip-Hop History: LL Cool J Releases Third LP 'Walking With a Panther' 31 Years Ago", *The Source*, 9 juin 2020. Consulté le 28/10/2022. Disponible à l'adresse : https://thesource.com/2020/06/09/today-in-hip-hop-history-ll-cool-j-releases-third-lp-walking-with-a-panther-31-years-ago/.

[62] Pour plus de détails concernant l'adoption du logo et de l'uniforme des membres du Black Panther Party, consulter Bloom Joshua, Martin Waldo E. Jr., *Black Against Empire: The History and Politics of the Black Panther Party*, Oakland, University of California Press, 2013.

[63] De même, l'utilisation symbolique du rouge, du noir et du vert sur la pochette de l'album peut être une référence aux couleurs du drapeau de la libération noire (*cf.* II. A. du présent chapitre).

> J'appelle cet album "Walking With A Panther" : je suis jeune, noir et légal. Je veux faire ma part pour briser les stéréotypes placés sur les jeunes hommes noirs en Amérique. En faisant cet album, peut-être qu'un jour mes petits-enfants pourront prendre un taxi ou louer une voiture à West Hollywood. Peut-être que mes petits-enfants pourront prendre le métro sans que les gens changent de siège, ou que les flics les harcèlent simplement parce qu'ils conduisent une belle voiture, simplement parce qu'ils sont jeunes et noirs. Ce que j'essaie de dire, c'est que vous devriez juger une personne par ses caractéristiques personnelles et pas seulement par ses vêtements ou sa peau. J'espère donc prouver au monde que je peux atteindre tous les objectifs matérialistes et être jeune, noir et légal[64].

L.L. Cool J cherche à inspirer des individus partageant des caractéristiques et des expériences similaires à lui par son propre exemple de réussite au sein de l'industrie musicale. Ce faisant, il déploie un message positif qui vise à prouver la possibilité d'un dépassement des obstacles cités, menant à une double possibilité émancipatrice. Au niveau individuel, le rappeur suggère que les jeunes hommes noirs peuvent dépasser les stéréotypes et la discrimination auxquels ils font face par l'achèvement d'une réussite économique et matérielle. Celle-ci peut les rendre plus autonomes, mais aussi prouver leur capacité et leur valeur en tant qu'individus au sein de la société étatsunienne. Au niveau collectif, L.L. Cool J considère que la réussite individuelle d'autres jeunes hommes noirs peut *in fine* contribuer à changer les perceptions et les attitudes envers ce groupe social, et ainsi d'entrevoir la possibilité de parvenir progressivement à une société plus inclusive et plus égalitaire.

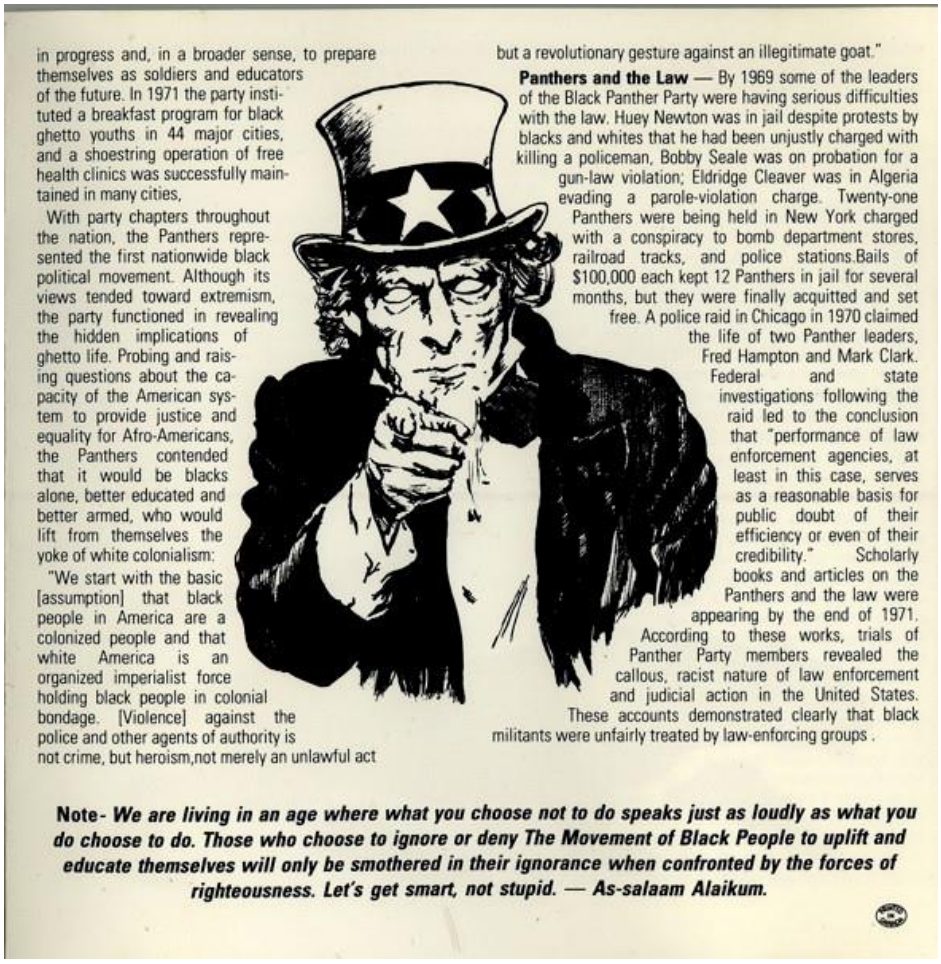
En 1990, le rappeur, producteur et activiste Paris (Oscar Jerome Jackson Jr.), originaire de San Francisco, Californie du Nord, et fondateur de Guerrilla Funk Recordings et Scarface Records, publie son premier album *The Devil Made Me Do It* (Tommy Boy Records). L'album, de par ses paroles conscientes et engagées socialement et politiquement, permet au rappeur de s'établir comme une voix politique radicale importante dans la culture hip-hop underground au cours des années 1990[65]. Dans sa musique, Paris aborde régulièrement la violence policière, le racisme, la

[64] "I call this album "Walking With A Panther": I am young, black and legal. I want to do my part in breaking stereotypes placed on young black men in America. By making this album, maybe one day my grandchildren can catch a cab, or rent a car in West Hollywood. Perhaps my grandchildren will be able to ride the subway without people changing their seat, or cops harassing them simply because they are driving a nice car- just because they are young and black. What I am trying to say is you should judge a person by their personal characteristics and not merely by their clothes or skin. So I hope to prove to the world that I can reach all materialistic goals and be young, black and legal."

[65] Paris se voit contraint de sortir son second album, *Sleeping With the Enemy* (1992), par le biais de sa propre structure (Scarface Records), Tommy Boy Records et leur distributeur Warner Bros. Records s'opposant à sa diffusion, jugeant son contenu trop controversé (dans le contexte de censure du titre « Cop Killer » du rappeur Ice-T, sorti la même année par Warner Bros. Records). Sur cet album, Paris fantasme l'assassinat du président des États-Unis George W.

pauvreté et la corruption politique, et met en avant ses influences politiques majeures, dont le Black Panther Party (BPP), la Nation of Islam, le nationalisme noir et le panafricanisme. Défenseur de l'activisme communautaire, il encourage ses auditeurs à s'engager dans des causes sociales et politiques, et appelle à la fierté de l'identité noire et à l'autonomisation des communautés afro-américaines. Considérant la nécessité d'une politique radicale et révolutionnaire pour lutter contre l'injustice sociale, il critique de manière virulente les politiques et les institutions gouvernementales, qu'il juge opprimantes pour les communautés marginalisées. Le logo utilisé par Paris, présent sur la pochette de cet album, est une panthère noire. Celle-ci fait référence au BPP et témoigne de l'alignement du rappeur sur les vues politiques et idéologiques, mais aussi de l'héritage, de cette organisation révolutionnaire des années 1960 et 1970. L'un des feuillets de l'album présente ainsi des informations historiques et politiques concernant le BPP, autour d'une représentation en noir et blanc de l'Oncle Sam (*cf.* Illustration 24).

Bush Sr. (sur le titre « Bush Killa »), considérant que ce dernier néglige largement les quartiers défavorisés, et évoque l'assassinat fantaisiste de policiers racistes (sur le titre « Coffee, Donuts, and Death »). L'une des photographies à l'intérieur de l'album montre le rappeur prêt à faire feu sur le président devant le Congrès, un semi-automatique TEC-9 dans les mains. La réédition deluxe de cet album utilise d'ailleurs cette image en guise de pochette. Huey Steve, Paris Biography, *AllMusic*, date inconnue. Paris collabore également avec le groupe hip-hop radical Consolidated sur le morceau « Guerrillas In The Mist » (Nettwerk Records, 1993).



in progress and, in a broader sense, to prepare themselves as soldiers and educators of the future. In 1971 the party instituted a breakfast program for black ghetto youths in 44 major cities, and a shoestring operation of free health clinics was successfully maintained in many cities,

With party chapters throughout the nation, the Panthers represented the first nationwide black political movement. Although its views tended toward extremism, the party functioned in revealing the hidden implications of ghetto life. Probing and raising questions about the capacity of the American system to provide justice and equality for Afro-Americans, the Panthers contended that it would be blacks alone, better educated and better armed, who would lift from themselves the yoke of white colonialism:

"We start with the basic [assumption] that black people in America are a colonized people and that white America is an organized imperialist force holding black people in colonial bondage. [Violence] against the police and other agents of authority is not crime, but heroism,not merely an unlawful act but a revolutionary gesture against an illegitimate goat."

Panthers and the Law — By 1969 some of the leaders of the Black Panther Party were having serious difficulties with the law. Huey Newton was in jail despite protests by blacks and whites that he had been unjustly charged with killing a policeman, Bobby Seale was on probation for a gun-law violation; Eldridge Cleaver was in Algeria evading a parole-violation charge. Twenty-one Panthers were being held in New York charged with a conspiracy to bomb department stores, railroad tracks, and police stations.Bails of $100,000 each kept 12 Panthers in jail for several months, but they were finally acquitted and set free. A police raid in Chicago in 1970 claimed the life of two Panther leaders, Fred Hampton and Mark Clark. Federal and state investigations following the raid led to the conclusion that "performance of law enforcement agencies, at least in this case, serves as a reasonable basis for public doubt of their efficiency or even of their credibility." Scholarly books and articles on the Panthers and the law were appearing by the end of 1971. According to these works, trials of Panther Party members revealed the callous, racist nature of law enforcement and judicial action in the United States. These accounts demonstrated clearly that black militants were unfairly treated by law-enforcing groups .

Note- We are living in an age where what you choose not to do speaks just as loudly as what you do choose to do. Those who choose to ignore or deny The Movement of Black People to uplift and educate themselves will only be smothered in their ignorance when confronted by the forces of righteousness. Let's get smart, not stupid. — As-salaam Alaikum.

Illustration 24. Un des feuillets de l'album *The Devil Made Me Do It* de Paris, Tommy Boy Records, 1990.

Le rappeur met en avant la « nature raciste de l'application de la loi et de l'action judiciaire aux États-Unis »[66], justifiant à ses yeux l'usage de la violence, défini dans ce cadre spécifique comme un geste révolutionnaire héroïque, contre la police et les autres représentants de l'autorité. Sur ce même feuillet, Paris cherche à sensibiliser ses lecteurs à l'importance de la justice sociale et de l'égalité raciale, afin de les encourager à prendre des mesures pour soutenir ces causes, en particulier par l'éducation et par une prise de position par rapport au mouvement de libération noire :

> Nous vivons à une époque où ce que vous choisissez de ne pas faire parle aussi fort que ce que vous choisissez de faire. Ceux qui choisissent d'ignorer ou de nier le Mouvement des Noirs pour s'élever et s'éduquer ne seront

[66] "racist nature of law enforcement and judicial action in the United States".

qu'étouffés dans leur ignorance lorsqu'ils seront confrontés aux forces de la droiture. Soyons intelligents, pas stupides[67].

Les trois autres feuillets de l'album mettent en avant quatre biographies de figures historiques influentes dans la lutte pour l'autonomisation des Noirs et la lutte contre le racisme et l'oppression. Celles-ci concernent Nat Turner (1800-1831), symbole de résistance contre l'esclavage dans la première moitié du XIX^{e} siècle, Marcus Garvey (1887-1940), chef politique jamaïcain précurseur du panafricanisme et défenseur du mouvement nationaliste noir, Elijah Muhammad (1897-1975), chef politico-religieux afro-américain et dirigeant de la Nation of Islam (1934-1975), et Malcolm X. En proposant ces biographies dans les feuillets de son album, Paris rend hommage à leurs contributions au sein du mouvement de libération noire. Par le déploiement de ces éléments historiques, il assume une responsabilité pédagogique, ainsi qu'une fonction de sensibilisation et de transmission de connaissances. Le rappeur offre à ses auditeurs l'opportunité de s'intéresser à l'histoire et à la culture noires, dans le but de les inciter à s'engager dans une réflexion sur les questions d'autonomisation des Afro-Américains et de la lutte contre le racisme.

En 1994, Public Enemy sort son cinquième album studio, intitulé *Muse Sick-N-Hour Mess Age* (Def Jam Recordings). Fondé en 1985, le groupe se compose originellement des rappeurs Chuck D et Flavor Flav, du DJ Terminator X, de Professor Griff, occasionnellement rappeur et « ministre de l'information » du groupe, et de Security of The First World (S1W), qui assure la sécurité lors de leurs concerts[68]. Tout comme leurs précédents albums, *Muse Sick-N-Hour Mess Age* aborde des sujets sociaux et politiques importants, tels que les problèmes raciaux, la justice sociale, les violences policières, ou encore la liberté d'expression. L'album rencontre un succès commercial, atteignant la 14ème place du Billboard 200[69] et obtenant la certification disque d'or. La pochette de l'album présente un squelette avec un bonnet (aux couleurs de la libération noire) en train d'écouter de la musique, prêt à se tirer une balle dans la tête. Devant lui se trouve deux bouteilles d'alcool, un pochon de cannabis et le *Livre de la Révélation*, dernier livre du *Nouveau*

[67] "We are living in an age where what you choose not to do speaks just as loudly as what you do choose to do. Those who choose to ignore or deny The Movement of Black people to uplift and educate themselves will only be smothered in their ignorance when confronted by the forces of righteousness. Let's get smart, not stupid".
[68] Sur scène, les membres de S1W sont vêtus d'uniformes militaires. Ils participent au spectacle en réalisant des gestes d'arts martiaux, des exercices militaires et des danses.
[69] Billboard, "Chart History: Public Enemy", *Billboard*. Consulté le 29/10/2022. Disponible à l'adresse : https://www.billboard.com/artist/public-enemy/chart-history/hsi/.

Testament (aussi appelé *L'Apocalypse*). Derrière le squelette se trouve une personne en tenue du Ku Klux Klan[70] (à gauche) et un homme blanc en costume en train de rire, un air diabolique se dégageant de son visage (à droite). En bas de l'image, sous le titre de l'album, sont indiqués les mots « de quel côté êtes-vous » (*what side you on*), répétés six fois (deux fois en blanc, sur les deux côtés, et quatre fois en noir, au milieu) (*cf.* Illustration 25).

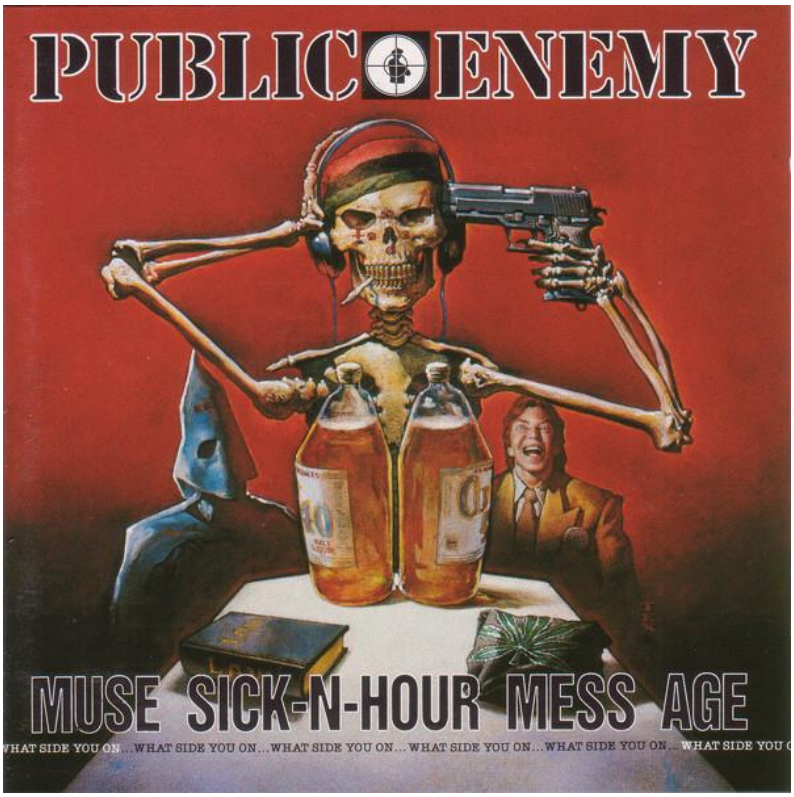


Illustration 25. Pochette de l'album *Muse Sick-N-Hour Mess Age* de Public Enemy, Def Jam Recordings, 1994.

Un double feuillet du fascicule comporte un message du rappeur et activiste radical Chuck D qui éclaire l'intention critique de l'album et de sa pochette. L'artiste y aborde la question de l'absence de contrôle dont les personnes noires disposent sur leurs situations économique, éducative et judiciaire à la fin du XX^{e} siècle. Cette absence de contrôle conduit selon lui à un sentiment d'impuissance pour la jeunesse noire. Il considère que les « communautés noires » ne sont en réalité que des « plantations », dans la mesure où les personnes noires ne détiennent aucun pouvoir réel sur leur propre vie et leur propre avenir :

[70] Deux des feuillets du fascicule utilisent également l'image d'une personne en tenue du Ku Klux Klan.

> Que se passe-t-il ? Comment donner du sens dans un environnement où le sens est de moins en moins courant ? Les Noirs n'ont toujours pas de contrôle sur leurs situations économiques, éducatives, et d'application de la loi. Bien que nous appelions souvent notre environnement "communauté", sans le contrôle, ce que vous avez en réalité est une plantation. Alors quel est le problème ? Est-ce nous ? Nous ne pouvons pas blâmer les jeunes. Ils doivent être obligés de suivre l'ordre, et si les Noirs adultes ne le font pas, nous ne pouvons pas nous attendre à ce que nos jeunes respectent des directives que nous ne pouvons pas édicter. Là où il y avait autrefois le Black Power, les jeunes Noirs reconnaissent maintenant que les Noirs plus âgés ont peu ou pas de pouvoir. Par conséquent, nos jeunes défient les adultes en tant que pairs plutôt qu'en tant qu'héritiers. Peut-être est-ce le résultat inéluctable d'un plan raciste, que l'Amérique noire se mange elle-même …[71]

Chuck D considère que le mouvement *Black Power* porté par les générations précédentes s'avère être un échec, puisqu'il n'a pas permis aux communautés noires d'obtenir l'émancipation au sein de la société étatsunienne[72]. Il en appelle à l'unité et à la solidarité intergénérationnelle pour changer la situation, et ainsi poursuivre les revendications du mouvement. Pour l'artiste, le rap, en tant qu'expression culturelle, est une arme de lutte permettant de faire passer des messages et de s'opposer aux structures sociales entretenant les inégalités raciales (en particulier, dans son texte, le gouvernement, les institutions et le système pénitentiaire industriel). En ce sens, il rejette les critiques qui sont adressées au rap pour sa représentation de la violence et de thèmes négatifs, et soutient que ce dernier peut être un outil puissant pour sensibiliser et inspirer le changement. Il insiste particulièrement sur l'importance de l'action et de la prise de conscience pour éviter une situation de non-retour, dressant le portrait pessimiste d'un futur proche caractérisé par des problèmes croissants de racisme, de destruction environnementale et de « lavage de cerveau » par l'influence de la suprématie blanche sur les populations à l'échelle planétaire :

> Les gens ont le culot de blâmer la musique rap pour ce processus, alors que ce n'est peut-être que notre dernier appel à l'aide. Comme les guerres d'aujourd'hui se déroulent dans les airs, appelez ces enregistrements des frappes aériennes depuis les ondes radio. Certains vont bêtement se tourner vers

[71] "What is going on? How do you make sense in an environment where sense is increasingly less common? Black people still don't have control over our economic, educational, and law enforcement situations. Though we often call our surroundings a "community", without the control, what you actually have is a plantation. So what is the problem? Is it us? We can't blame the youth. They must be made to follow order, and if adult Black people don't make order, we can't expect our young to respect guidelines we can't make. Where there was once Black Power, Black youth now recognize that older Blacks have little or no power. Therefore, our young are challenging we adults as peers, rather than as heirs. Perhaps this is the unavoidable outcome of a racist blueprint, that Black America eat itself…".

[72] L'un des buts de la lutte engagée par le mouvement *Black Power* étant de parvenir à l'autonomie économique, politique et culturelle des communautés noires aux États-Unis.

cet album pour trouver des solutions, puis en critiquer l'absence, alors qu'ils savent très bien qu'un disque de rap positif ne peut qu'ajouter de l'équilibre au chaotique, autre côté du rap. Sur cet album, le cinquième de Public Enemy, je reconnais quiconque veut faire un pas en avant, et non deux pas en arrière. Ensemble, nous regardons cinq ans dans le futur, jusqu'en 1999, alors que les masses des peuples continuent de se soumettre à la programmation de la suprématie blanche.

Dans ce futur, les « ex »-dirigeants du Klan influencent le public et deviennent présidents. L'Europe et l'Amérique s'unissent en fraternité, et affinent leur emprise raciste sur le soi-disant « tiers monde ». Les prisons sont pleines de familles. Les masses d'adultes ont été infantilisées, tandis que les jeunes préprogrammés agissent effrayamment en « adultes » et sont considérés comme une menace interne. L'environnement de la planète se détraque avec des tremblements de terre, des inondations, des incendies, et de la glace. Des maladies incurables anéantissent des millions de personnes, tandis que, dans le même temps, les gens continuent de subir un lavage de cerveau, pensant que les choses vont mieux que jamais, car la nostalgie blanche est devenue une drogue mentale facilement acquise. Le livre de l'Apocalypse, tel qu'il décrit la fin du monde, n'a jamais dit que les Noirs seraient les premiers à partir, ce qui signifie que notre existence même a des conséquences mondiales. Pourtant, quelque chose doit être fait pour nous empêcher d'être la « course contre la montre » [double sens du mot *race* par l'expression *race against time* dans la version originelle]. Espérons qu'une fois l'emballage, le marketing et l'extravagant terminés, cet album ajoutera de l'équilibre à ce qui existe, défiera les institutions malfaisantes et inspirera ceux qui l'ont en eux, pour que le changement soit réel, avant que la tâche de nous sauver devienne impossible[73].

En décrivant un futur proche sombre, la stratégie de Chuck D est d'inciter les gens à prendre conscience des enjeux et à agir rapidement pour éviter que cette vision ne devienne une réalité. La teneur de son message fait écho à la présence de l'Apocalypse de Jean sur la pochette de l'album, soit la révélation de la fin du monde. En ce sens, il cherche à redonner de

[73] "People have the nerve to blame rap music for this process, when it may just be our last cry for help. As, today wars are fought in the air, call these records air-strikes from the airwaves. Some people will foolishly look to this album for solutions, then criticize the lack of them, when they know damn well a positive rap records can only add balance to the chaotic, other side of rap. On this album, Public Enemy's fifth, I acknowledge anybody who wants to take one step up, not two step back. Together, we peek five years into the future, to 1999, as the masses of people continue to submit themselves to the programming of white supremacy".
In this future, "ex"-Klan leaders sway the public and become President. Europe and America join in brotherhood, and refine their racist grip over the so-called "third world". Jails are full of families. The masses of adults have been infantilized, while the pre-programmed young act frighteningly "grown" and are seen as an internal threat. The planet's environment goes haywire with earthquakes, floods, fires, and ice. Incurable diseases wipe out millions, while, at the same time, people continue to be brainwashed, thinking that things are better than ever, because white nostalgia has become an easily acquired mind drug. The book of Revelation, as it describes the end of the world, never said that Black people would be the first to go, which means that our very existence has world consequences. Still, something has to be done to keep us from being the "race against time". Hopefully, after the packaging, the marketing, and the glitz is done, this album will add balance to what's out there, challenge foul-at-the-root institutions, and inspire those that have it in them, to make change real, before the task to save ourselves become impossible".

l'espoir et du courage à ses auditeurs pour que sa vision prophétique ne se réalise pas[74]. Son intention est d'éveiller les consciences, et d'inciter toute personne à réfléchir aux conséquences de leur inaction ou de leur passivité face aux problèmes qu'il soulève. Il souhaite ainsi provoquer un changement social et politique en les incitant à se mobiliser pour lutter contre ces injustices et, à l'image des autres artistes cités précédemment, construire un avenir plus juste et plus équitable. Sa démarche s'inscrit dans la continuité du mouvement de libération noire, et plus particulièrement des objectifs du mouvement *Black Power*, spécialement par sa volonté d'autonomisation des communautés noires et de lutte contre la suprématie blanche.

En 1999, Sugar Bear (Gregory Eliot), Ju-Ju (William House) et E.U. (Experience Unlimited) sortent l'album *Bounce (The Album*) (LEC Records Inc.). Bien que la forme de leur approche soit assez différente de celle de Public Enemy, les artistes proposent sur l'un des feuillets un texte à l'attention de leurs auditeurs qui traite des relations intergénérationnelles, de la dynamique sociale et du contexte culturel des États-Unis. Ils y soulignent l'importance de « combler le fossé entre les générations plus âgées et plus jeunes », encourageant le respect mutuel et la compréhension :

> Un Message Important à Nos Fans... L'une des premières choses à faire pour nous améliorer est de combler le fossé entre les générations plus âgées et plus jeunes. Aux jeunes générations "Apprenez de vos aînés". Ils possèdent l'éducation dont vous avez besoin pour survivre. Génération plus âgée, faites attention et écoutez ce que vos jeunes ont à dire. N'ignorez pas leur intelligence si elle menace la vôtre. Faites attention et reconnaissez le fait que nous devrons passer le relais à nos enfants. Demandez-vous : "Les avez-vous bien entraînés ?"[75]

Les artistes cherchent à promouvoir l'harmonie au sein des communautés noires, espérant un renforcement de la solidarité et de la coopération entre les différentes générations afin

[74] Gibert Pierre, « Dans la Bible, l'Apocalypse est un texte politique », *L'Histoire*, avril 2016. Consulté le 02/11/2022. Disponible à l'adresse : https://tinyurl.com/3cwwxj3a. Selon Pierre Gibert, prêtre jésuite, docteur en théologie et en littérature comparée et spécialiste de l'Ancien testament, l'Apocalypse est un texte politique qui sert à « redonner espoir aux croyants, à un moment de doutes et de désespoir alors que les fidèles, soumis à une puissance politique païenne néfaste, se sentaient désarmés et vaincus d'avance ». Le texte se définit comme un « message de salut pour le présent, et en tout cas pour un avenir proche, donc envisageable par les contemporains et autorisant une espérance réaliste ».

[75] "An Important Message to Our Fans... One of the first things that needs to happen in order to better ourselves is to bridge the gap between the older and younger generations. To the younger generation "Learn from your elders." They possess the education you need to survive. Older generation, pay attention and listen to what your youth's have to say. Do not brush off their intelligence if threatens your own. Pay attention and acknowledge the fact we will have to pass the baton to our children. Ask yourselves, "Have you trained them well?"

de résoudre les problèmes auxquels ils font face. Sugar Bear, Ju-Ju et E.U. abordent également le racisme et la discrimination, et la manière dont ces derniers affectent la vie sociale et politique des communautés noires. De même, ils proposent un regard critique sur la perception de soi et de l'autre en tant qu'individus et en tant que membres d'une communauté, considérant qu'il est nécessaire de réduire les tensions intergénérationnelles et intercommunautaires, dans le but de parvenir à une société plus inclusive. En ce sens, ils mettent en avant et reconnaissent les contributions et les sacrifices des générations précédentes dans la lutte pour l'obtention de droits fondamentaux, et promeuvent une culture de l'acceptation et de la tolérance :

> Parfois, nous devons apprendre à accepter la vie pour ce qu'elle est. Nous avons été niés, critiqués, moqués, parlés, battus et utilisés, et malgré tout ce que nous avons traversé, nous sommes toujours la race la plus vindicative, ingrate, égoïste, ignorante, irrespectueuse, jalouse et haineuse envers l'un l'autre.
>
> C'est si facile pour nous de pointer du doigt et de blâmer les Blancs pour nos problèmes jusqu'à ce que nous apprenions à accepter et les générations plus âgées qui se sont battues, qui sont mortes, qui ont tout sacrifié pour que nous puissions avoir une éducation ; avoir le droit de vote ; avoir le droit de vivre librement, et avant tout, avoir le droit d'adorer et d'accepter Dieu. Si nous ne faisons pas ce changement dans une direction positive, nous ne pourrons pas surmonter notre plus grande peur : nous-mêmes.[76]

Les artistes adoptent ainsi un regard critique sur les communautés noires, soulignant leur tendance à rejeter la responsabilité de leurs problèmes sur les personnes blanches plutôt que de les affronter eux-mêmes. En ce sens, ils considèrent que, malgré les inégalités et les discriminations subies – qui forment des facteurs externes –, il existe également des facteurs internes et des responsabilités individuelles à prendre en compte, et qui transcendent donc les critères raciaux. Leurs propos semblent être en adéquation avec les revendications et les objectifs du mouvement des droits civiques, dans la mesure où ils font l'emphase sur la promotion de l'égalité des droits et sur la possibilité de parvenir à des opportunités égales pour tous, indépendamment des origines ethniques.

[76] "Sometimes, we must learn how to accept life for what it is. We've been denied, criticized, laughed at, talked about, beaten, and used, and still after all we've been through, we are still the most vindictive, ungrateful, selfish, ignorant, disrespectful, jealous, and hateful race toward each other.
It's so easy for us to point our finger and blame white people for our troubles but until we learn how to accept and the older generations who fought, who died, who sacrificed everything so that we could be able to have an education; have the right to vote; have the right to live freely, and foremost, have the right to worship and accept God. If we don't make that change into a positive direction we won't be able to overcome our biggest fear: each other."

Au cours des années 1990, le hip-hop étatsunien s'impose comme un médium puissant de critique des institutions et de la société. Cette démarche artistique s'inscrit dans la continuité des mouvements historiques de libération noire, tissant des ponts entre la musique et la lutte pour les droits civiques. Parallèlement à la dénonciation des inégalités et discriminations structurelles, ces artistes engagent également une réflexion interne au sein des communautés noires, mettant en lumière l'importance d'assumer une responsabilité collective et individuelle. Ainsi, la musique hip-hop de cette période transcende sa nature artistique pour devenir un outil de sensibilisation et de changement social.

II. Le symbolisme afro-américain dans la musique hip-hop

La musique hip-hop est riche d'éléments symboliques afro-américains. Leur étude révèle un ensemble de symboles, d'images et de motifs qui sont employés pour représenter les expériences, les histoires ou encore les croyances des communautés noires aux États-Unis. Il peut inclure des éléments de la culture africaine, de la culture de la diaspora africaine, de la culture religieuse ou politique.

Pour Denis C. Meyer[77], l'étude du symbolisme passe par une analyse des « icônes culturelles », définies comme « des figures emblématiques qui jouent un rôle central dans la construction de l'imaginaire collectif et la formation du sentiment d'appartenance culturelle » (Meyer, 2011 : 224). Celles-ci peuvent se présenter en tant que « personnages, objets, évènements, rituels ou idées », et apparaissent « dans les lieux publics, les institutions, la langue, les œuvres, le système éducatif, les médias, les conversations, les pratiques sociales, les produits culturels et de consommation » (*ibid.*). Pour Meyer, l'icône culturelle est un symbole fort, qui renvoie à des valeurs et des concepts par le biais de « conventions socioculturelles » et « d'associations d'idées » (*ibid.* : 225).

[77] Denis Meyer C. est un professeur émérite français, anciennement directeur du programme de français à l'école des langues et des cultures modernes de l'Université de Hong Kong. Ses domaines de recherche comprennent l'histoire politique et culturelle de la France, la littérature française moderne, la médiation et la représentation culturelles, la didactique de la langue et de la culture françaises.

D'après le spécialiste en théologie systématique James H. Evans Jr.[78], l'expérience afro-américaine amène, au cours des années 1960, à l'émergence d'une culture afro-américaine distinctive en réponse à l'oppression raciale et à la déshumanisation. Pour ce dernier, le mouvement des droits civiques apporte une « libération culturelle », qui fait référence à « la liberté vis-à-vis des images négatives de soi, des symboles et des stéréotypes » (Evans, 1997 : 17)[79]. L'auteur évoque l'exemple de la symbolique du noir et du blanc dans le monde occidental, très largement influencée par le christianisme, l'un renvoyant à des qualités défavorables (le mal, la mauvaise réputation) et l'autre à des qualités favorables (la bonté, la pureté, l'honnêteté, la propreté). La libération culturelle noire s'appuie, entre autres, sur « un renversement du symbolisme des couleurs ayant affligé les Afro-Américains, un renversement de l'association historique entre la noirceur [*blackness*] et le péché, et une revalorisation de son identité » (Evans, 1997 : 18)[80]. À l'image du slogan « Le noir est beau » (*Black is beautiful*) durant les années 1960, cette démarche libératrice participe au développement de l'estime de soi et à la sauvegarde de valeurs et d'expériences propres aux communautés noires étatsuniennes (*ibid.*).

Cette libération culturelle amène également la mise en avant d'un symbolisme des couleurs disposant de sens spécifiques pour les Afro-Américains, qui s'inscrit dans une démarche similaire de fierté et de valorisation de l'identité noire.

A. Le symbolisme des couleurs

L'étude du symbolisme des couleurs sur les pochettes et les feuillets d'albums de musique hip-hop publiés au cours des années 1980 et 1990 permet de mettre en lumière l'utilisation répétée de couleurs spécifiques : le rouge, le noir, le jaune et le vert. Celles-ci renvoient à deux icônes culturelles majeures : le drapeau de l'Éthiopie et le drapeau de la libération noire et du panafricanisme. En se servant de ces symboles, les artistes déploient un imaginaire collectif et des figures emblématiques propres à l'identité culturelle afro-américaine.

[78] James H. Evans Jr. est titulaire de la chaire Robert K. Davies de théologie systématique à la Colgate Rochester Crozer Divinity School.
[79] "Cultural liberation" ; "freedom from negative self-images, symbols, and stereotypes".
[80] "a reversal of the color symbolism that has afflicted African-Americans, an overturning of the historic association between blackness and sin, and a revalorization of one's identity".

L'utilisation symbolique des couleurs du drapeau de l'Éthiopie (vert, jaune et rouge, institué par l'empereur Ménélik en 1897) renvoie à l'histoire coloniale africaine (*cf.* Illustration 26). En dehors d'une courte période de colonisation italienne à la fin du XIX^e^ siècle[81], l'Éthiopie est l'une des deux seules nations africaines (avec le Liberia) non colonisées par les Européens. Cette histoire singulière explique l'utilisation de ces mêmes couleurs sur les drapeaux de différentes nations africaines lors de leur prise d'indépendance (dont le Ghana, le Cameroun, le Sénégal, le Mali ou encore le Burkina Faso)[82]. À la fin des années 1950 et au cours des années 1960, ces couleurs sont associées à la lutte pour l'indépendance et la liberté, symbolisant l'unité et la solidarité entre les peuples africains, ainsi que le symbole de l'identité panafricaine[83].



Illustration 26. Drapeau de l'Éthiopie avec le Lion de Juda au centre (1897-1974)[84].

[81] Le protectorat italien prend fin en 1896, à la suite de la défaite de l'armée italienne contre les forces éthiopiennes. Pour plus d'informations, consulter notamment Brown S. Pamela et Yirgu Fassil, *The Battle of Adwa 1896*, Chicago, Nyala Publishing, 1996.

[82] Lawal Shola, "Red, green and gold: A pan-African history of flags and the remarkable woman who inspired it", *Mail & Guardian*, 13 juin 2020. Consulté le 10/11/2022. Disponible à l'adresse : https://mg.co.za/africa/2020-06-13-africa-flags-history-continent/.

[83] Le panafricanisme est un mouvement politique et culturel émergeant au début du XXe siècle, qui vise à l'unification des Africains et des descendants d'Afrique. Il promeut le développement économique, social et culturel des pays africains et cherche à renforcer la solidarité et l'unité des peuples africains, par la lutte contre l'héritage colonial, les oppressions et les injustices raciales. Adi Hakim, *Pan-Africanism: A History*, New York, Bloomsbury Academic, 2018.

[84] Drapeau de l'Éthiopie (1897-1974), *Wikipédia*, consulté le 26/08/2023. Disponible à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Drapeau_de_l%27%C3%89thiopie#/media/Fichier:Flag_of_Ethiopia_(1897%E2%80%931974).svg.

Le drapeau de la libération noire, aussi connu sous les noms de « drapeau afro-américain », « drapeau de l'UNIA », « drapeau du nationalisme noir » ou encore « drapeau panafricain », est un drapeau tricolore composé de rouge, de noir et de vert (*cf.* Illustration 27). Celui-ci est adopté le 13 août 1920 lors d'une convention mensuelle de l'UNIA-ACL (Universal Negro Improvement Association and African Communities League)[85] tenue à New York, et sert à représenter la libération des Noirs aux États-Unis et à unifier les peuples de la diaspora africaine. D'après le département d'études afro-américaines W.E.B. Du Bois de l'université du Massachusetts, le rouge évoque le sang unissant les personnes d'ascendance noire africaine, et le sang versé pour la libération ; le noir évoque le peuple noir en tant que nation ; et le vert fait référence à la richesse naturelle de l'Afrique, à la jeunesse et à l'espoir[86].



Illustration 27. Drapeau panafricain (1920)[87].

[85] L'UNIA-ACL est une organisation panafricaine et nationaliste noire fondée par Marcus Garvey en 1914. Lors de la convention d'août 1920 est rédigée et votée la Déclaration des Droits des Peuples Noirs du Monde (*The Declaration of Rights of the Negro Peoples of the World*), qui spécifie que les couleurs de la race noire sont le rouge, le noir et le vert (article 39).

[86] The W.E.B. Du Bois Departement of Afro-American Studies, "The Colors of Pan-African Solidarity", *The W.E.B. Du Bois Departement of Afro-American Studies*, 13 septembre 2022. Consulté le 10/11/2022. Disponible à l'adresse : https://blogs.umass.edu/wbdubois/2022/09/13/the-colors-of-pan-african-solidarity/.

[87] Drapeau panafricain, *Wikipédia*, consulté le 26/08/2023. Disponible à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Drapeau_pan-africain#/media/Fichier:Flag_of_the_UNIA.svg.

Les couleurs du drapeau sont ensuite adoptées par diverses organisations politiques noires luttant pour la justice sociale et par certaines nations africaines (dont le Mozambique et le Zimbabwe), qui y ajoutent le jaune, symbolisant la paix et l'harmonie, en référence au drapeau de l'Éthiopie[88] (*cf.* Illustration 28).



Illustration 28. Drapeau du Mozambique (1983)[89].

Au cours du mouvement *Black Power*, différents artistes popularisent les couleurs liées aux drapeaux de la libération noire et à l'identité panafricaine. En 1973, le groupe de jazz Roy Ayers Ubiquity sort l'album au titre évocateur *Red, Black & Green* (Polydor). Ce dernier utilise ces couleurs sur sa pochette d'album, et propose également un morceau du même nom. La même année, le groupe de soul et de funk Sly & The Family Stone emploie une symbolique de couleurs similaire sur la pochette de son album *Fresh* (1973, Epic Records) (*cf.* Illustration 29). D'autres exemples pertinents sont les pochettes des album *Man-Child* de Herbie Hancock (1975, Columbia) (*cf.* Illustration 30) et *Hotter Than July* de Stevie Wonder (1980, Tamla Records)[90] (*cf.* Illustration 31), qui utilisent les couleurs noir, rouge, jaune et vert ; ou encore l'album *One Nation Under A Groove* de Funkadelic (1978, Warner Bros. Records), qui met en avant le drapeau sur sa pochette (*cf.* Illustration 32).

[88] *Ibid*.

[89] Drapeau du Mozambique, *Wikipédia*, consulté le 26/08/2023. Ddisponible à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Drapeau_du_Mozambique#/media/Fichier:Flag_of_Mozambique.svg.

[90] L'un des feuillets de l'album est par ailleurs dédié à la mémoire de Martin Luther King Jr. et présente une photographie du chef de file du mouvement des droits civiques.



Illustration 29. Pochette de l'album *Fresh* de Funkadelic, Epic Records, 1973[91].



Illustration 30. Pochette de l'album *Man-Child* d'Herbie Hancock, Columbia, 1975[92].

[91] Sly & The Family Stone, "Fresh", pochette d'album, *Discogs*, consulté le 26/08/2023. Disponible à l'adresse : https://www.discogs.com/master/78494-Sly-The-Family-Stone-Fresh.
[92] Herbie Hanock, "Fresh", pochette d'"album, *Discogs*, consulté le 26/08/2023. Disponible à l'adresse : https://www.discogs.com/master/47832-Herbie-Hancock-Man-Child.

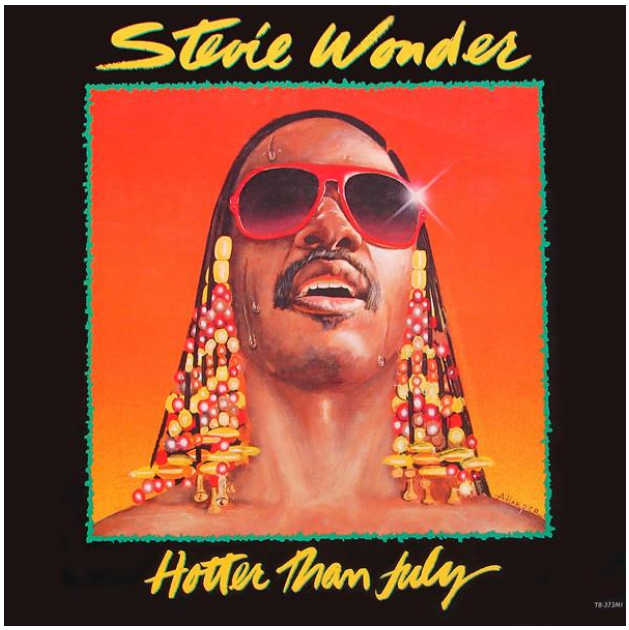


Illustration 31. Pochette de l'album *Hotter Than July* de Stevie Wonder, Tamla Records, 1980[93].



Illustration 32. Pochette de l'album *One Nation Under A Groove* de Funkadelic, Warner Bros. Records, 1978[94].

[93] Stevie Wonder, "Hotter Than July", pochette d'album, *Discogs*, consulté le 26/08/2023. Disponible à https://www.discogs.com/master/87442-Stevie-Wonder-Hotter-Than-July.
[94] Funkadelic, "One Nation Under A Groove", *Discogs*, consulté le 26/08/2023. Disponible à l'adresse : https://www.discogs.com/master/54666-Funkadelic-One-Nation-Under-A-Groove.

De nombreux artistes hip-hop, mais aussi certaines maisons de disque, poursuivent cette affiliation et cet usage symbolique au cours des années 1980 et 1990. La proportion d'albums hip-hop utilisant les couleurs noir, rouge, vert et jaune comme éléments symboliques est particulièrement élevée, représentant 144 albums de notre sélection discographique (sur un total de 230), soit environ 63 %. Durant les années 1980, 38 des 52 albums analysés utilisent ces couleurs, représentant un peu moins de 75 % des albums analysés. Au cours des années 1990, 106 sur 178 albums utilisent ces mêmes couleurs, soit environ 60 % des albums sélectionnés. 25 albums utilisent spécifiquement les couleurs noir, rouge et vert, soit environ 10%. Cela représente six albums au cours des années 1980 (environ 10 %) et 19 albums au cours des années 1990 (un peu moins de 11 %).

Ces chiffres suggèrent que les artistes hip-hop se servent de ces couleurs comme un moyen de représenter symboliquement leur affiliation au mouvement de libération noire et/ou au panafricanisme. En d'autres termes, ces derniers s'identifient à une histoire et une culture spécifique, et témoignent de leur solidarité et de leur soutien à ces mouvements. De la sorte, ils participent à l'affirmation de l'identité noire, poursuivent la lutte en faveur de la justice sociale et la volonté d'unité et d'autodétermination des peuples d'Afrique et de la diaspora africaine[95]. Il est également plausible que cette démarche symbolique revête une dimension économique. L'emploi de ces couleurs permet aux artistes hip-hop, d'une part, de se différencier et de se démarquer des autres artistes sur le marché musical, et, d'autre part, d'obtenir une légitimité auprès d'une audience spécifique. Ils peuvent ainsi se connecter avec les auditeurs concernés par les questions et les revendications soulevées par les mouvements sociaux, ce qui peut les conduire à une plus grande reconnaissance et une meilleure réception de leur musique. Leurs motivations sont certainement complexes et multiples, et, en ce sens, le symbolisme des couleurs utilisées par les artistes hip-hop repose vraisemblablement sur une combinaison de motivations idéologiques, culturelles et économiques.

L'utilisation symbolique du noir, du rouge, du jaune et du vert est généralement visible sur les pochettes des albums concernés, mais peut aussi se trouver sur certains feuillets. À d'autres occasions, ce symbolisme prend également forme par une combinaison des couleurs de la pochette

[95] Il serait ainsi intéressant de réaliser une étude comparative de cette proportion à d'autres périodes et/ou à d'autres genres musicaux, afin de mettre en exergue l'engagement plus ou moins fort des artistes hip-hop sur les questions et problématiques liées au mouvement de libération noire et au panafricanisme.

et des feuillets (à l'aide d'images et/ou d'écrits), et même parfois de la couleur du vinyle (par exemple, la pochette peut utiliser le noir, le rouge et le vert, et le vinyle peut être de couleur jaune), ou encore par le biais des couleurs utilisés sur les logos des artistes et des labels. Ces couleurs spécifiques peuvent également être associées à d'autres éléments symboliques, comme le port d'un pendentif représentant l'Afrique et les couleurs du panafricanisme.

1. Allusions colorées

Afin d'illustrer et d'appuyer notre propos, prenons l'exemple de plusieurs œuvres évocatrices. En 1987, le rappeur new-yorkais L.L. Cool J sort l'album *Bigger and Deffer (BAD)* (Def Jam Recordings, Columbia Records). La pochette, par une combinaison de différents éléments (les vêtements portés, la voiture sur laquelle il se tient, les éclairages du bâtiment derrière lui), met en avant le noir, le rouge, le jaune et le vert[96] (*cf.* Illustration 33).

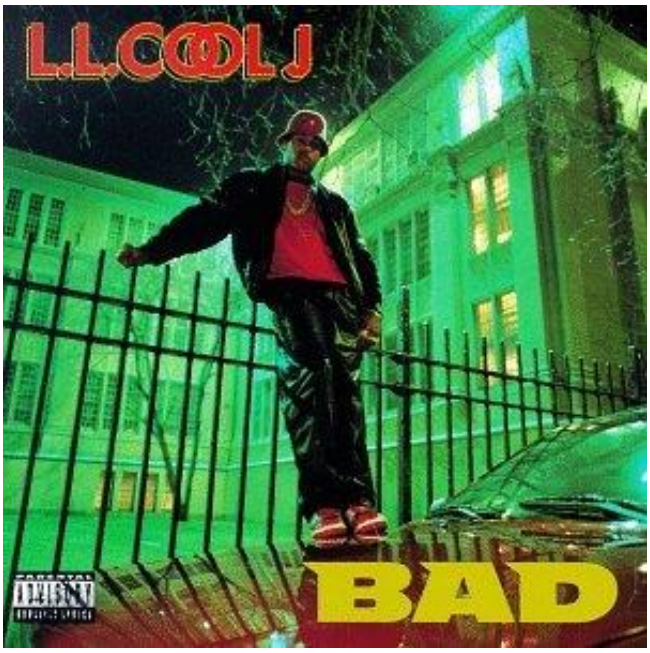


Illustration 33. Pochette de l'album *Bigger And Deffer (BAD)* de L.L. Cool J, Def Jam Recordings/Columbia Records, 1988.

[96] Par ailleurs, le fait que L.L. Cool J ait la moitié de son corps au-dessus de la grille se trouvant derrière lui pourrait renvoyer métaphoriquement à une libération inachevée ou toujours en cours. Dans cette perspective hypothétique, sa position corporelle pourrait ainsi représenter la volonté émancipatrice de l'artiste.

En 1988, le groupe new-yorkais Jungle Brothers, composé de Nathaniel "Afrika Baby Bambaataa" Hall, Michael "Mike G." Small et DJ Sammy B, publie son premier album *Straight Out The Jungle* (Warlock Records). La pochette de l'album utilise les couleurs noire, rouge, jaune et verte et représente les trois artistes dans ce qui semble être une expédition dans la jungle africaine (*cf.* Illustration 34). Le rappeur au premier plan porte par ailleurs un pendentif représentant le continent africain en rouge, jaune et vert dans un cercle noir. Sur le vinyle, le logo du label établit une référence symbolique avec les couleurs du drapeau de la libération noire[97] (*cf.* Illustration 35).



Illustration 34. Pochette de l'album *Straight Out The Jungle* de Jungle Brothers, Warlock Records, 1988.

[97] Certaines structures indépendantes de l'industrie musicale du rap utilisent d'autres éléments symboliques liés au mouvement de libération noire. À titre d'exemple, le rappeur Herm met en avant le logo de son label, *Black Power Productions*, sur la pochette de son album *Solo* (1998). Ce logo représente un poing noir brandi, un symbole emblématique du mouvement *Black Power*. Le nom de la société est également explicite.



Illustration 35. Vinyle de l'album *Straight Out The Jungle* de Jungle Brothers.

La même année, le groupe Tall Dark & Handsome, originaire du Bronx, à New York, et composé des rappeurs Boo 'Tall' Love et Delirious 'Dark' Kay Dee et du DJ Money 'Handsome' Rey, sort l'album *Tall Dark & Handsome* sur B-Boy Records. La pochette se constitue de trois photographies, les trois hommes étant habillés respectivement en noir, en rouge et en vert, et ce sur un fond jaune. Le logo du groupe utilise également le noir, le rouge et le vert ("Tall" en noir, "Dark" en rouge, et "Handsome" en vert) (*cf.* Illustration 36).



Illustration 36. Pochette de l'album *Tall Dark & Handsome* de Tall Dark & Handsome, B-Boy Records, 1988.

Similairement, l'album *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back* de Public Enemy, considéré comme l'un des albums les plus influents du rap étatsunien et certifié disque de platine en 1989[98], utilise cette combinaison de couleurs, au travers de leur logo et de la pochette en elle-même (*cf.* Illustration 37).

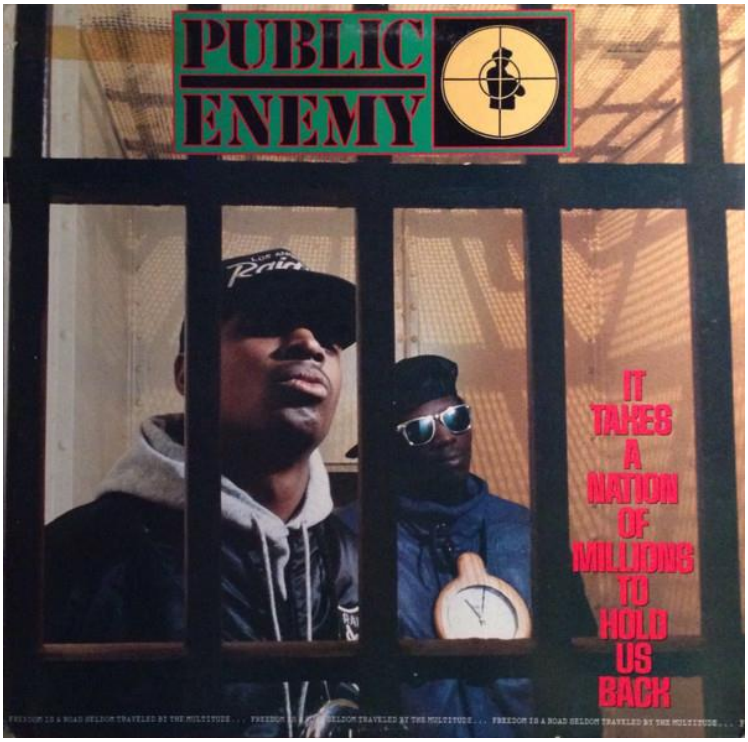


Illustration 37. Pochette de l'album *It takes A Nation Of Millions To Hold Us Back* de Public Enemy, Def Jam Recordings, 1988.

D'autres artistes utilisent ce symbolisme des couleurs de façon moins explicite, à l'image de Run-D.M.C.. Originaire de l'arrondissement du Queens, à New York, et fondé en 1983 par Joseph "Run" Simmons, Darryl "DMC" McDaniels et Jason Mizell (Jam Master Jay), le groupe publie en 1988 son album *Tougher Than Leather* (Profile Records). Bien que la pochette utilise majoritairement le bleu, le noir et le blanc, le titre de l'album (positionné en bas à gauche) emploie les couleurs de la libération noire (*cf.* Illustration 38). En 1986, la pochette de l'album

[98] RIAA, "Gold & Platinum: Public Enemy, It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back", *RIAA*. Consulté le 26/08/2023. Disponible à l'adresse : https://tinyurl.com/3maa83e3. Allah Sha Be, "Today In Hip Hop History: Public Enemy's 'It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back' Turns 33 Years Old!", *The Source*, 28 juin 2021. Consulté le 26/08/2023. Disponible à l'adresse : https://thesource.com/2021/06/28/today-in-hip-hop-history-public-enemys-it-takes-a-nation-of-millions-to-hold-us-back-turns-33-years-old/.

Raising Hell (Profile Records) utilise uniquement les couleurs noir, rouge et vert (*cf.* illustration 39).

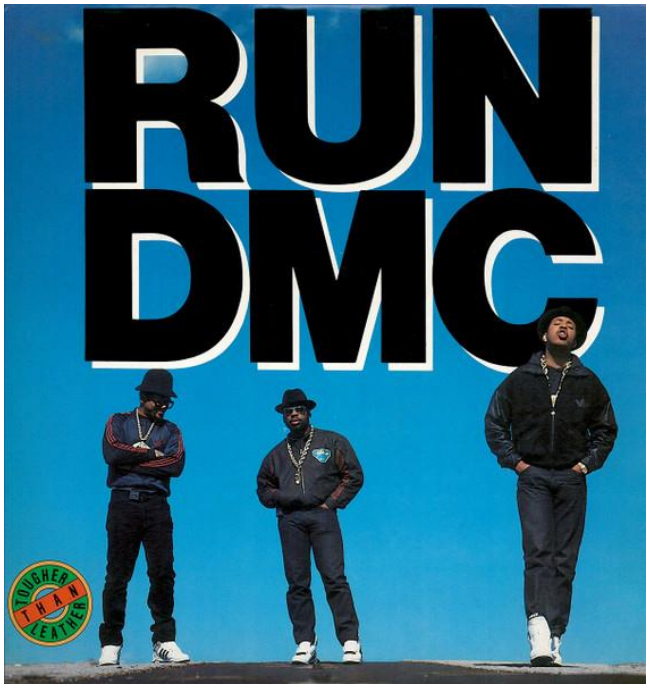


Illustration 38. Pochette de l'album *Tougher Than Leather* de Run-D.M.C., Profile Records, 1988.



Illustration 39. Pochette de l'album *Raising Hell* de Run-D.M.C., Profile Records, 1986.

Similairement, le groupe new-yorkais A Tribe Called Quest (ATCQ) insinue son affiliation au mouvement de libération noire et au panafricanisme par le biais de son logo sur la pochette de son premier album, *People's Instinctive Travels And The Paths Of Rhythm* (1990, Jive Records) (*cf.* Illustration 40). Originellement composé de Q-Tip (Jonathan Davis, puis Kamaal Ibn John Fareed après sa conversion à l'islam au milieu des années 1990), DJ Ali Shaheed Muhammad, Jarobi (Jarobi White) et Phife Dawg (Malik Isaac Taylor), ATCQ fait partie du collectif hip-hop Native Tongues (The Native Tongues Posse)[99] aux côtés de Jungle Brothers, De La Soul ou encore Queen Latifah. Sur ses trois albums suivants, le groupe utilise les mêmes couleurs de façon plus explicite. Sur l'album *The Low End Theory* (1991, Jive Records), ATCQ propose une pochette composée de rouge, de noir et de vert par le biais de la représentation d'un corps humanoïde (*cf.* Illustration 41). Le jaune est présent sur un double feuillet composé de deux photographies des trois membres du groupe[100], le photographe utilisant des lumières avec des filtres colorées (vert, jaune et rouge) et des ombrages (pour le noir) (*cf.* Illustration 42). Sur les deux albums suivants, *Midnight Marauders* (1993, Jive Records) et *Beats, Rhymes And Life* (1996, Jive Records) ATCQ emploie à nouveau le personnage présent sur la pochette de son album *The Low End Theory*. Ceux-ci utilisent le noir, le rouge, le jaune et le vert sur la pochette, à l'intérieur des feuillets et sur le disque. Sur *Midnight Marauders*, l'utilisation symbolique de ces couleurs est également présente au travers de la couleur des écrits. Sur *Beats, Rhymes And Life*, le vinyle arbore des teintes de noir, de rouge et de vert.

[99] Formé à la fin des années 1980, le collectif est fortement impliqué au sein de l'organisation d'Afrika Bambaataa, l'Universal Zulu Nation.
[100] Cet album marque la fin de la collaboration du groupe avec Jarobi.

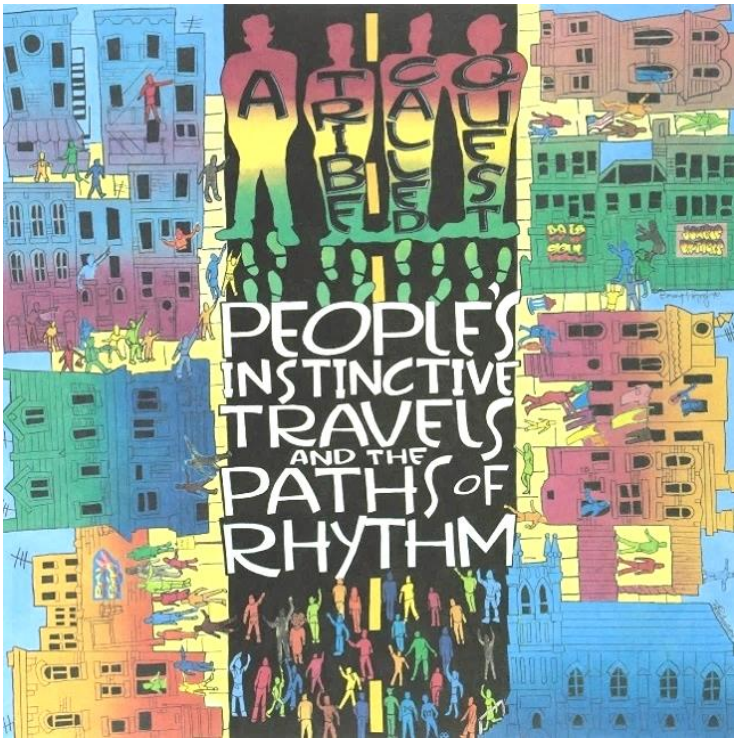


Illustration 40. Pochette de l'album *People's Instinctive Travels And The Paths Of Rhythm* d'A Tribe Called Quest, Jive Records, 1990.



Illustration 41. Pochette de l'album *The Low End Theory* d'A Tribe Called Quest, Jive Records, 1991.



Illustration 42. Un des feuillets de l'album *People's Instinctive Travels And The Paths Of Rhythm* d'A Tribe Called Quest, Jive Records, 1990.

2. Reproductions explicites des principaux symboles

À l'inverse, d'autres artistes s'avèrent extrêmement explicites quant au symbolisme des couleurs, représentant directement le drapeau de la libération noire sur leur pochette. En 1989, le rappeur Schoolly D (Jesse B. Weaver, Jr.), originaire de Philadelphie, publie son album *Am I Black Enough For You?* (Jive Records). La pochette avant montre le rappeur posant torse nu, avec en fond le drapeau de la libération noire (*cf.* Illustration 43). La pochette arrière, où sont présentés les titres des morceaux et diverses informations relatives à l'enregistrement et à la publication de l'album, utilise le même fond. Le vinyle vient compléter la symbolique par la couleur jaune (*cf.* Illustration 44. Le titre interrogatif de l'album (« Suis-je assez noir pour vous ? ») et l'utilisation du drapeau de la libération noire sur la pochette suggèrent une affirmation renouvelée de l'identité noire de l'artiste, ainsi que son engagement au sein du mouvement de libération noire[101].

[101] C'est par ailleurs ce qu'insinue la fin du morceau du même nom sur l'album, qui sample des paroles de la chanson au titre identique de Billy Paul (1972). « Nous allons avancer un par un / Nous n'allons pas nous arrêter tant que le travail n'est pas terminé / Suis-je assez noir pour toi ? / Tu ne connais pas la douleur » ; "We're gonna move on up one by one / We ain't gonna stop until the work is done / Am I black black enough for ya?" / You don't know the pain". Les paroles du titre de Billy Paul mettent en avant la nécessité de persévérer dans la lutte jusqu'à ce que les revendications soient satisfaites, et la nécessité de se montrer fier de son identité noire.

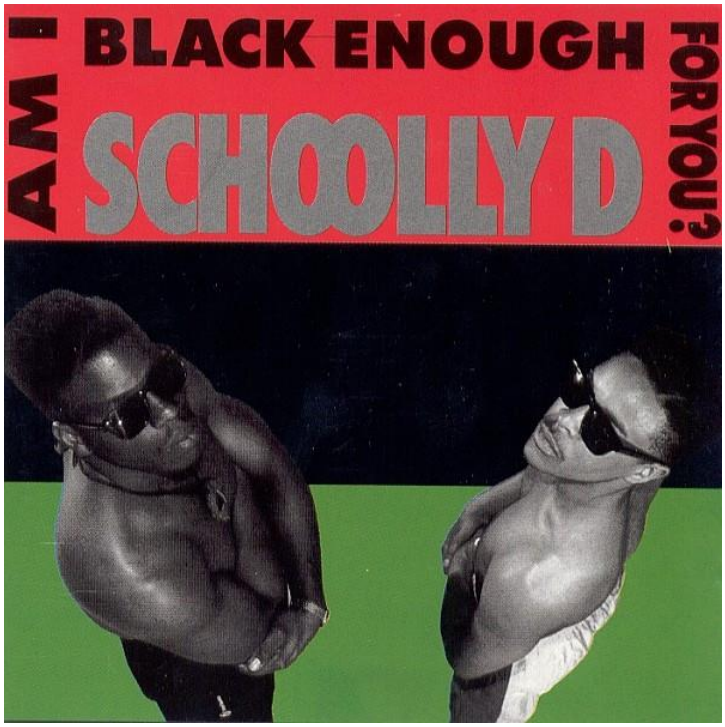


Illustration 43. Pochette de l'album *Am I Black Enough For You?* de Schoolly D, Jive Records, 1989.



Illustration 44. Face A du vinyle de l'album *Am I Black Enough For You?* de Schoolly D, Jive Records, 1989.

Similairement, le premier album du groupe 415, *41fivin* (1990, Big League Records), présente le drapeau de la libération noire sur la gauche de la pochette (*cf.* Illustration 45). Originaire d'Oakland, en Californie, le groupe se compose des rappeurs Richie Rich et D-Loc, et des producteurs DJ Daryl et J.E.D.. Les quatre membres du groupe sont représentés armés, prêts à réaliser un braquage – à comprendre aussi comme une métaphore par rapport à leur potentiel succès commercial –, et portent des casquettes vertes et jaunes. De même, le rappeur The Jaz (Jonathan Burks) place les couleurs du drapeau sur la pochette de son album *To Your Soul* (1990, EMI USA), avec une photographie en noir et blanc de lui-même (*cf.* Illustration 46).

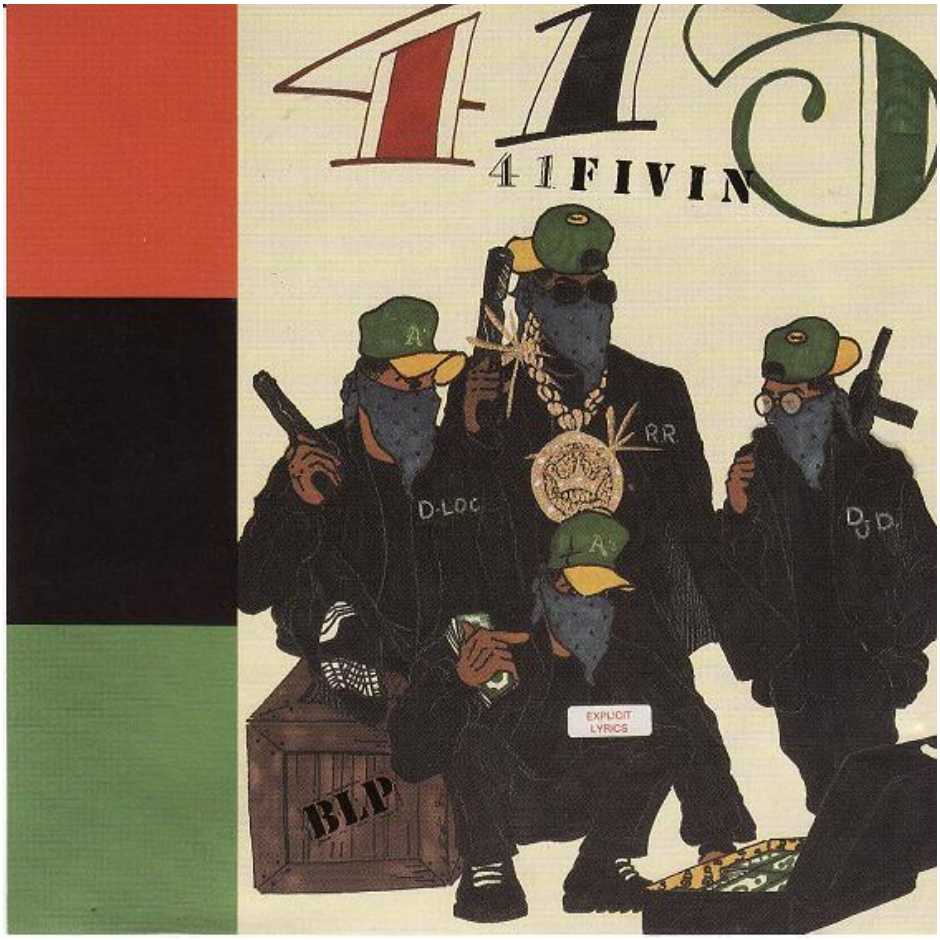


Illustration 45. Pochette de l'album *41fivin* de 415, Big League Records, 1990.

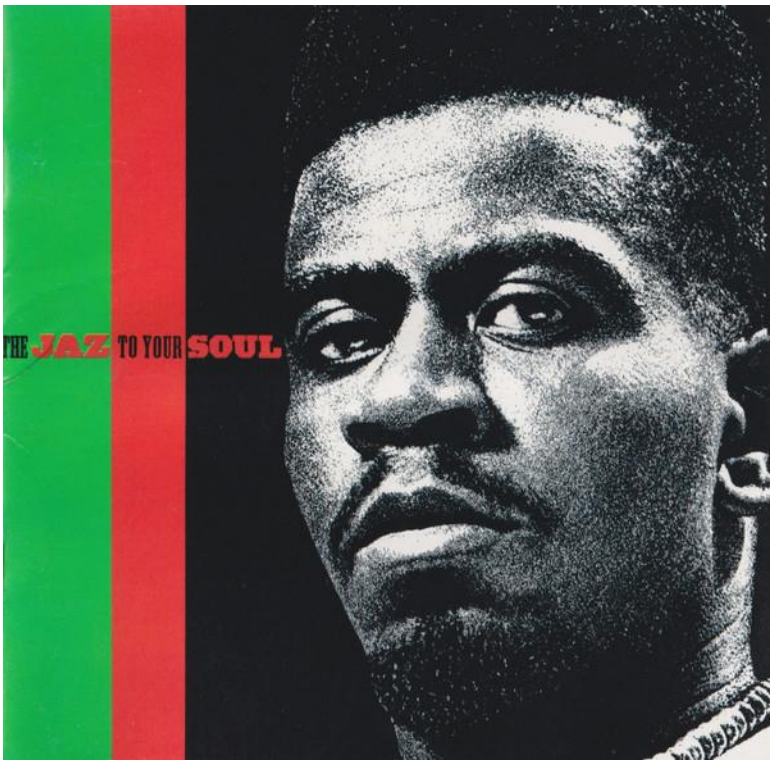


Illustration 46. Pochette de l'album *To Your Soul* de The Jazz, EMI USA, 1990.

D'autres artistes renforcent cette symbolique par l'ajout d'autres éléments, à l'image du groupe Black Rock & Ron, originaire du Queens, à New York, et composé de Lord Black (David Cootryer), The Ruler Master Rock (Gregg Walsh) et Ron Scratch (Ron Walsh), qui place le drapeau de la libération noire au sein d'une représentation du continent africain sur la pochette de leur premier et unique album *Stop The World* (1989, RCA Records) (*cf.* Illustration 47). Un autre exemple comparable est celui du premier album d'Arrested Development, intitulé *3 Years, 5 Months And 2 Days In The Life Of...* (1992, Chrysalis Records). Fondé à Atlanta, en Géorgie, la formation se compose de Speech (voix principal, platines, percussions), One Love (voix, platines), JJ Boogie (guitare), Fareedah Aleem (chant, danse) et Tasha Larae (chant). La pochette de l'album présente une photographie des cinq membres du groupe, vêtus de tenues inspirées de la tradition africaine, dans un décor évoquant la savane. Le membre du groupe le plus éloigné, placé à côté de l'arbre, brandit un drapeau de la libération noire[102] (*cf.* Illustration 48).

[102] La disposition des corps, tournés vers la droite (ou vers l'Est) peut être interprétée comme le regard des artistes vers le continent africain.



Illustration 47. Pochette de l'album *Stop the World* de Black Rock & Ron, RCA Records, 1990.

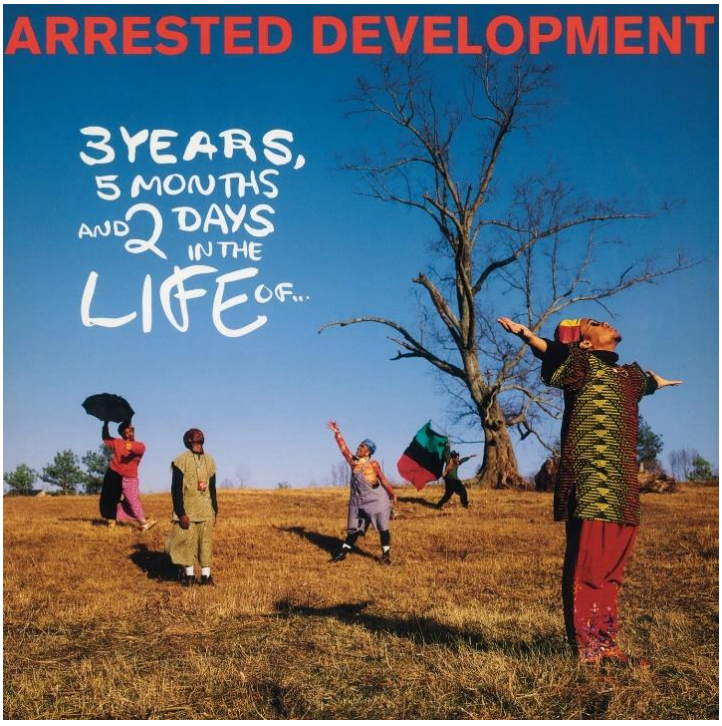


Illustration 48. Pochette de l'album *3 Years, 5 Months And 2 Days In The Life Of...* d'Arrested Development, Chrysalis Records, 1992.

En conclusion, les couleurs rouge, noir, vert et jaune, ou spécifiquement rouge, noir et vert, sur les pochettes d'albums de musique hip-hop est fréquente et significative. Ces couleurs peuvent être interprétées comme un signe de fierté associé à l'identité noire, comme un moyen de revendiquer un héritage culturel par une forme de réitération symbolique, ou encore comme une marque de l'engagement des artistes dans la lutte contre l'oppression. Ainsi, ces artistes se manifestent en solidarité avec le mouvement de libération noire et/ou avec le mouvement panafricaniste. Pour continuer cette réflexion, il est approprié d'examiner de manière plus approfondie le symbolisme afro-américain par une analyse du symbolisme afrocentriste dans la musique hip-hop au cours des années 1980 et 1990.

B. Le symbolisme afrocentriste

L'afrocentrisme est un courant de pensée académique et politique qui met en avant les contributions culturelles, historiques et scientifiques des peuples d'Afrique et de la diaspora africaine. Selon l'historienne Mia Bay[103], la pensée afrocentriste se présente comme « un ensemble d'idées célébrant les origines africaines, l'histoire et le caractère des personnes noires », et s'inscrit dans « un contexte historique et culturel spécifique » (Bay, 2000 : 501)[104]. Pour celle-ci, l'afrocentrisme est largement inspiré par « le mouvement nationaliste culturel de la fin des années 1970 » et « doit être distingué des variantes antérieures du nationalisme culturel noir » (*ibid.*)[105]. Le discours de l'afrocentrisme se fonde sur l'idée que l'Afrique constitue le berceau de l'humanité. Il souligne les contributions et les réalisations de la race noire, notamment par une revendication pseudo-historique d'une Égypte antique noire. D'après Mia Bay, la proclamation de « glorieux antécédents égyptiens de la race noire »[106] trouve ses origines dans la pensée afro-américaine du début du XIX^{e} siècle (*ibid.*).

[103] Diplômée de l'université de Yale, Mia Bay est professeure d'histoire américaine à l'université de Pennsylvanie. Elle est spécialiste de l'histoire intellectuelle, culturelle et sociale américaine et afro-américaine.
[104] "a set of ideas celebrating the African origins, history and character of black people" ; "a specific historical and culture context".
[105] "the cultural nationalist movement of the late 1970's" ; "should be distinguished from earlier variants of black cultural nationalism".
[106] 'glorious Egyptian antecedents of the black race". L'historienne retrace le développement d'une argumentation afrocentriste aux alentours des années 1930, période où différents écrivains et penseurs noirs construisent une narration glorieuse des origines de la race noire.

Dans la première moitié du XX^e siècle, l'intellectuel Afro-Américain W.E.B. Du Bois (1968-1963) défend la thèse d'une Égypte antique noire, ses ouvrages *The Negro* (1915), *Black Folk Then and Now* (1939) et *The World and Africa* (1947) présentant « une interprétation nationaliste noire et panafricaniste de l'Égypte antique »[107] (Fritze, 2021 : 313). Cette mise en évidence d'une relation entre l'Égypte antique et les Afro-Américains permet la réhabilitation des Noirs au sein de l'histoire de l'humanité et la production d'un sentiment de fierté noire. À l'image d'autres nationalistes noirs et d'autres panafricanistes, Du Bois s'appuie sur l'histoire et la culture de l'Égypte antique afin de renforcer l'identité et l'estime des personnes noires (Fritze, *op. cit.* : 314). Pour l'historienne Nadezhda Khokholkova[108], l'afrocentrisme se construit en réponse à la discrimination raciale aux États-Unis, et forme un « paradigme alliant théorie et pratique, mouvement social et méthodologie de recherche, culture et mode de vie » (Khokholkova, 2016 : 111)[109].

Le mouvement afrocentriste naît dans les années 1980 aux États-Unis, sous l'impulsion de l'écrivain, professeur et activiste Molefi Kete Asante (né en 1942), qui popularise les termes « afrocentricité » et « afrocentrisme » dans son ouvrage *Afrocentricity: The Theory of Social Change* (1987) (*ibid.* : 117)[110]. L'afrocentrisme se répand rapidement au sein des communautés afro-américaines de la fin des années 1980 au milieu des années 1990, moment où Asante est accusé de nationalisme et de falsification historique, notamment par le philosophe ghanéen Kwame Anthony Appiah et l'historien afro-américain Henry Louis Gates Jr. (*ibid.* : 121-122 ; Collins, 2006 : 90). Durant cette période faste, les adeptes de l'afrocentrisme transforment leur approche théorique en objet de consommation, en particulier par l'usage d'éléments visuels, amenant à une période de commercialisation des codes afrocentristes :

---

[107] "a Black Nationalist and Pan-Africanist interpretation of ancient Egypt".

[108] Nadezhda Khokholkova est une historienne et africaniste russe. Sa thèse est consacrée à l'histoire de l'afrocentrisme aux États-Unis. Elle est actuellement chercheuse au centre d'histoire et d'anthropologie culturelle de l'Académie russe des Sciences, à Moscou. Ses spécialités sont l'histoire intellectuelle, l'histoire de la diaspora africaine, l'identité culturelle, la mémoire historique et la communication interculturelle.

[109] "paradigm combining theory and practice, social movement and methodology of research, culture and lifestyle".

[110] Molefi Kete Asante est principalement connu pour son travail sur l'afrocentrisme et en est l'un des principaux théoriciens. Auteur de plus de cinquante ouvrages, il s'intéresse également à la culture populaire, à la communication et à la théorie culturelle. Pour Asante, le complexe d'infériorité des Afro-Américains est causé par des siècles de domination blanche. L'afrocentrisme cherche à valoriser les héritages et les réalisations culturelles de l'Afrique, dans le but de fournir une plus ample compréhension de la culture, de l'identité et de l'expérience des Afro-Américains. Son approche est souvent critiquée pour son manque de nuance et de prise en compte de contextes historiques culturels plus vastes. Néanmoins, certains universitaires afro-américains choisissent de poursuivre des recherches dans cette même démarche.

> L'image monolithique de l'Afrique, que les afrocentristes appellent "Mère Afrique", représente un système de codes. Asante et ses partisans l'ont créé en mélangeant vérité et fiction, valeurs africaines et américaines, manière académique et informelle. Ce système de codes comprend les éléments les plus reconnaissables de la culture africaine tels que [la langue] kiswahili, les vêtements et les accessoires (par exemple, le dashiki – chemise colorée d'Afrique de l'Ouest), le folklore, les danses, *etc.* (Khokholkova, 2016 : 121)[111].

Il est ainsi pertinent d'étudier l'utilisation du symbolisme afrocentriste au prisme de la musique hip-hop des années 1980 et 1990 aux États-Unis, les artistes mettant en exergue l'expression d'une fierté culturelle et la réclamation d'une identité africaine-américaine. Comme le montre la sociologue Patricia Hill Collins :

> L'afrocentrisme a réinterprété l'ethnicité afro-américaine en développant des référents culturels d'influence africaine qui prescrivaient les valeurs globales des communautés diasporiques africaines, fournissaient une cohésion sociale basée sur ces valeurs et facilitaient la guérison émotionnelle des Afro-Américains (Collins, 2006 : 83)[112].

La marchandisation des codes afrocentristes, dans le cadre de la culture hip-hop, s'appuie principalement sur l' « égyptologie afrocentriste » (Fritze, 2021 : 333)[113], son expression culturelle la plus populaire au sein des communautés afro-américaines. Le symbolisme afrocentriste permet aux artistes afro-américains d'employer des images et des symboles associés à la culture noire, rendant possible une subversion des normes dominantes et une contestation des stéréotypes associés aux communautés noires. Dans le cadre idéologique afrocentriste, l'usage de références culturelles égyptiennes (royauté, avancées civilisationnelles et technologiques, sophistication artistique), peut être considérée comme une stratégie de renforcement de l'identité noire à travers la valorisation de l'héritage égyptien, perçu comme supérieur. En outre, le symbolisme afrocentriste peut, comme les couleurs symboliques étudiées plus haut, être une

---

[111] "The monolithic image of Africa, which Afrocentrists call 'Mother Africa,' represents a system of codes. Asante and his adherents have created it by mixing truth and fiction, African and American values, academic manner and informality. This system of codes includes the most recognizable elements of African culture such as Kiswahili, clothing and accessories (e.g., dashiki – West African colorful shirt), folklore, dances, and etc. The commodification of Afrocentric codes inaugurated a new stage of Afrocentrism's evolution".

[112] "Afrocentrism reinterpreted African American ethnicity by developing African-influenced cultural referents that prescribed the overall values of African diasporic communities, provided social cohesion based on those values, and facilitated the emotional healing of African Americans". Selon la sociologue, l'afrocentrisme reste inefficace pour changer positivement l'enseignement supérieur et guider l'activisme politique noir aux États-Unis. Elle considère que la popularité de l'afrocentrisme auprès des Afro-Américains à la fin du XX^{e} siècle s'explique par sa posture pro-noire et son orientation masculiniste, ainsi que par le fait que certains segments de la société civile noire considèrent que l'intégration raciale ne permet pas la résolution des injustices sociales et économiques (Collins, 2006 : 118-120).

[113] "Afrocentric Egyptology".

stratégie économique : là aussi, les pochettes d'album permettent aux artistes de se différencier et de se démarquer sur le marché musical et d'attirer l'attention de consommateurs spécifiques.

Sur les 230 albums analysés (1981-1999), 30 albums (environ 13 % du corpus) emploient des références afrocentristes, dont 19 (environ 63 %) spécifiquement à l'Égypte antique. Les éléments retenus pour cette sélection reposent sur la présence sur les pochettes d'album de symboles tribaux (2), de pendentifs ou de vêtements évoquant l'Afrique (10) et de symboles de l'Égypte antique (18), comme la présence de pyramides, de l'ânkh ou de l'œil d'Anubis[114].

En 1981, le groupe Sugarhill Gang publie leur second album *8th Wonder* (Sugar Hill Records), produit par Sylvia Robinson et James Cullimore. Celui-ci atteint la 15ème place du Top R&B/Hip-Hop Albums du classement Billboard[115]. La pochette de l'album présente les trois membres du groupe (Wonder Mike, Big Bank Hank et Master Gee) habillés dans des tenues à connotation égyptienne, au sein d'un décor sur fond bleu composé de sable, de deux statues dorées, de deux colonnes dorées, d'un sarcophage et d'une pyramide rouge (*cf.* Illustration 49). Il s'agit vraisemblablement du premier album de hip-hop établissant une référence visuelle à l'Égypte antique.

[114] L'analyse ci-dessous se concentre spécifiquement sur le symbolisme afrocentriste relevant de l'Égypte Antique, des exemples illustrant l'utilisation de vêtements traditionnels et de pendentifs africains étant présentés dans la partie précédente.

[115] Billboard, "Chart History: Sugarhill Gang", *Billboard*. Consulté le 12/11/2022. Disponible à l'adresse : https://www.billboard.com/artist/sugarhill-gang/chart-history/blp/.



Illustration 49. Pochette de l'album *8th Wonder* de Sugarhill Gang, Sugar Hill Records, 1981.

Un autre exemple est la pochette de l'album *Open Sesame* du groupe Whodini (1987, Jive Records/Arista Records). Les trois artistes (Drew Carter, Jalil Hutchins et John Fletcher) sont représentés sur un tapis volant au-dessus d'un paysage évoquant l'Égypte, avec plusieurs pyramides, un coucher de soleil rougeoyant et des palmiers (sans doute des palmier-dattiers, qui poussent notamment aux abords du Nil). Similairement, la pochette de l'album *Soul Food* du rappeur new-yorkais Def Jef (Jeffrey Andrew Fortson) (1991, Delicious Vinyl Records) propose une réinterprétation du tableau La Cène de Léonard de Vinci, le rappeur étant autour d'une grande table avec douze autres figures noires (dont Bob Marley à sa gauche). L'arrière-plan de la scène se compose d'un paysage avec deux pyramides, un palmier, deux dromadaires et un grand soleil jaune (*cf.* Illustration 50). Ces trois exemples forment des représentations significatives du symbolisme afrocentriste et de la relation établie par de nombreux artistes hip-hop afro-américains entre l'Afrique et l'Égypte antique noire.



Illustration 50. Pochette de l'album *Soul Food* de Def Jef, Delicious Vinyl Records, 1991.

Durant les années 1980 et 1990, deux symboles mythologiques égyptiens apparaissent comme des éléments récurrents de l'afrocentrisme dans la culture hip-hop étatsunienne : l'ânkh, symbole de la vie éternelle, et l'œil d'Anubis, généralement associé à la protection, à la guérison et à la sagesse, mais aussi considéré comme un symbole de l'au-delà et de la vie après la mort, Anubis étant le guide des âmes vers le royaume des morts[116]. L'ânkh et l'œil d'Anubis sont ainsi représentés directement sur différentes pochettes d'album, mais aussi de façon moins explicite, sur certains feuillets.

En 1989, le groupe new-yorkais Jungle Brothers, publie son second album *Done by the Forces of Nature* (Warner Bros Records). Celui-ci atteint la 46ème place du Top R&B/Hip-Hop Albums[117]. La pochette du disque, détaillée et colorée, présente les trois artistes dans un décor naturel composé de plantes, d'un chameau et d'un lion. Chaque rappeur porte un élément évoquant directement ou indirectement une affiliation à l'Afrique : le premier porte deux colliers ronds,

[116] Wilkinson Richard H., *Reading Egyptian Art: A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture*, Londres, Thames & Hudson, 1992.
[117] Billboard, "Top R&B/Hip-Hop Albums: 1990", *Billboard*. Consulté le 12/11/2022. Disponible à l'adresse : https://www.billboard.com/charts/r-b-hip-hop-albums/1990-03-03/.

l'un avec l'inscription « ZULU », et l'autre avec les couleurs rouge, vert et jaune (à gauche) ; le second porte un ânkh (au centre), tandis que le troisième arbore un bandeau de tête traditionnel africain (à droite) (*cf.* Illustration 51).



Illustration 51. Pochette de l'album *Done by the Forces of Nature* de Jungle Brothers, Warner Bros. Records, 1989.

Le symbole de l'ânkh est également visible sur d'autres pochettes, comme celle de l'album *The New Breed* (1993, Wrap Records) de MC Breed (Eric T. Breed), rappeur de Detroit, dans le Michigan. Sur la pochette ainsi que sur le premier fascicule du feuillet, l'artiste porte une casquette ornée d'un ânkh rouge. De même, le groupe Bossman And The Blakjak, originaire de Dayton, dans l'Ohio, place un ânkh sur leur pochette d'album, dissimulé sous le titre de l'album, *Songs In The Key Of STRIFE* (1996, 4 Life Records) (*cf.* Illustration 52). Le symbole est également présent sur le troisième feuillet du fascicule, dédié aux remerciements.

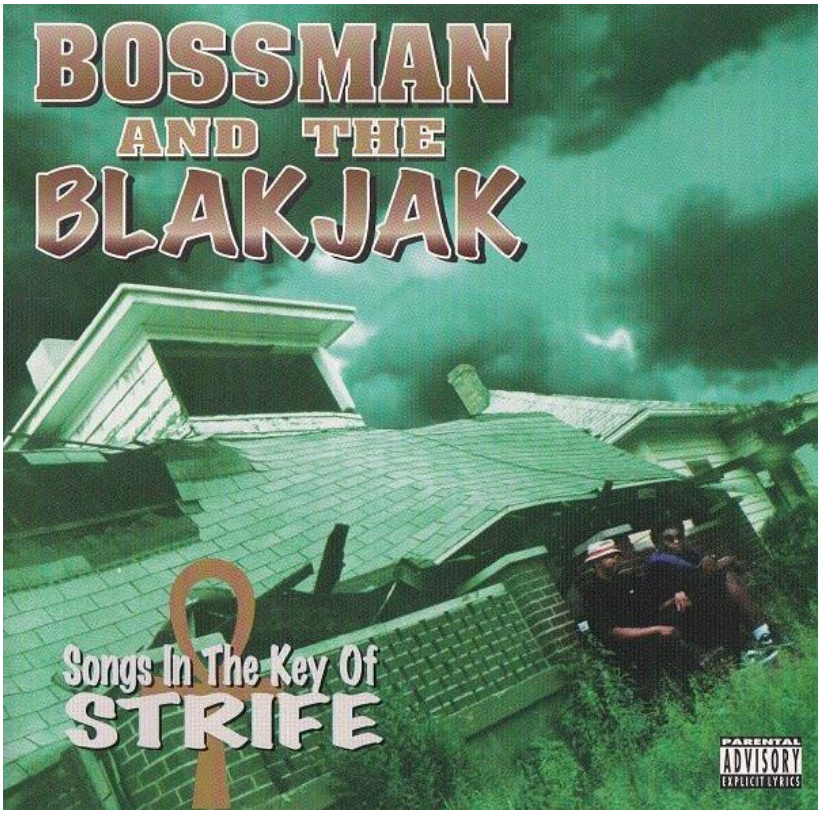


Illustration 52. Pochette de l'album *Songs In The Key Of STRIFE* de Bossman And The BlakJak, 4 Life Records, 1996.

En 1997, le rappeur No The Piper, originaire d'Oakland, en Californie, publie son premier et unique album *Nojokeland* (Last Legion Records). Une photographie du rappeur présente dans le fascicule, posant torse nu de dos, dévoile deux tatouages sur son bras droit : un œil d'Anubis et un ânkh (*cf.* Illustration 53). En 1999, le rappeur Eligh (Eli Nachowitz), originaire de Los Angeles, en Californie, et membre du groupe Living Legends, place quant à lui l'œil d'Anubis directement sur la pochette de son album *Gas Dream* (Caravan Records) (*cf.* Illustration 54).

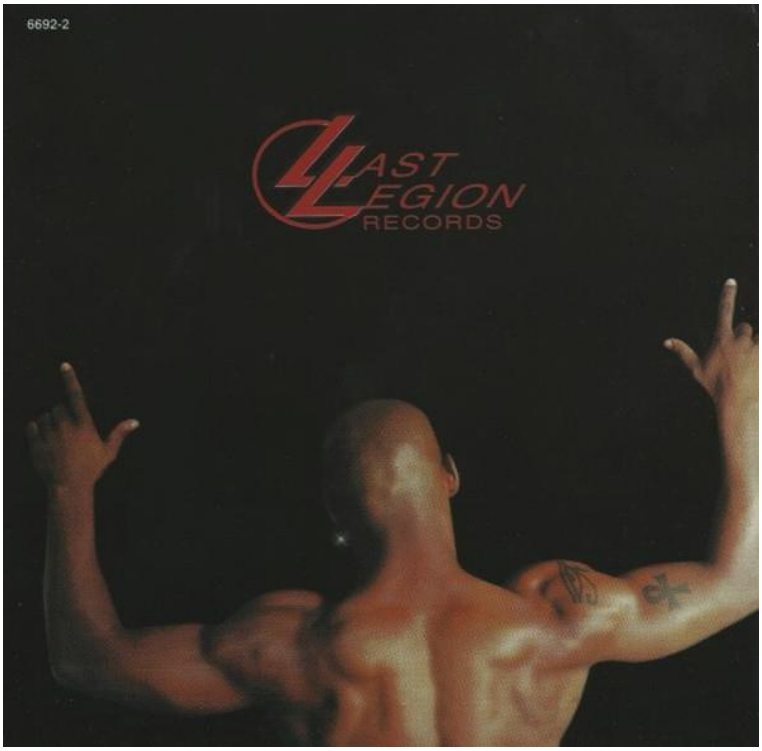


Illustration 53. Pochette de l'album *Nojokeland* de No The Piper, Last Legion Records, 1997.



Illustration 54. Pochette de l'album *Gas Dream* d'Eligh, Caravan Records, 1999.

L'ensemble de ces exemples montre que l'utilisation de symboles de l'Égypte antique dans le rap étatsunien est une tendance nationale, puisque ceux-ci sont exploités par des artistes de différentes régions des États-Unis. Cet usage commun suggère *a fortiori* une identification à l'histoire et à la culture africaines dans leur ensemble[118], plutôt qu'à une région spécifique de l'Afrique (autrement dit à la seule perception d'une Égypte antique noire). Les symboles tels que l'ânkh et l'œil d'Anubis peuvent être examinés comme des éléments appartenant à une histoire et à une culture communes aux Afro-Américains, témoignant d'un héritage culturel partagé et affirmant une identité africaine-américaine.

Le groupe qui cristallise le mieux la tendance afrocentriste au sein de la culture hip-hop étatsunienne est sans nul doute X Clan (ou XCLAN). Formé à Brooklyn, New York, en 1982, X Clan est un groupe de hip-hop afrocentriste initialement composé de Grand Verbalizer Funkin' Lesson Brother J (Jason Hunter), Professor X the Overseer (Lumumba Carson[119]), Paradise the Architect (Claude Gray) et Sugar Shaft the Rhythm Provider (Anthony Hardin). Au début des années 1990, X Clan forme l'un des piliers du Blackwatch Movement, un collectif d'artistes décrit par Brother J comme « une école pour jeunes poètes, musiciens, et producteurs qui étaient loyaux à la mission de la libération noire »[120]. Selon ce dernier, le Blackwatch Movement entretient des similarités importantes avec l'organisation d'Afrika Bambaataa, la Zulu Nation, par leur utilisation du hip-hop pour sortir les jeunes des activités de gangs[121]. Le collectif comprend notamment les artistes hip-hop féminins Isis (aussi connue sous l'alias Lin Que) (Lin Que Ayoung) et Queen Mother Rage (Stephanie Dancer).

En 1990, X Clan sort son premier album *To The East, Blackwards* (4th & Broadway Records/Island Records). La pochette du disque arbore différents éléments relatifs à l'égyptologie

[118] Dans la mesure où l'Égypte antique est considérée comme l'un des berceaux de la civilisation africaine et dispose d'une importance culturelle et historique majeure pour l'Afrique.

[119] Lumumba Carson est le fils de Robert "Sonny" Carson, militant des droits civiques durant les années 1960 et 1970 et figure communautaire importante au sein de la communauté afro-américaine de Brooklyn. À la fin des années 1960, il travaille au sein de la section radicale de Brooklyn de CORE (Congress of Racial Equality). En 1972, celui-ci publie une autobiographie intitulé *The Education of Sonny Carson*, adaptée en film en 1974. Jacoby Tamar, "Sonny Carson and the Politics of Protest", *City Journal*, Summer 1991. Consulté le 14/11/2022. Disponible à l'adresse : https://tinyurl.com/4sart5y9.

[120] "a school for young poets, musicians, and producers who were loyal to the mission of Black Liberation." Wills Leila, "Child Rap Lawsuit Filed Against Members of X Clan, Blackwatch, and Famed NY Recording Studio", *Metropolis*, 25 juin 2020. Consulté le 14/11/2022. Disponible à l'adresse : metropolisnewspaper.com/articles/xclan-child-rape-lawsuit

[121] AllHipHopTV, "Brother J And Big Jeff Talks About Xclan", *YouTube*, 12 mai 2016. Consulté le 14/11/2022. Disponible à l'adresse : https://youtu.be/QVv9dtV6JBw

afrocentriste : la présence de plusieurs ânkhs sur les chapeaux des artistes et l'utilisation esthétique de hiéroglyphes au sein de leur logo couleur or. La pochette présente également de nombreuses figures associées au mouvement de libération noire, dont Martin Luther King et Malcolm X. Au centre de l'image, une voiture rouge utilise le drapeau de la libération noire en guise de plaque d'immatriculation. Le symbolisme des couleurs (rouge, vert, noir et jaune) transparaît au travers des teintes utilisées pour la voiture (rouge), le logo du groupe (jaune or) et les ânkhs (un à gauche en rouge et or, un en bas en vert et rouge) et les découpages photographiques de figures illustres (en noir) (*cf.* Illustration 55). La pochette arrière présente la même symbolique de couleurs, avec la double présence du drapeau de libération noire. Ce dernier est formé par l'utilisation de bordures rouge et noir sur un fond vert, accompagnée par une photographie des quatre artistes sur la partie droite, ces derniers posant devant le drapeau. Le dessin d'une silhouette en jaune, portant le pendentif d'un ânkh massif, genou à terre, représente le logo de Blackwatch Movement (*cf.* Illustration 56). De surcroît, les membres de X Clan disposent d'habits et d'accessoires à forte connotation symbolique afrocentriste (*cf.* Illustration 57).

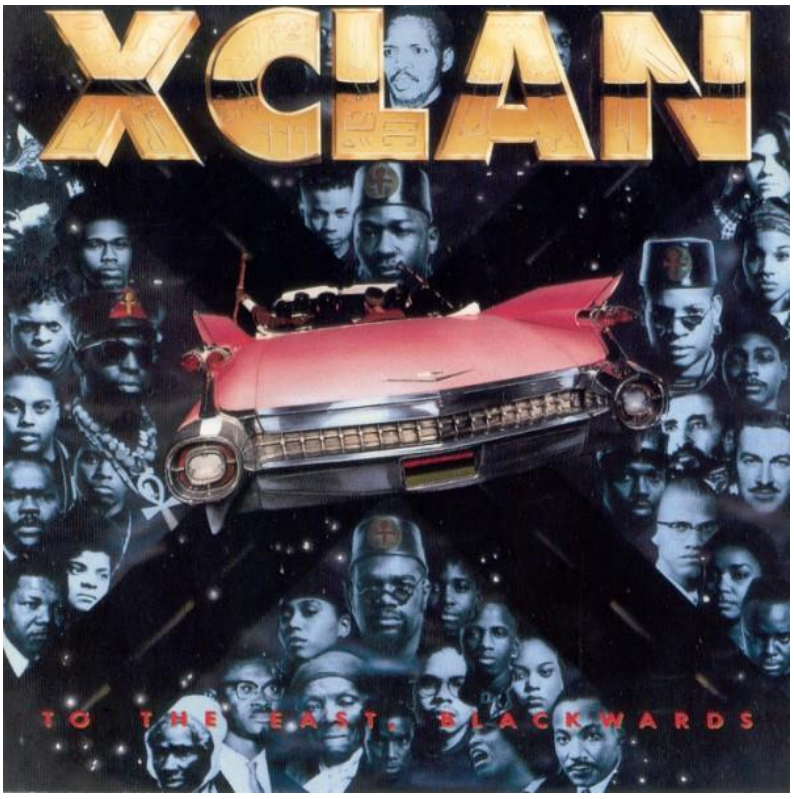


Illustration 55. Pochette de l'album *To The East, Blackwards* de X Clan, 4th & Broadway Records/Island Records, 1990.



Illustration 56. Pochette arrière de l'album *To The East, Blackwards* de X Clan, 4th & Broadway Records/Island Records, 1990.

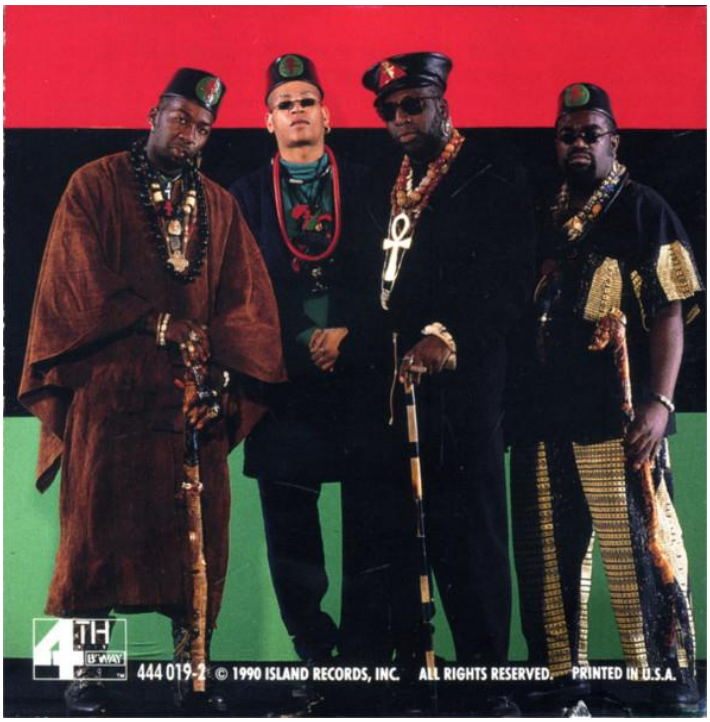


Illustration 57. Photographie présente sur la pochette de l'album *To The East, Blackwards* de X Clan, 4th & Broadway Records/Island Records, 1990.

La même année, la rappeuse Isis, dont le nom est une référence à une déesse égyptienne, adopte une esthétique similaire à X Clan sur la pochette de son premier et unique album *Rebel Soul* (4th & Broadway Records). Le logo de l'artiste s'inspire des hiéroglyphes, et elle arbore un chapeau noir orné d'un ânkh rouge sur fond vert. Ces choix esthétiques reflètent un engagement fort envers la reconnexion culturelle avec l'Égypte antique. À l'arrière-plan, un membre de Blackwatch Movement apparaît dans une épaisse fumée jaune. L'ensemble renvoie au symbolisme des couleurs évoquées précédemment (*cf.* Illustration 58). En 1991, Queen Mother Rage publie son album intitulé *Vanglorious Law* (Cardiac Records). La pochette de l'album présente une photographie de la rappeuse regardant vers la droite, ce qui suggère une référence métaphorique à l'Afrique. Par ailleurs, le bâtiment moderne présent en arrière-plan évoque clairement les pyramides de l'Égypte antique. Le logo de l'artiste, disposé en haut de la pochette, intègre-lui aussi des hiéroglyphes. Queen Mother Rage, comme les autres membres du collectif Blackwatch, porte un chapeau orné d'un ânkh. La photographie met aussi en évidence un pendentif représentant l'Afrique avec les couleurs rouge, noir et vert, ainsi qu'un ânkh rouge en son centre (*cf.* Illustration 59).

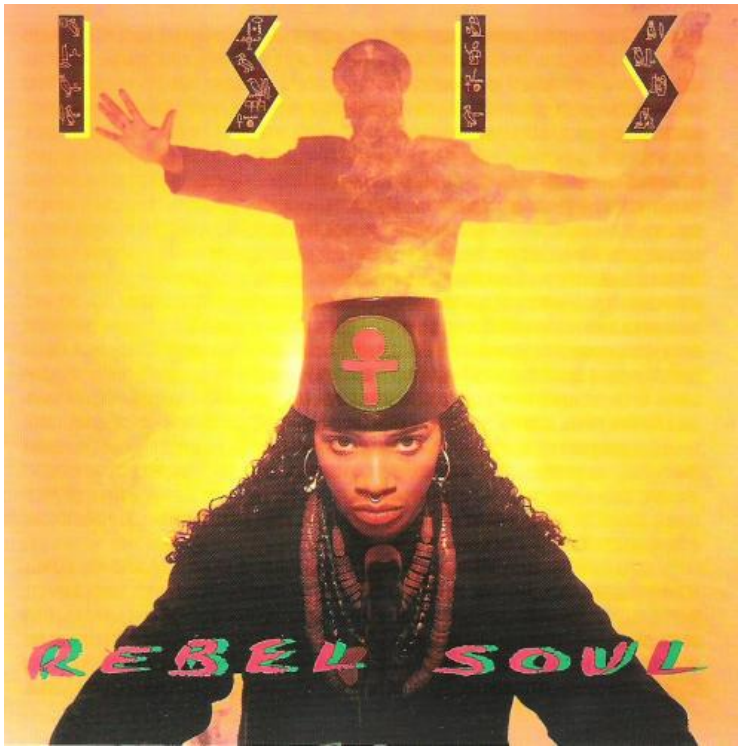


Illustration 58. Pochette de l'album *Rebel Soul* d'Isis, 4th & Broadway Records, 1990.

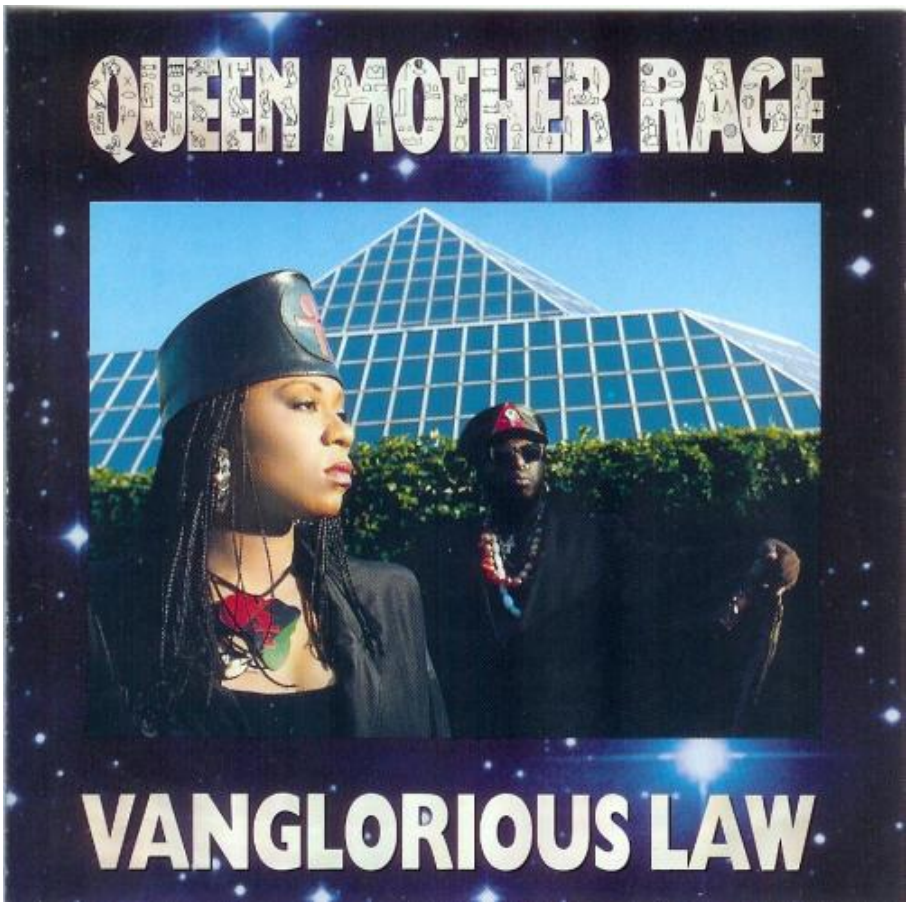


Illustration 59. Pochette de l'album *Vanglorious Law* de Queen Mother Rage, Cardiac Records, 1991.

En 1992, la pochette de l'album *Xodus (The New Testament)* (Polydor) de X Clan expose les symboles de religions monothéistes (judaïsme, islam), de l'Égypte antique (l'ânkh et l'œil d'Anubis, positionné au centre du cercle), de sociétés secrètes (la franc-maçonnerie), de la Zulu Nation et de la Five-Percent Nation[122] (*cf.* Illustration 60). Le centre du fascicule[123] est occupé par une transposition de *La Cène* de Leonardo Da Vinci, les membres de Blackwatch étant assis autour d'une longue table rouge, dans un décor mêlant l'Égypte antique (à gauche), l'espace (au centre), et le monde moderne (à droite, par le biais de gratte-ciels) (*cf.* Illustration 61).

[122] La Five-Percent Nation est abordée dans la sous-partie suivante sur le symbolisme islamique dans la musique hip-hop.

[123] Les feuillets de remerciements montrent l'implication du groupe au sein du mouvement de libération noire, les artistes citant de nombreuses organisations engagées dans la lutte en faveur de la justice sociale (The National Black United Front, Stanford University Black Student Union, Sisters In Support of Change, Revolutionary Action Movement, African Student Coalition, Black National Congress, Black Consciousness Movement, Black Panther Party, Black Liberation Army, Third World Women's Alliance, *etc.*).

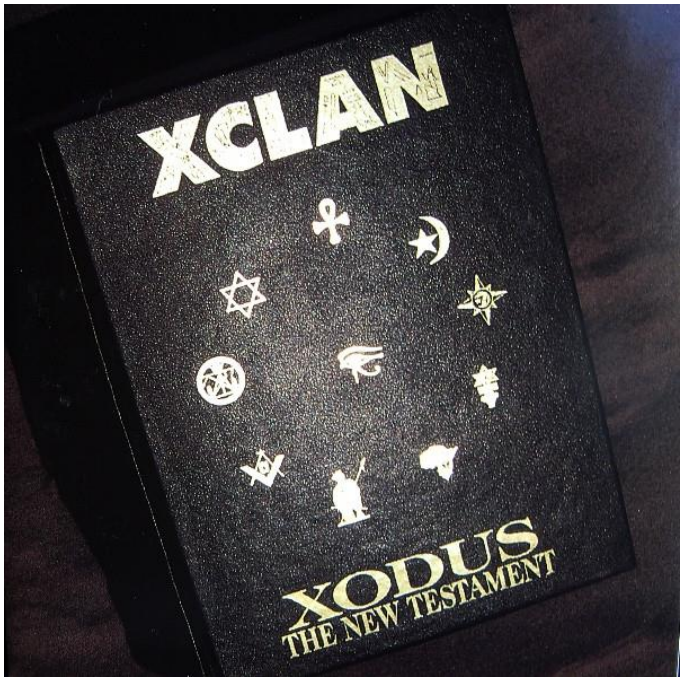


Illustration 60. Pochette de l'album *Xodus (The New Testament)* de X Clan, Polydor, 1992.



Illustration 61. Double feuillet présent dans l'album *Xodus (The New Testament)* de X Clan, Polydor, 1992.

La reprise de ce célèbre tableau peut être considérée comme le reflet d'une réappropriation de symboles occidentaux par les artistes afrocentristes. De même, la combinaison de l'Égypte antique, du cosmos et du monde moderne renforce l'idée d'une continuité de la culture africaine dans l'histoire et dans la société contemporaine. En somme, l'utilisation importante du symbolisme afrocentriste par X Clan et le Blackwatch Mouvement témoigne de leur volonté de faire valoir la richesse culturelle africaine et d'en faire une source d'inspiration et de fierté pour les Afro-descendants.

C. Le symbolisme islamique

Par « symbolisme islamique », nous désignons une forme d'expression artistique et spirituelle qui vise à véhiculer un ensemble de messages et de significations complexes à travers des images et des symboles[124]. Au sein de la culture hip-hop, ce symbolisme trouve, selon notre analyse, ses origines au sein de deux organisations disposant d'une influence majeure sur les communautés afro-américaines et la culture hip-hop dans la seconde moitié du XX^{e} siècle : la Nation of Islam et la Five Percent Nation. Une exploration approfondie de ces deux entités est essentielle avant de détailler leur influence symbolique au sein de la musique hip-hop. Parallèlement, nous identifions ce que nous qualifions de symbolisme islamique, en analogie avec les symbolismes relatifs aux couleurs, au panafricanisme et à l'afrocentrisme, dans le cadre d'une analyse iconographique et textuelle d'un corpus discographique hip-hop.

[124] La symbolique dans l'art et la culture islamiques suscite l'intérêt de nombreaux universitaires. Keith Critchlow, dans *Islamic Patterns: An Analytical and Cosmological Approach* (Londres, Thames & Hudson, 1976), explore la géométrie sacrée de l'art islamique et sa relation avec les principes cosmologiques. Titus Burckhardt, dans *Art of Islam, Language and Meaning* (Londres, World of Islam Festival Publishing Company, 1976) approfondit la dimensions spirituelle de l'art islamique, notamment à travers les concepts de théophanie et de doctrine soufie. Seyyed Hossein Nasr, avec son ouvrage *Islamic Art and Spirituality* (Londres, George Allen & Unwin, 1987), relie étroitement l'art islamique à la spiritualité, soulignant le rôle de l'art dans la compréhension des réalités métaphysiques. Enfin, Annemarie Schimmel, dans *Mystical Dimensions of Islam* (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1975), explore la richesse symbolique de la poésie soufie. Bien que ces auteurs ne se réfèrent pas explicitement au terme « symbolisme islamique », leurs travaux abordent en profondeur les thèmes et concepts liés à cette notion. Ces ouvrages offrent une perspective nuancée sur les manifestations variées du symbolisme au sein de la culture islamique.

1. La Nation of Islam

Selon le sociologue Algernon Austin[125], le nom « Nation of Islam » désigne deux organisations distinctes. La première organisation est fondée dans le ville de Détroit en 1930 par Wallace Fard Muhammad et existe jusqu'en 1975, tandis que la seconde est établie en 1978 et dirigée par Louis Farrakhan (Austin, 2006 : 25). Ce dernier amène à une renonciation officielle de l'idéologie raciale de la première Nation of Islam, Farrakhan et la Nation of Islam (NOI) rejetant sa « rhétorique raciale caustique »[126] au cours des années 1990 (Ogbar, 2004 : 204).

> Selon la théologie de la Nation of Islam, l'humanité est divisée en deux races : les Blancs et les Asiatiques. Les Blancs sont des personnes d'origine européenne occidentale et les Asiatiques sont tous les autres. En tant qu'Asiatiques, les Noirs américains sont les descendants de « l'Homme Originel », une race de dieux scientifiques asiatiques connue sous le nom de la Tribu de Shabazz, qui vivait dans la vallée du Nil en Égypte et à La Mecque, en Arabie Saoudite. Selon la Nation of Islam, les Asiatiques sont musulmans par nature ; leur langue d'origine est l'arabe ; et leur maison d'origine, La Mecque (Austin, 2006 : 27)[127]. […] Les Africains étaient considérés comme moins civilisés que les Hommes Originels, mais ils étaient toujours Asiatiques et toujours supérieurs aux Blancs. La Nation of Islam a enseigné que les Blancs avaient été génétiquement modifiés par Yakub, un membre maléfique de la Tribu de Shabazz, pour gouverner la Terre pendant six mille ans. La race blanche était considérée comme intrinsèquement mauvaise et inférieure (*ibid.* : 29)[128].

D'après l'historien Jeffrey O. G. Ogbar, la Nation of Islam dispose d'une influence importante durant la période du mouvement des droits civiques et du mouvement *Black Power*, celle-ci formant « la plus grande organisation nationaliste noire depuis l'apogée de l'Universal Negro Improvement Association (UNIA) de Marcus Garvey dans les années 1920 » (Ogbar, 2004 : 193). Selon lui, à la fin des années 1980 et au début des années 1990, la musique hip-hop est utilisée par certains artistes afro-américains comme un moyen de transmettre leur

---

[125] Algernon Austin est le directeur du département Race and Economic Justice du CEPR (Center for Economic and Policy Research). Ses recherches couvrent principalement les questions de race et d'inégalité raciale.

[126] "caustic racialist rhetoric".

[127] "According to the theology of the Nation of Islam, humanity is divided into two races: whites and Asiatics. Whites are people of Western European descent and Asiatics are everyone else. As Asiatics, black Americans are descendants of "the Original Man," a race of Asiatic god-scientists known as the Tribe of Shabazz who lived in the Nile Valley of Egypt and Mecca, Saudi Arabia. According to the Nation of Islam, Asiatics are Muslim by nature; their original language is Arabic; and their original home, Mecca".

[128] "Africans were considered to be less civilized than the Original People, but they were still Asiatics and still superior to whites. The Nation of Islam taught that white people were genetically engineered by Yakub, an evil member of the Tribe of Shabazz, to rule the Earth for six thousand years. The white race was seen as inherently evil and inferior".

message politique et de sensibiliser le public aux problèmes auxquels les communautés noires sont confrontées. Ogbar avance que la musique hip-hop connaît une « période de conscience noire populaire »[129] et participe à la popularité croissante du nationalisme noir au cours des années 1990 (Ogbar, 2004 : 204). En effet, des rappeurs obtenant un certain succès commercial, comme Public Enemy, Ice Cube, X Clan ou Brand Nubian, incorporent à leur musique des extraits de discours prononcés par des figures importantes du mouvement de libération noire (dont Malcolm X, Louis Farrakhan, ou encore Khalid Abdul Muhammad[130], dont le parcours politique est associé à la NOI).

Un exemple pertinent de l'influence de la NOI sur la culture hip-hop est vraisemblablement l'artiste Lakim Shabazz (Larry S. Welch), rappeur originaire du New Jersey et membre du collectif Flavor Unit. Si son nom de scène représente déjà une allusion à la doctrine religieuse de la NOI, son second album, *The Lost Tribe Of Shabazz* (1990, Tuff City Records) fournit une esthétique offrant une première entrée en matière pour mieux cerner le « symbolisme islamique ». Le titre de l'album forme une référence claire au mythe de « l'Homme Originel » de la première NOI. La pochette et le feuillet de l'album proposent différentes photographies de l'artiste lors d'un voyage en Égypte, accompagnées par des représentations graphiques de chameaux, de pyramides ou encore de hiéroglyphes (*cf.* Illustration 62). En prenant en considération les textes du rappeur sur le disque, qui revêtent d'une importante dimension politique et afrocentriste, il apparaît clairement que Lakim Shabazz utilise la musique comme un outil de résistance politique. Il semble suggérer un appel à la redécouverte et à la valorisation de l'héritage culturel africain, qui découle d'une connaissance de soi[131].

[129] "period of popular black consciousness".

[130] Khalid Abdul Muhammad est un activiste musulman afrocentriste. Il rejoint la Nation of Islam en 1970 et devient une figure importante de l'organisation. Il en est le porte-parole jusqu'en 1993, moment où il perd son statut à la suite de prises de position jugées antisémites et antiblancs. Il dirige le New Black Panther Party à partir de 1997. Public Enemy utilise un extrait de discours de Muhammad sur l'introduction du morceau « Night of the Living Baseheads » (*It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, Def Jam Records/Columbia Records, 1988).

[131] Au-delà des propos politiquement conscients et afrocentristes du rappeur, l'album incorpore également la doctrine de la Five Percent Nation, dont l'un des points spirituels majeurs est la connaissance de soi (*knowledge of self*). Lakim Shabazz n'intègre pas d'éléments visuels propres à la Five Percent Nation sur la pochette et le feuillet de cet album. Néanmoins, une photographie noir et blanc de l'artiste présente dans le feuillet de son premier album, *Pure Righteousness* (Tuff City Records, 1988), le montre portant un pendentif de l'organisation.

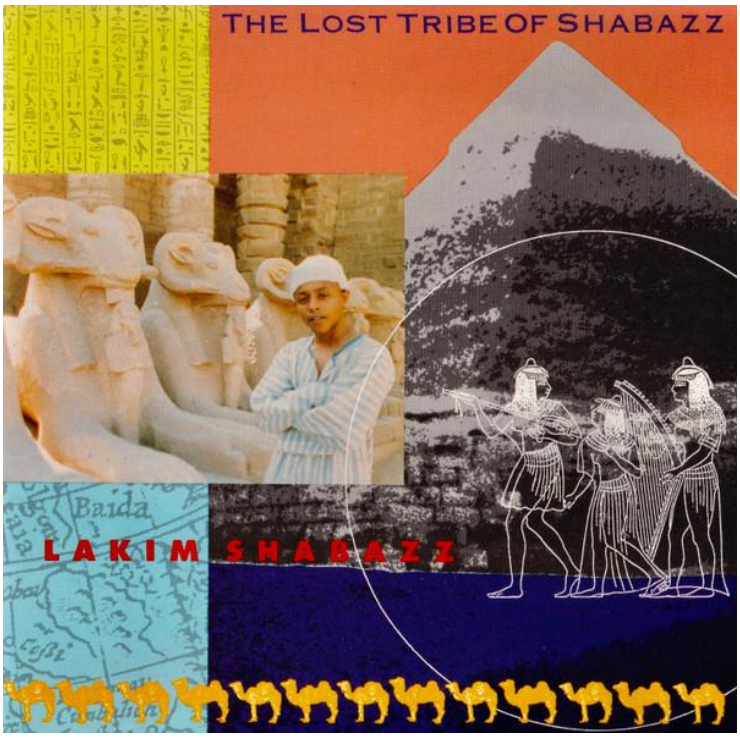


Illustration 62. Pochette de l'album *The Lost Tribe Of Shabazz* de Lakim Shabazz, Tuff City Records, 1990.

2. La *Five Percent Nation*

La Five Percent Nation (FPN), aussi appelée la Nation of Gods and Earths[132] (NGE) ou les Five Percenters (5 %), est un mouvement influencé par l'islam. Il naît sous l'impulsion de Clarence 13X (Clarence Edward Smith), qui quitte la Nation of Islam en 1963, prend le nom d'Allah, et commence à enseigner les « Leçons de Sagesse Suprême » (*Supreme Wisdom Lessons*) de Wallace Fard Muhammad (fondateur de la NOI et dirigeant jusqu'en 1934) à la jeunesse d'Harlem, à New York (Knight, 2007 : XIII)[133]. Sa compréhension de l'islam et l'enseignement qui en découle sont particuliers, dans la mesure où il ne considère pas l'islam comme une religion, mais davantage comme un mode de vie scientifique. Il se définit alors comme étant « ni pro-noir, ni anti-blanc »[134] et accepte même d'enseigner les Leçons à des Blancs (*ibid.*), une prise de position qui est alors très éloignée de la volonté séparatiste promulguée par la NOI. Clarence 13X

[132] Dans le langage de la Five Percent Nation, les « Dieux » (*Gods*) représentent les hommes et les « Terres » (*Earths*) les femmes.
[133] Avant de quitter la NOI, Clarence 13X est membre du Temple n° 7 de la NOI à Harlem, où il rencontre et suit les enseignements de Malcolm X.
[134] "neither pro-black, nor anti-white".

rejette également le positionnement religieux de Fard et d'Elijah Muhammad (dirigeant de la NOI de 1934 à 1975), et *a fortiori* de l'islam et des religions monothéistes, selon lequel Dieu est séparé de l'Homme. Il affirme que l'homme noir *est* Dieu, et que chaque individu peut cultiver son potentiel divin par la méditation, l'étude et la discipline physique et spirituelle[135]. En 1967, il obtient un bâtiment du maire de New York, John Lindsay, pour en faire un centre de sensibilisation dédié à la jeunesse locale[136].

Bien que Clarence 13X soit assassiné le 13 juin 1969, ses enseignements se poursuivent et se déploient progressivement dans les différents quartiers de New York, puis au-delà :

> Bientôt, une nouvelle génération d'adolescents répandait la « connaissance de soi », enseignant à leurs amis la vraie nature de l'homme noir. Les leçons se sont également répandues dans les prisons de la ville et du nord de l'État ; […] Les Five Percenters qui ont quitté l'État de New York ont emporté le message avec eux, et le mouvement a commencé à développer des branches dans tout le pays, atteignant un niveau qu'Allah [Clarence 13X] n'avait peut-être jamais imaginé. Harlem est resté le cœur de la culture, La Mecque des Five Percenters. Dans les années 1970 et 1980, le mouvement d'Allah est devenu une influence majeure dans un autre phénomène new-yorkais : le hip-hop. La terminologie et le langage uniques des Five Percenters, déjà entrés dans l'argot de la rue, ont eu un impact sur une forme d'art qui serait à son tour consommée par des millions de personnes. Des artistes tels que Nas, Busta Rhymes, et le Wu-Tang Clan ont apporté la culture au grand public américain, et les Five Percenters sont maintenant entrés dans la conscience populaire (Knight, 2007 : XIII-XIV)[137].

Le nom de la Five Percent Nation provient des Leçons de Sagesse Suprême, dont un passage décompose l'humanité en un système de pourcentages :

---

[135] Clarence 13X considère que les *Five Percenters* ne sont pas des musulmans et rejette par ailleurs toute affiliation à la *Nation of Islam*. Les *Five Percenters* entendent vivre l'islam comme une « science » ou une « culture » plutôt qu'une religion (Knight, 2007 : 188).

[136] Autodidact17, "Five Percenters Commemorate 50th anniversary", *Amsterdam News*, 23 octobre 2014. Consulté le 15/11/2022. Disponible à l'adresse : https://amsterdamnews.com/news/2014/10/23/five-percenters-commemorate-50th-anniversary/.

[137] "The ones that held on continued to teach, and remnants of the community could be found in housing projects throughout New York. Before long, a new generation of teens was spreading the "knowledge of self," teaching their friends the true nature of the black man. The lessons also spread in city jails and upstate prison; [...] Five Percenters that left New York State took the message with them, and the movement began to develop branches throughout the country, growing to a level that perhaps Allah himself had never dreamed.
Harlem remained the heart of the culture, the Five Percenter's Mecca. In the 1970s and '80s, Allah's movement became a major influence in another New York phenomenon: hip-hop. The Five Percenter's unique terminology and language, having already entered into street slang, impacted an art form that would in turn be consumed by millions. Artists such as Nas, Busta Rhymes, and the Wu-Tang Clan brought the culture to mainstream America, and Five Percenters have now entered popular consciousness".

14. Qui sont les 85 % ?

RÉPONSE. Les peuples non civilisés; mangeurs d'animaux empoisonnés ; esclaves de la mort mentale et du pouvoir, des gens qui ne connaissent pas le Dieu vivant ou leur origine dans ce monde, et ils adorent ce qu'ils ne connaissent pas - ils sont facilement entraînés dans la mauvaise direction, mais difficiles à conduire dans la bonne direction.

15. Qui sont les 10 % ?

RÉPONSE. Les riches ; les esclavagistes des pauvres ; qui enseignent aux pauvres des mensonges - à croire que le Dieu Tout-Puissant, Vrai et Vivant est un fantôme et ne peut être vu par l'œil physique. Autrement connu sous le nom de Suceurs De Sang Des Pauvres.

16. Qui sont les 5 % dans la Partie Pauvre de la Terre ?

RÉPONSE. Ce sont les enseignants pauvres et justes, qui ne croient pas aux enseignements des 10 % et qui sont infiniment sages ; et savent qui est le Dieu Vivant; et enseignent que le Dieu vivant est le Fils de l'homme ; l'être suprême, l'(homme noir) d'Asie ; et Enseignent la Liberté, la Justice et l'Égalité à toute la famille humaine de la planète Terre (Knight, 2007 : 36-37)[138].

Cette compréhension du rôle des Five Percenters est ensuite complétée par First Born Bisme Allah, l'un des premiers et plus importants disciples de Clarence 13X, qui élargit la définition originelle des Five Percenters « pour inclure toute personne engagée dans la lutte intemporelle pour la liberté, la justice et l'égalité » (Knight, 2007 : 196)[139]. L'apprentissage des 120 Leçons est soutenu par des enseignements mathématiques codifiés appelés

[138] "14. Who is the 85%?
ANS. The uncivilized people; poison animal eaters; slaves from mental death and power, people who do not know the Living God or their origin in this world, and they worship that they know not what-who are easily led in the wrong direction, but hard to lead into the right direction.
15. Who is the 10%?
ANS. The rich; the slave-makers of the poor; who teach the poor lies-to believe that the Almighty, True and Living God is a spook and cannot be seen by the physical eye. Otherwise known as The Blood-Suckers Of The Poor.
16. Who is the 5% in the Poor Part of the Earth?
ANS. They are the poor, righteous teachers, who do not believe in the teachings of the 10%, and are all-wise; and know who the Living God is; and Teach that the Living God is the Son of man; the supreme being, the (black man) of Asia; and Teach Freedom, Justice and Equality to all the human family of the planet Earth".

[139] "to include anyone engaged in the timeless struggle for freedom, justice and equality". Dans son essai intitule *The Five Percent*, First Born Bisme Allah écrit : « Chaque fois qu'il y avait des masses de personnes qui étaient opprimées ou utilisées, maltraitées et exploitées par ceux qui détenaient le pouvoir (10%), les Five Percent (5%) ont émergé pour faire sortir les masses de leur monde de souffrance ». "Whenever there were masses of people who were being oppressed or used, abused and exploited by those who held the power (10%) the Five Percent (5%) emerged to bring the masses out of their world of suffering".

Supreme Mathematics[140] et Supreme Alphabets[141]. Chaque leçon est mémorisée par cœur, et il est impossible de passer à la leçon suivante sans une connaissance parfaite de la leçon précédente. Dans son ouvrage autobiographique *The Tao of Wu*, l'artiste hip-hop RZA (Robert Fitzgerald Diggs), originaire de Brooklyn, à New York, membre fondateur et chef de file du groupe Wu-Tang Clan, évoque son instruction métaphysique auprès des Five Percenters en 1980, alors qu'il est âgé de 12 ans.

> Les Leçons commencent par les 120. Ce sont 120 leçons ou degrés qui vous aident à comprendre la relation de l'Homme à l'univers. […] Les 120 se décomposent en 120 questions et réponses. […] Pour beaucoup de gars dans le ghetto, c'était leur éducation. Je connaissais des frères qui n'avaient obtenu qu'un diplôme de CM2 mais qui étaient des scientifiques grâce aux Leçons. Ils ont appris la géologie, la géométrie, l'astronomie, la physique, l'histoire – tout cela est venu à travers les Leçons. […] Les Leçons sont une carte vers la réalisation – elles vous y conduisent par étapes. […] Je crois que les Leçons fournissent quelque chose dont tout le monde, de toute race, a besoin : un sens de la perspective – de la taille du monde, de l'échelle de l'univers, de la place de l'homme. […] Les Mathématiques contiennent des vérités universelles, mais personne n'avait plus besoin de cette sagesse que les pauvres hommes noirs à la fin du siècle dernier. Tant d'entre nous étaient perdus – privés de la connaissance de soi, des autres, du monde dans lequel nous vivions. […] Si vous étiez pauvre et noir, les Mathématiques attaquaient l'idée que vous étiez destiné à être ignorant, sans instruction, aveugle au monde qui vous entoure. (RZA, 2009 : 36-40)[142].

[140] « 1 Connaissance 2 Sagesse 3 Compréhension 4 Culture ou Liberté 5 Puissance ou Raffinement 6 Égalité 7 Dieu 8 Construire ou Détruire 9 Naissance 0 Cercle » (Knight, 2007 : 53). "1 Knowledge 2 Wisdom 3 Understanding 4 Culture or Freedom 5 Power or Refinement 6 Equality 7 God 8 Build or Destroy 9 Born 0 Cipher".

[141] Cet alphabet donne naissance à un argot stylisé pouvant servir de code : « Pour désigner un officier de police, Allah aurait pu dire "Cee Cipher Power", représentant les lettres C, O et P. Alors que les nombres avaient des significations fixes, les lettres étaient flexibles et un mot pouvait être décomposé de manière créative sans que chaque lettre ne provienne du Suprême Alphabet » (Knight, 2007 : 54). "To refer to a police officer, Allah might have said "Cee Cipher Power," representing the letters C, O and P. While numbers had fixed meanings, letters were flexible and a word could be creatively broken down without each letter coming from the Supreme Alphabets.

[142] "The Lessons begin with the 120. That's 120 lessons or degrees that help you understand man's relationship to the universe. [...] The 120 breaks down to 120 questions and answers. [...] To a lot of guys in the ghetto, this was their education. I knew brothers who only graduated fifth grade yet were scientists because of the Lessons. They learned geology, geometry, astronomy, physics, history–all of it came through the Lessons. [...] The Lessons are a map to realization-they lead you to it in steps. [...] I believe the Lessons provide something that everyone, of any race, needs: a sense of perspective-of the size of the world, the scale of the universe, the place of man. [...] Mathematics contains universal truths, but no one needed its wisdom more than poor black men at the end of the last century. So many of us were so lost–deprived of knowledge of self, of others, of the world we lived in. [...] If you were poor and black, Mathematics attacked the idea that you were meant to be ignorant, uneducated, blind to the world around you".

En 1993, le trio Poor Righteous Teachers, originaire de Trenton, dans le New Jersey, et composé de Wise Intelligent (Timothy Grimes), Culture Freedom (Kerry Williams) et Father Shaheed (Scott Phillips), publie son troisième album, *Black Business* (Profile Records). Cet album est un exemple adéquat du symbolisme islamique (et *a fortiori* du symbolisme afro-américain) dans la musique hip-hop. Le nom du groupe forme une référence directe aux Leçons de Sagesse Suprême, les 5 % y étant définis comme des « enseignants pauvres et justes » (*poor righteous teachers*). Les noms de scène des artistes sont également des références au langage et à l'argot employés par les Five Percenters. Sur la pochette de l'album ainsi que sur la majorité des feuillets, les artistes mettent en avant l'emblème de la FPN, qui se compose du soleil, de la lune, d'une étoile, de huit points et du chiffre 7[143] (*cf.* Illustration 63). Différents feuillets témoignent également du symbolisme des couleurs afro-américain précédemment illustré, dont le feuillet de la liste des morceaux (noir, rouge et vert) ou encore le disque lui-même (noire, rouge, jaune et vert). Au-delà du symbolisme des couleurs, le feuillet exposant la liste des morceaux utilise également différent éléments liés au symbolisme de la FPN. Les noms des morceaux sont placés en cercle autour de l'emblème des Five Percenters. Le nombre de morceaux (12) fait vraisemblablement référence aux Living Mathematics, une version préalable aux Supreme Mathematics, un système mathématique et symbolique allant de 1 à 12, mis en place par

[143] L'emblème des Five Percenters est également connu sous le nom de Drapeau Universel de l'Islam (Moi – Seigneur et Maître) (*Universal Flag of Islam (I-Self Lord And Master*). Saladin Quanaah Allah, "What is the Five Percent Nation's Culture ?", *Atlantis School For Gifted Youngsters*, 21 septembre 2019. Atlantis School, "Atlantis School For Gifted Youngsters", *Blogspot*, 21 septembre 2019. Consulté le 15/11/2022. Disponible à l'adresse : https://atlantisschool.blogspot.com/2019/09/what-is-five-percent-nations-culture.html. Saladin Quanaah Allah (SQA) est le fondateur de l'institution Atlantis School For Gifted Youngters, située à Niagara Falls dans l'État de New York. Celle-ci promeut des programmes éducatifs, artistiques, des initiatives culturelles et des projets audiovisuels. SQA définit dans cet article la signification symbolique du drapeau : « Le Soleil est symbolique pour l'homme, la Lune est symbolique pour l'Esprit de la femme, et l'Étoile est symbolique pour l'enfant. Sept est le chiffre de la perfection ou de la divinité, ce qui signifie que la piété doit être au centre de notre cellule familiale. Le sept est au milieu de notre drapeau universel car sa superposition est un signe de protection, et non pas de misogynie ou de machisme. […] Les 8 points sont tous des angles droits qui assurent que notre cercle (*cipher*) [famille] est complet : 8 x 45° = 360° [cercle]. Le blanc représente des nuages de tromperie qui nous rappellent la tromperie intérieure/extérieure, la ruse et la trahison qui peuvent saper notre capacité à être une famille unifiée ». "The Sun is symbolic to man, the Moon is symbolic to a woman's Mind and the Star is symbolic to the child. Seven is the number of perfection or divinity which means that Godliness must be central to our family unit. Seven is in the middle of our Universal Flag because its superimposition is a sign of protection, not misogyny or male chauvinism. [...] The 8 points are all right angles that ensure that our cipher [family] is complete: 8 × 45° = 360° [cipher]. The white represents clouds of deception that reminds us of the inner/outer deceit, trickery and treachery that can undermine our ability to be a unified family".

Abu Shahid (proche de Clarence 13X ; nommé John 37X avant son départ de la Mosquée n° 7) (Knight, 2007 : 49-52)[144] (*cf.* Illustration 64).



Illustration 63. Pochette de l'album *Black Business* de Poor Righteous Teachers, Profile Records, 1993.



Illustration 64. Feuillet de l'album *Black Business* de Poor Righteous Teachers, Profile Records, 1993.

[144] Il est possible que cette utilisation symbolique des Mathematics par des artistes hip-hop existent sur de nombreux albums. Une future recherche spécifique à ce questionnement pourrait être fructueuse. À titre d'exemple, les deux albums du rappeur (et Five Percenter) King Sun, *XL* (1989) et *Righteous But Ruthless* (1990) se composent tous deux de dix morceaux, ce qui est probablement un choix symbolique en référence aux Supreme Mathematics.

3. Le symbolisme islamique dans le corpus discographique

Parmi les 230 albums analysés (1981-1999), 47 albums (environ 16 % du corpus) établissent des références liées au symbolisme islamique, dont 10 albums évoquant la Five Percent Nation (environ 21 %). Les critères retenus pour cette sélection s'appuient essentiellement sur des éléments visuels affichés sur les pochettes d'album, comme la présence du symbole de l'islam (une étoile et un croissant), mais aussi – et surtout – sur des éléments textuels inscrits sur le feuillet dédié aux remerciements. En effet, le lien des artistes avec la Nation of Islam n'est pas toujours explicite sur les pochettes, et apparaît généralement dans le feuillet de remerciements[145]. Bien qu'un nombre important d'albums fasse référence à « Dieu », seules les références explicitement liées à l'islam sont retenues dans cette sélection (comme par exemple lorsque l'artiste évoque « Allah »). Dans le même temps, l'utilisation du terme « Allah » peut brouiller les pistes quant au positionnement de l'artiste, les membres de la Five Percent Nation employant également le mot « Allah » pour évoquer son fondateur, Clarence 13X. Dans ces cas précis, d'autres indications, comme des formulations et des mots spécifiques à l'argot des Five Percenters, peuvent éventuellement permettre d'établir une distinction entre les artistes affiliés à la NOI et les artistes affiliés à la FPN. Néanmoins, la majorité des artistes Five Percenters citent également la Nation of Islam (ou son dirigeant), ce qui semble indiquer une double affiliation.

En 1989, King Sun (Rahmakhan Todd Turnbow), rappeur originaire de Paterson, dans le New Jersey, publie son premier album *XL* (Profile Records/Zakia Records). La pochette de l'album utilise la symbolique des couleurs afro-américaine (noir, rouge, vert et jaune). Les deux feuillets consacrés aux crédits et aux remerciements témoignent de l'utilisation de l'argot propre à la Five Percent Nation. King Sun utilise des expressions comme « Avec Amour pour les Terres » (*With Love to the Earths*), les « Terres » renvoyant à des personnes de sexe féminin (dont ses filles, Sunasia Yahmecca et Tiffany[146]). Il écrit également des « remerciements spéciaux » à des

[145] D'une part, des préoccupations commerciales peuvent avoir motivé une discrétion, craignant que l'affiliation ouverte à la NOI polarise le public, affectant ainsi les ventes. D'autre part, les artistes pourraient percevoir les feuillets de remerciements comme un espace intime d'expression de leurs croyances, laissant la pochette comme une représentation plus générale de l'œuvre. De plus, l'identification à la NOI n'est qu'une facette de l'identité complexe d'un artiste, et certains peuvent choisir de mettre en avant d'autres dimensions de leur identité sur la pochette. Enfin, dans un contexte parfois empreint de stigmatisation vis-à-vis de l'islam, maintenir une certaine discrétion permet d'éviter d'éventuelles marginalisations ou malentendus du public.

[146] Cette dernière apparaît sous le nom « Moonasia Turnbow » sur son album *Righteous But Ruthless* (1990).

« Justes » (*Righteous*), dont certains noms relèvent du langage des Five Percenters, comme King Born, Akbar, Sha-Allah, Knowledge Born, Shabazz, Allah Culture ou encore I-God, et à des « Terres », dont Uniqua, Majestic et Shamara. King Sun dédie son album à « Père Allah (Clarence 13X Smith), Malik El Shabazz (Malcolm X), Dr. Martin Luther King, Jr. », au Révérend Jesse Jackson ainsi qu'à Louis Farrakhan (dirigeant de la NOI depuis 1981) (*cf.* Illustration 65).


With Love to the Earths: Asia Born and my Seed, Mecca Refined, and my daughters Sunasia Yahmecca, and Tiffany.

Also very special thanks to: Jr. Gumbs and Family (Yvie, Howard and Louise), Marx and Len Mercedes, The Mercedes Family, Looie Loo, Jack Ya Body Garcia, A-4 Posse, The Righteous (Cream, Foundation, Prince, Tyquan, Born, Everlasting, King Born, Akbar, Shaborn, Shamiek, K-Love, Melquan, Sha-Allah, Hakim, Father Equality, Shabazz, Freedom, Ibu, I-Just, Master, Knowledge Born, Just-I, Power-U, Bilal, Allah Culture, and I-God) and Earths (Uniqua, Majestic, Shamara, M.G.T. and G.C.C.), with very special love and thanks to Jacqueline Mercedes XXX.

To NYC Radio D.J.'s: Chuck Chill-Out, Red Alert, Marley Marl, Awesome Two (Special K & Teddy Tedd), Hank Love, D.N.A., and all the Prime Time D.J.'s.

Peace to all black artists with a righteous cause.

Dedicated to: Father Allah (Clarence 13X Smith), Malik El Shabazz (Malcolm X), Dr. Martin Luther King, Jr., Scott La Rock...Great Men Rest In Peace...and also Peace to Rev. Jesse Jackson and Minister Louis Farrakhan.

P.E.A.C.E.

Illustration 65. Feuillet de l'album *XL* de King Sun, Profile Records/Zakia Records, 1989.

L'année suivante, le rappeur réitère des remerciements similaires sur son album *Righteous But Ruthless* (Profile Records) : « Salutations Universelles à la *Five Percent Nation of Islam* (Dieux et Terres). Méfiez-vous des Terroristes Asiatiques ! Au Père Allah (Clarence 13X Smith), toutes les louanges sont dues à Allah »[147]. La pochette arrière de l'album montre le rappeur portant un fez (couvre-chef masculin rouge manifestant ici une association à l'Islam) et posant devant un drapeau qui semble être celui de la NOI (un drapeau rouge et blanc avec une étoile et un croissant) (*cf.* Illustrations 66 et 67). La présence de ce drapeau et la formulation « Five Percent Nation of Islam » apportent une potentielle confusion quant à l'affiliation de l'artiste à la NOI.

[147] "Universal Greetings to the Five Percent Nation of Islam (Gods and Earths). Be aware of Asiatic Terrorists! To Father Allah (Clarence 13X Smith), all praise due to Allah".



Illustration 66. Pochette arrière de l'album *Righteous But Ruthless* de King Sun, Profile Records, 1990.

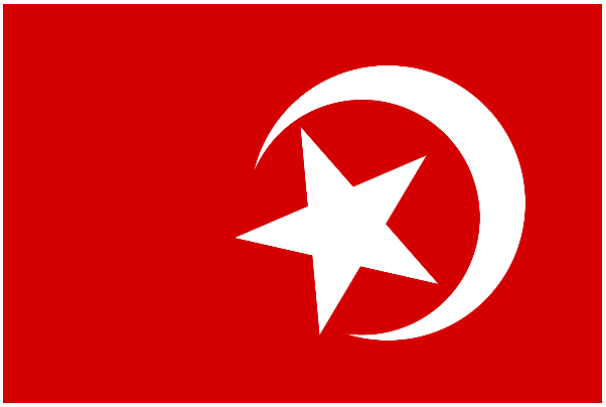


Illustration 67. Drapeau de la Nation of Islam[148].

Similairement, les remerciements sur l'album *IV : Blazing Hot* (1997, Street Life Records) de Nice & Smooth, duo originaire de New York et composé de Gregg Nice (Gregg Mays) et Smooth Bee (Daryl Barnes), semblent témoigner d'une double affiliation du rappeur Smooth Bee à la NOI et à la FPN. Dans l'extrait qui suit, la mention « à tous les Dieux et à toutes les terres » renvoie à l'argot des Five Percenters :

[148] Drapeau de la Nation of Islam, *Wikimedia Commons*, consulté le 26/08/2023, disponible à l'adresse : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nation_of_Islam_flag.svg.

AU NOM D'ALLAH, LE BÉNÉFIQUE, LE PLUS MISÉRICORDIEUX, MAITRE DU JOUR DU JUGEMENT DANS LEQUEL NOUS VIVONS MAINTENANT : Je remercie ALLAH (Dieu) pour toutes choses. [...] Paix à la Nation de l'Islam, à la Mosquée n° 7 et à la Mosquée n° 57. Paix à tous les Dieux et à toutes les Terres, paix à l'Allah School of Mekka [...][149].

S'il est assez peu commun pour les artistes affiliés à la NOI et à la FPN d'évoquer visuellement une forme de symbolisme islamique directement sur la pochette de son album, il existe certaines exceptions. Le quatrième album de Public Enemy, *Apocalypse 91… The Enemy Strikes Back* (1991, Def Jam Recordings/Columbia) met ainsi en avant les S1W[150] portant un chapeau avec le symbole de la NOI (sur la pochette de l'album et sur trois des feuillets) (*cf.* Illustration 68).

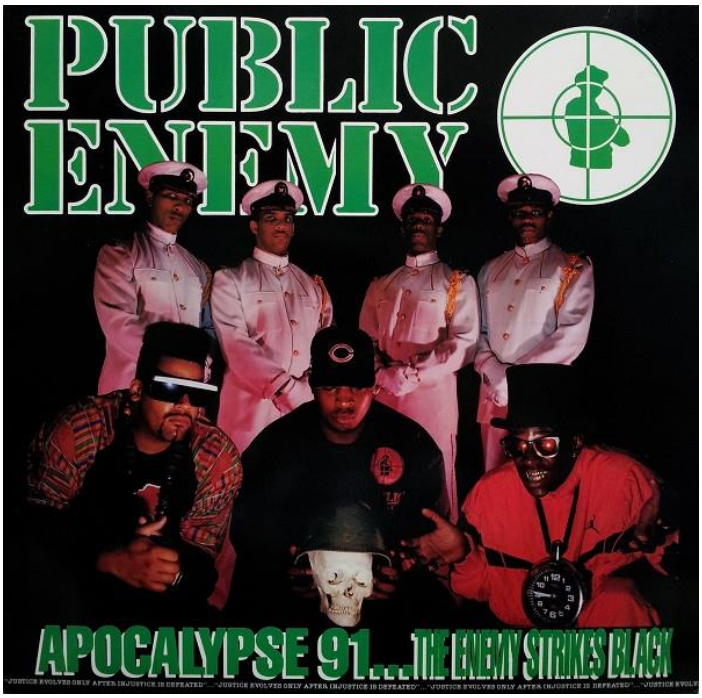


Illustration 68. Pochette de l'album *Apocalypse 91… The Enemy Strikes Back* de Public Enemy, Def Jam Recordings/Columbia, 1990.

[149] "IN THE NAME OF ALLAH, THE BENEFICENT, THE MOST MERCIFUL, MASTER OF THE DAY OF JUDGMENT IN WHICH WE NOW LIVE: I thank ALLAH (God) for all things. [...] Peace to the Nation of Islam, Mosque No. 7 and Mosque No. 57. Peace to all the Gods and Earths, peace to the Allah School of Mekka [...]".

[150] Les Security of the First World (S1W) sont un groupe de danseurs et de gardes du corps qui accompagnent Public Enemy lors de leurs performances. Leur uniforme militaire blanc symbolise l'ordre, la discipline et l'autonomisation. C'est également un hommage aux mouvement historiques tels que la NOI et les Black Panthers, connus pour leur discipline et leur identité visuelle. À la fois protecteurs de Public Enemy et icônes visuelles, les S1W incarnent la continuité des luttes pour les droits civiques et la justice sociale.

En 1993, le rappeur Kam (Kam A. Muhammad), originaire de Compton et Watts, à Los Angeles, place ainsi le symbole de l'islam à côté de son logo sur la pochette de son premier album, *Neva Again* (EastWest Records America/Street Knowledge Records) (*cf.* Illustration 69). Sur son second album, *Made In America* (1995, EastWest Records America), le symbole n'apparaît plus sur la pochette, mais reste présent en complémentarité de son logo sur le disque physique (*cf.* Illustration 70).

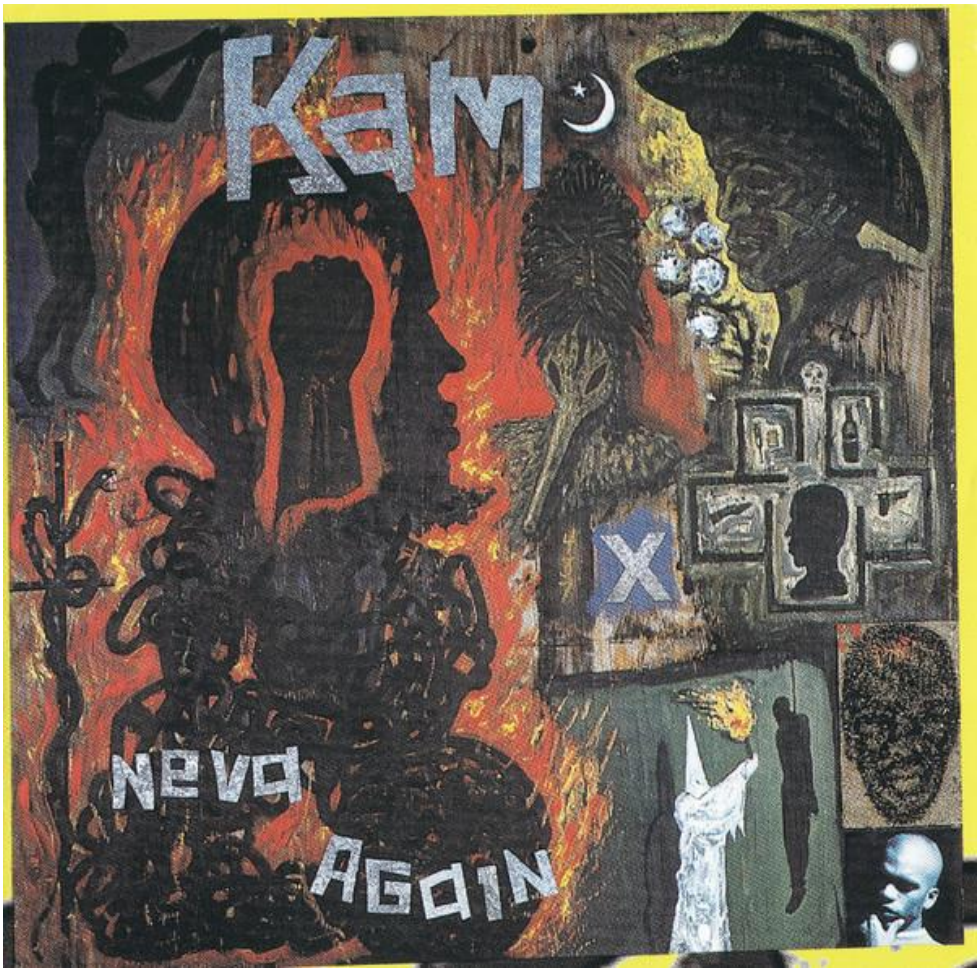


Illustration 69. Pochette de l'album *Neva Again* de Kam, EastWest Records America/Street Knowledge Records, 1993.



Illustration 69. Disque de l'album *Made In America* de Kam, EastWest Records America, 1995.

Semblablement, Ganxsta NIP (le NIP signifie « la Nation of Islam est Puissante » (*Nation of Islam is Powerful*)) (Rowdy Lewayne Williams), artiste hip-hop de South Park, Houston, Texas, et considéré comme l'un des créateurs du sous-genre rap « horrorcore »[151], place une mention à Allah sur la pochette de son album. Le rappeur y est présenté en train de prier, avec la phrase « Allah aide-nous »[152] au-dessus de sa tête (*cf.* Illustration 70). Dans la partie dédiée aux remerciements, le rappeur témoigne de son affiliation à la Nation of Islam, citant le fondateur de la première NOI, Wallace Fard Muhammad, ainsi que Louis Farrakhan, Elijah Muhammad, Malcolm X, Fruit of Islam (FOI, la branche paramilitaire de la NOI) et « le reste des Musulmans du monde entier »[153].

[151] Dansby Andrew, "Gangxsta Nip Stands Out as the King of Horrocore", *Chron*, 29 octobre 2014. Consulté le 26/08/2023. Disponible à l'adresse : https://www.chron.com/entertainment/columnists/dansby/article/Ganxsta-Nip-stands-out-as-the-king-of-horrorcore-5855583.php.
[152] "Allah help us".
[153] "the rest of the Muslims around the world".

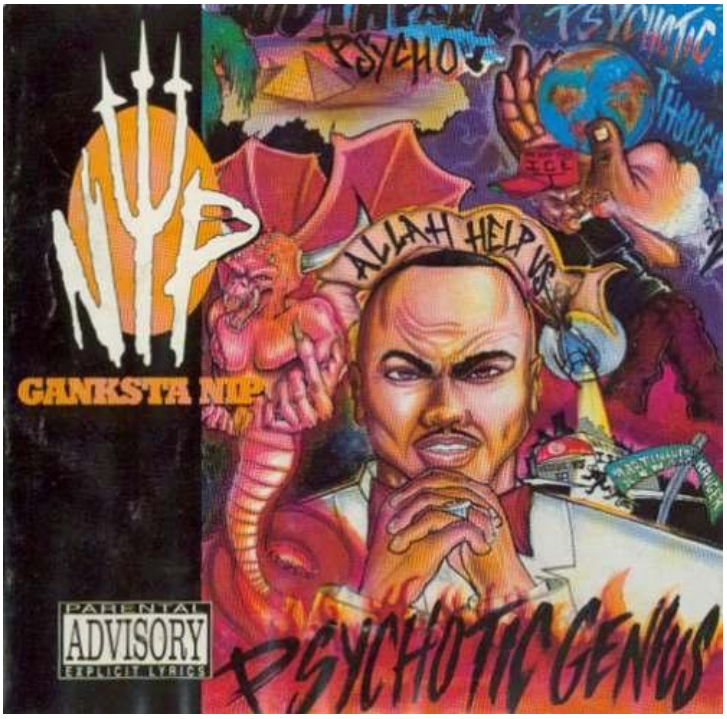


Illustration 70. Pochette de l'album *Psychotic Genius* de Ganksta NIP, Rap-A-Lot Records/Noo Trybe Records, 1996.

Toutefois, la majeure partie des artistes hip-hop affiliés à la NOI et/ou à la FPN n'emploie pas d'éléments iconographiques propres au symbolisme islamique sur la pochette de leur album. Dès lors, seul le feuillet des remerciements peut indiquer cette liaison par l'analyse d'éléments textuels. La mention de Dieu se situe presque toujours au début l'écrit. En 1991, le trio hip-hop De La Soul, composé de Posdnuos (Kelvin Mercer), Trugoy (David Jude Jolicoeur) et Maseo (Vincent Lamon Mason Jr.) et formé à Long Island, dans l'État de New York, sort son second album studio, *De La Soul Is Dead* (Tommy Boy Records). Dans le feuillet dédié aux remerciements, les trois artistes remercient Dieu, mais seul Posdnuos cite explicitement Allah (« à Allah le plus magnifique »[154]). De la même manière, Busta Rhymes (Trevor Tahiem Smith), rappeur originaire d'East Flatbush, à Brooklyn, et membre fondateur du groupe Leaders Of The New School, débute ses remerciements en citant Allah (« Au Très Haut Dieu Allah »[155]) sur son premier album, *The Coming* (1996, Elektra Records). Le duo The WhoRidas (Hasaan Mahmoud et Meikeo Taylor) propose une mention similaire sur le second album, *High Times* (Delicious Vinyl/TVT Records) :

[154] "to Allah the most magnificent".
[155] "To the Most High God Allah".

« Encore une fois, nous voudrions remercier ALLAH (Dieu) le plus miséricordieux d'avoir rendu cela possible »[156] (*cf.* Illustration 71).

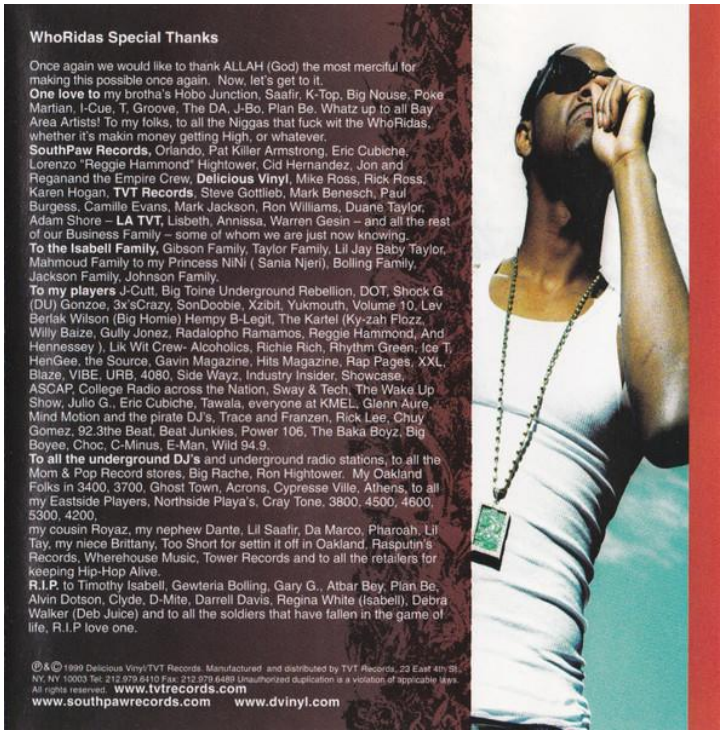


Illustration 71. Feuillet de remerciements de l'album *High Times* de The WhoRidas, Delicious Vinyl/TVT Records, 1999.

Les artistes hip-hop membres de la Five Percent Nation utilisent principalement le deuxième nom de l'organisation pour évoquer leur affiliation (Nation of Gods and Earths). Sur leur premier album, *Thoughts Of An Optimist* (1995, Rage Records), le duo People Without Shoes, originaire de New York, écrit la mention « Paix à tous les Dieux et les terres »[157] au début du feuillet des remerciements. Dans le fascicule de son second album, *Tical 2000: Judgment Day* (Def Jam Recordings), le rappeur Method Man (Clifford Smith), membre du collectif Wu-Tang Clan et du duo Method Man & Redman, montre son affiliation à la FPN au travers de la mention suivante : « Amour à mon clan, mes 2 graines et ma reine, les dieux et les terres »[158].

[156] "Once again we would like to thank ALLAH (God) the most merciful for making this possible".
[157] "Peace to all the God's and earth's"
[158] "Love to my clan, my 2 seeds & queen, the gods and the earths". Le mot « graine » (*seed*) est utilisé par les membres de la FPN pour désigner les enfants.

Conclusion

La musique hip-hop, comprise comme expression culturelle enracinée dans les mouvements sociopolitiques de la Nouvelle Gauche, des droits civiques et du *Black Power*, fonctionne comme un vecteur puissant de réitération symbolique. L'analyse des albums et des messages véhiculés par les artistes hip-hop au cours des décennies 1980 et 1990 illustre comment ces productions culturelles invoquent et ravivent les luttes sociales et politiques antérieures, conférant ainsi un sentiment de continuité et de résonance à travers le temps. La sélection discographique permet de mettre en lumière l'engagement critique des artistes envers la société et les institutions étatsuniennes. Cette critique ne se borne pas à un simple rappel historique, mais témoigne également de la persistance des problématiques inhérentes à la quête de justice sociale. L'analyse des albums révèle comment les artistes se réapproprient et réinterprètent les thèmes et les revendications de ces mouvements, afin de correspondre aux contingences de leur époque.

L'utilisation du symbolisme afro-américain, exprimée par le biais du symbolisme des couleurs, de l'afrocentrisme et du symbolisme islamique, démontre comment ces éléments iconographiques et textuels fonctionnent comme des liens substantiels entre le passé et le présent. Parallèlement, ils participent activement à la consolidation de l'identité culturelle et politique du mouvement hip-hop. Il est essentiel de souligner que ces symboles ne peuvent être réduits à de simples ornementations, mais s'érigent en marqueurs de continuité et de résistance qui transcendent les générations. En somme, la réitération symbolique déployée au sein de la musique hip-hop témoigne de la persistance des luttes sociales et politiques passées. À travers l'appropriation de thèmes, de symboles et de revendications issus des mouvements sociaux, le mouvement hip-hop s'affirme comme une puissante entité de transmission mémorielle et de changement social inscrite dans un dialogue multigénérationnel.

Chapitre 8 : La marchandisation de la culture hip-hop dans les magazines spécialisés (années 1990)

Au cours des années 1980 et 1990, le hip-hop attire progressivement l'attention du grand public, conduisant les grandes entreprises étatsuniennes à reconnaître le potentiel de profit de ce phénomène culturel émergent. Selon Murray Forman[159], l'industrie du rap connaît une croissance rapide au cours des années 1990, passant d'une musique distribuée à l'échelle locale à une forme culturelle reconnue à l'échelle régionale, nationale et internationale. Les systèmes de distribution et de vente des grandes maisons de disques jouent un rôle majeur dans la commercialisation et l'expansion du rap, en créant les conditions d'un marché mondial. Toutefois, les labels indépendants sont largement désavantagés à cette échelle, à moins qu'ils ne signent des contrats de distribution avec les majors pour toucher les consommateurs étrangers (Forman, 2002 : 219-220). Dès la fin des années 1980, la popularité croissante de la musique rap contribue à l'émergence, au sein de la communauté hip-hop, de discours opposant une culture hip-hop perçue comme « authentique » à une culture commerciale perçue comme « inauthentique » et sous le joug de l'exploitation capitaliste (*ibid.* : 216). Les débats sur l'authenticité du hip-hop peuvent être synthétisés par le biais du questionnement suivant : « L'acceptation populaire du rap était-elle la preuve d'une victoire culturelle afro-américaine, ou signalait-elle l'ascendant de l'autorité des entreprises américaines sur le hip-hop et l'expression de la jeunesse noire ? »[160] (*ibid.* : 215).

En effet, l'important succès économique de la musique rap s'accompagne d'un processus de marchandisation ayant des conséquences profondes sur l'identité et le développement du hip-hop. Ce « processus de marchandisation » fait référence à la manière dont la culture hip-hop est transformée en marchandise destinée à être consommée sur le marché. Dans l'introduction de *Rap Attack* écrit par David Toop, Tony van der Meer met en lumière dès 1984 la problématique de la commercialisation de la musique rap :

[159] Murray Forman est un chercheur et professeur en études culturelles à l'Université Northeastern à Boston, aux États-Unis. Il est considéré comme une figure éminente dans le champ des études hip-hop.

[160] "Was the popular acceptance of rap evidence of an African-American cultural victory, or did it signal the ascendance of corporate America's authority over hip-hop and black youth expression?".

> Il n'y a rien de mal à ce qu'une communauté apprenne des formes culturelles produites par une autre, si elle respecte leurs formes et leurs significations spécifiques. Il y a quelque chose d'horriblement faux dans le fait qu'une communauté dominante coopte à plusieurs reprises les formes culturelles des communautés opprimées, les dépouille de leur vitalité et de leur forme - l'héritage de leurs créateurs - puis les popularise. Le résultat est une "culture Pepsi blanchie" se faisant passer pour la vraie chose. C'est ce qui menace de diluer le véritable sentiment et la véritable attitude du hip hop, empêchant ses formes authentiques de se développer pleinement. L'expression des Noirs est transformée lorsqu'elle est reconditionnée sans qu'il reste aucune preuve de l'expérience historique des Noirs[161] (Toop, 1984 : 5).

L'intersection de l'économie et de la culture, telle qu'évoquée dans la question de la marchandisation du hip-hop, suscite d'importantes préoccupations quant à la préservation de l'intégrité culturelle du hip-hop. La perspective offerte par Tony van der Meer illustre une tension intrinsèque à cette dynamique : comment trouver un équilibre entre une assimilation respectueuse des formes culturelles et une appropriation qui peut les dénaturer ? L'auteur suggère qu'une telle appropriation risque d'éroder l'essence même d'une expression culturelle, particulièrement lorsqu'elle est adaptée pour répondre aux attente d'un marché élargi. Dans le contexte du hip-hop, cela peut se traduire par l'omission ou l'atténuation de ses dimensions historiques, sociales et politiques. L'évocation d'une « culture Pepsi blanche » renvoie aux stratégies commerciales visant à vendre des éléments culturels en les vidant de leur richesse et de leur contexte socio-historique, ce qui peut conduire à des interprétations tronquées ou à une simplification excessive de la culture concernée.

L'appropriation commerciale du hip-hop, telle qu'analysée par Murray Forman, met en évidence un changement majeur dans la perception et la reconnaissance du rap entre le milieu des années 1980 et le début des années 1990. Selon Forman, « les différentes étapes d'appropriation institutionnelle du hip-hop par l'industrie musicale fournissent un indicateur utile dans une chronologie de l'expansion du rap au cœur des États-Unis » (Forman, 2002 : 219)[162]. L'«

[161] "There is nothing wrong with one community learning from the cultural forms produced by another, if it respects their specific shapes and meanings. There is something horribly wrong with a dominant community repeatedly co-opting the cultural forms of oppressed communities, stripping them of vitality and form - the heritage of their creators - and then popularizing them. The result is a "bleached Pepsi culture" masquerading as the real thing. This is what threatens to dilute the real feeling and attitude of hip hop, preventing its genuine forms the freedom to fully develop. The expression of Black people is transformed when it is re-packaged without any evidence remaining of the black historical experience".

[162] **"**the music industry's various stages of institutional appropriation of hip-hop provide a useful indicator in a chronology of rap's expansion into the American heartland".

appropriation institutionnelle » évoque le processus par lequel des institutions comme les labels musicaux et les grandes entreprises s'approprient et adaptent des éléments culturels pour une exploitation commerciale. L'accentuation de la présence du rap dans les programmations des radios noires indique une évolution de sa reconnaissance culturelle. Néanmoins, il note une préférence pour le sous-genre pop du rap, traduisant une intégration sélective visant un public élargi (*ibid.*). Concernant les grandes entreprises, elles tentent d'associer la popularité du rap à leurs produits, ciblant principalement un jeune public. Toutefois, leur intérêt principal ne réside pas dans la culture hip-hop elle-même, mais plutôt dans l'image qu'elle véhicule. Cette dynamique révèle les subtilités de l'appropriation culturelle dans un contexte commercial (*ibid.*).

Alors que l'industrie de la musique commence à reconnaître le potentiel de profit du hip-hop, des magazines spécialisés comme *The Source* (fondé en 1988) et *Vibe* (fondé en 1993) jouent un rôle significatif dans la commercialisation et la marchandisation de la culture hip-hop. Ces périodiques deviennent des plateformes importantes pour les maisons de disques et les entreprises souhaitant faire la publicité de leurs produits. Les artistes hip-hop y figurent souvent dans des publicités pour de la musique, mais aussi pour des marques de mode et d'autres biens de consommation.

La commercialisation de la culture hip-hop dans les magazines spécialisés, mise en évidence à travers des stratégies publicitaires ciblées et une représentation sélective, soulève des questions complexes sur la manière dont ces éléments culturels sont présentés et perçus par le public. L'introduction d'une analyse sémiotique, dans ce contexte, devient cruciale pour déchiffrer les couches sous-jacentes de signification qui se manifestent dans ces publicités. En examinant les signes, les symboles et les codes utilisés pour commercialiser le hip-hop, l'analyse sémiotique permet de comprendre non seulement comment ces éléments sont représentés, mais aussi comment ils sont reçus et interprétés par les audiences. Ce passage de l'analyse des dynamiques commerciales à une exploration des mécanismes de signification offre un cadre enrichi pour appréhender l'impact de la commercialisation sur la perception de la culture hip-hop. En s'appuyant sur des théories visuelles et linguistiques, il est possible de mieux saisir les stratégies subtiles par lesquelles la culture hip-hop est à la fois valorisée et transformée dans l'espace publicitaire.

L'analyse sémiotique se présente comme un domaine d'étude pertinent pour l'examen d'un corpus publicitaire issu de magazines spécialisés. Cet intérêt se justifie par la capacité de l'analyse visuelle, qui permet de « tester des publicités, d'analyser les signes et sens émis par la publicité ou de comparer des publicités », à mettre en lumière « les différences ou les similarités culturelles » entre les représentations (Tissier-Desbordes, 2004 : 64). Cette approche transcende l'examen des images pour inclure une analyse diversifiée, englobant divers supports (notamment linguistiques et iconiques). Celle-ci reflète la complexité et la richesse des vecteurs de communication dans le domaine publicitaire, et souligne la pluralité des canaux à travers lesquels les messages sont véhiculés et perçus. La « rhétorique visuelle », initialement développée par Roland Barthes ou Jacques Durand en France[163], avance que « les images ne représentent pas la réalité mais un système de conventions symboliques » (*ibid.* : 68). Les publicités sont perçues non pas comme des reproductions fidèles du réel, mais plutôt comme des constructions destinées à persuader, en employant des tropes, autrement dit des arguments figuratifs (*ibid.*).

L'entrelacement de la sémiotique et du marketing dans l'étude publicitaire révèle un paysage complexe où coexistent des dimensions symbolique et commerciale. Comme le soulignent Jean-Michel Adam et Marc Bonhomme, la publicité oscille entre les pôles de l'échange économique et de l'échange symbolique, révélant ainsi « l'ambivalence d'une production symbolique déterminée par le marché économique » (Adam & Bonhomme, 2012 : 33). Cette dialectique souligne l'importance de reconnaître à la fois les aspects économiques et sémiotiques du discours publicitaire, essentiels pour appréhender les stratégies de marchandisation propres à la culture hip-hop. Cette perspective est particulièrement pertinente dans l'examen des publicités au sein des magazines dédiés à la culture hip-hop, où les produits sont souvent imprégnés d'une importante signification symbolique, inscrivant la marchandise dans un contexte culturel et identitaire spécifique.

La capacité de la publicité à construire et refléter des identités spécifiques révèle une « étroite symbiose entre le message publicitaire et son public » (*ibid.* : 52). Ce dernier aspire à des besoins secondaires, « d'ordre culturel ou fantasmatique » (*ibid.*), où « acheter un produit est

[163] Barthes Roland, « Rhétorique de l'image », dans : *Communications, Recherches sémiologiques*, 4, 1964, pp. 40-51. Durand Jacques, « Rhétorique et image publicitaire », dans : *Communications, L'analyse des images*, 15, 1970, pp. 70-95.

acheter une identité autant et plus sans doute qu'une utilité » (*ibid.*, citant Cathelat Bernard, 1987 : 34)[164].

Dans ce cadre, il est important de considérer le contexte médiatique des publicités, particulièrement celles issues de magazines spécialisés en culture hip-hop. Dans ces publications commerciales, le discours publicitaire et le contenu éditorial s'entremêlent afin de produire une représentation cohérente de la culture. Ainsi, les publicités agissent non seulement comme des moyens de promotion d'objets de consommation, mais aussi comme des vecteurs d'identité et d'appartenance culturelle. L'analyse de publicités issus de ces magazines spécialisés offre un éclairage sur les stratégies par lesquelles la culture hip-hop est commercialisée, contribuant à la construction de l'identité de ses adeptes et révélant les interactions complexes entre les dimensions commerciales, symboliques et culturelles. Chaque analyse de ce chapitre s'attache à décrypter les moyens visuels par lesquelles les marques intègrent des éléments symboliques pour résonner avec leur public cible. Cela peut comprendre l'examen de l'utilisation des couleurs, de la typographie, des visuels, et du langage pour communiquer des valeurs ou des positions éthiques.

En tenant compte de l'influence significative des publicités sur la construction des identités culturelles au sein des magazines hip-hop, nous allons désormais explorer plus en détail des études de cas spécifiques. Cette analyse approfondie nous permettra de comprendre comment ces stratégies publicitaires reflètent et façonnent les dynamiques économiques et culturelles du hip-hop, intégrant des tactiques de marketing ciblées et interagissant avec les mouvements sociaux.

Poursuivant ces réflexions sur l'intersection de l'économie et de la culture au sein du hip-hop, ce chapitre se structure autour de trois axes d'analyse. En premier lieu, nous détaillerons la sélection de publicités réalisée dans le cadre des dépouillements archivistiques des magazines spécialisés durant les années 1990. La démarche envisagée vise à dévoiler les liens entre le mouvement hip-hop, le mouvement de libération noire et les stratégies publicitaires employées au sein des magazines spécialisés. Une contextualisation historique centrée sur le mouvement *Black Power* permet de mieux comprendre son influence sur l'économie du hip-hop et les débats internes à cette culture concernant sa marchandisation. Cela illustre comment les magazines spécialisés s'appuient sur l'esthétique noire pour renforcer leur légitimité et attirer des annonceurs

[164] Cathelat Bernard, *Publicité et société*, Lausanne, Payot, 1987.

ciblant le marché de consommation noire. Dans un second temps, nous nous concentrerons sur la marchandisation du symbolisme afro-américain, en étudiant la manière dont les entreprises tentent de légitimer leur présence au sein de la culture hip-hop en adaptant et en intégrant des symboles culturels spécifiques. Enfin, une analyse ciblée des publicités de vêtements nous permettra d'examiner l'utilisation stratégique de références culturelles et politiques afro-américaines dans les stratégies de marketing. Cette démarche permettra d'offrir une perspective nuancée et multidimensionnelle sur l'appropriation et la commercialisation du hip-hop dans le paysage étatsunien des années 1990.

I. Analyse de la marchandisation du mouvement de libération noire et de la culture hip-hop

Dans la première partie de ce chapitre, l'analyse se porte sur des publicités extraites d'un corpus restreint, composé de cinq magazines spécialisés des années 1990 : *The Source*, *Vibe*, *Beat-Down*, *Stress Magazine* et *Tafrija*. Si cette sélection offre un éclairage sur l'exploitation commerciale de la culture hip-hop, il convient de reconnaître les limites inhérentes à la portée généralisatrice de telles observations. Cet examen révèle comment les entreprises s'approprient la culture hip-hop dans leurs démarches commerciales. Parallèlement, ce travail met en lumière les débats prédominants au sein du hip-hop durant cette décennie, en prenant en considération le contexte du mouvement de libération noire. Les notions d'authenticité et d'indépendance sont également abordées, en lien avec les stratégies marketing adoptées par les entreprises.

A. Sélection des publicités au sein des magazines spécialisés

Notre sélection de publicités issue de magazines hip-hop a pour objectif de mettre en évidence les interactions entre les mouvements sociaux de la seconde moitié du XXe siècle et l'évolution de la culture hip-hop au cours des années 1990. Nous examinons comment ces publicités, dans leur conception et leur diffusion, résonnent avec les aspirations et préoccupations des lecteurs de ces publications. Cette étude suggère que différents acteurs industriels, qu'ils soient liés à la culture hip-hop ou qu'ils y soient extérieurs, intègrent les dimensions sociales et politiques du mouvement hip-hop dans l'élaboration de leurs campagnes publicitaires.

Notre échantillon se constitue de 138 publicités diffusées entre 1990 et 1999, et ne prend pas en considération celles qui sont répétées à l'identique au sein des publications. Par ailleurs, cet échantillon n'entend pas correspondre à l'intégralité des publicités présentes au sein des magazines sur la période 1990-1999. Ceci est dû au temps limité pour recueillir des matériaux archivistiques lors du séjour au centre d'archives aux États-Unis, n'ayant pas permis de photographier l'ensemble des pages de tous les magazines à disposition. De plus, tous les numéros publiés par ces magazines durant cette période ne sont pas disponibles au centre d'archives. Ainsi, les constats faits sont posés ici à titre d'hypothèses. Une étude plus systémique permettrait seule de les confirmer ou de les infirmer.

Les publicités sont classées par ordre chronologique dans trois tableaux, disponibles en annexes du manuscrit. Ces tableaux représentent un classement en trois catégories : publicités musicales, publicités de mode, et autres publicités. La catégorie « publicités musicales » regroupe 42 publicités (environ 30% de l'échantillon) diffusées par des labels de musique hip-hop entre 1990 et 1998[165]. La catégorie « publicités de mode » se compose de 55 publicités (environ 40% de l'échantillon) réalisées par des marques de prêt-à-porter entre 1991 et 1999. La catégorie « autres publicités » rassemble un ensemble de 41 publicités (environ 30% de l'échantillon) variées ne rentrant pas dans les deux premières catégories. Il peut s'agir entre autres de publicités pour du matériel électronique, pour une banque, pour des produits cosmétiques, ou encore pour des *fast-foods*. Les trois tableaux se constituent des six colonnes suivantes : « année de publication », « magazine », « contenu », « éléments retenus pour la sélection », « collection archivistique » et « DSC »[166]. Les deux dernières colonnes facilitent la navigation au sein des matériaux archivistiques. Ci-dessous, six exemples explicitant la composition des tableaux :

[165] À l'exception d'une publicité de H.E.A.R. (Hearing Education and Awareness for Rockers), qui cherche à prévenir des pertes d'audition. Celle-ci est placée dans cette catégorie, et non dans « autres publicités », dans la mesure où il s'agit d'une organisation faisant partie de l'industrie musicale étatsunienne.

[166] DSC correspond à la numérotation réalisée automatiquement par l'appareil photo numérique lors d'un déclenchement.

Publicités musicales :

Année de publication	Magazine	Contenu	Éléments retenus pour la sélection	Collection archivistique	DSC
Septembre 1990	*The Source*	Publicité de Boogie Down Productions avec KRS-One pour la sortie de l'album *Edutainment* sur Jive Records et RCA Records	Utilisation symbolique du noir, du rouge, du jaune et du vert ; présence d'un ânkh sur la casquette du rappeur ; slogan "the knowledge to education. The power to entertain"	Ernie Paniccioli	206
Août 1992	*Tafrija*	Publicité de BMG Distribution	Utilisation symbolique du noir, du rouge, du jaune et du vert ; présence d'une représentation du continent africain ; "Salutes Black Independent Retailers – The Music Breakers of the Industry"	Brian Lassiter	1201

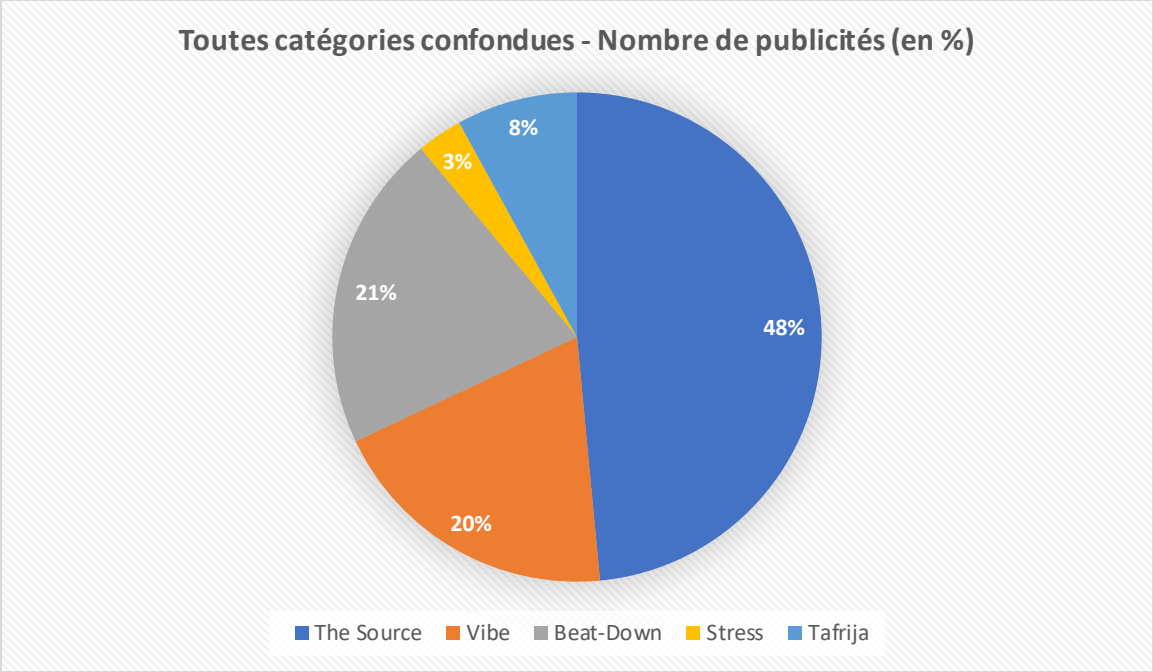
Publicités de mode :

Année de publication	Magazine	Contenu	Éléments retenus pour la sélection	Collection archivistique	DSC
Juillet 1991	*The Source*	Publicité pour des T-Shirts par Time Crawlers	Vente de vêtements avec des messages et des références politiques (Malcolm X, Mandela, histoire noire, mouvement Stop the Violence, respect de la femme noire, *etc.*)"	Ernie Paniccioli	365
Octobre 1993	*The Source*	Publicité de Timberland	Message par rapport au racisme et à la haine raciale ; slogan "Give Racism the boot"	Ernie Paniccioli	572

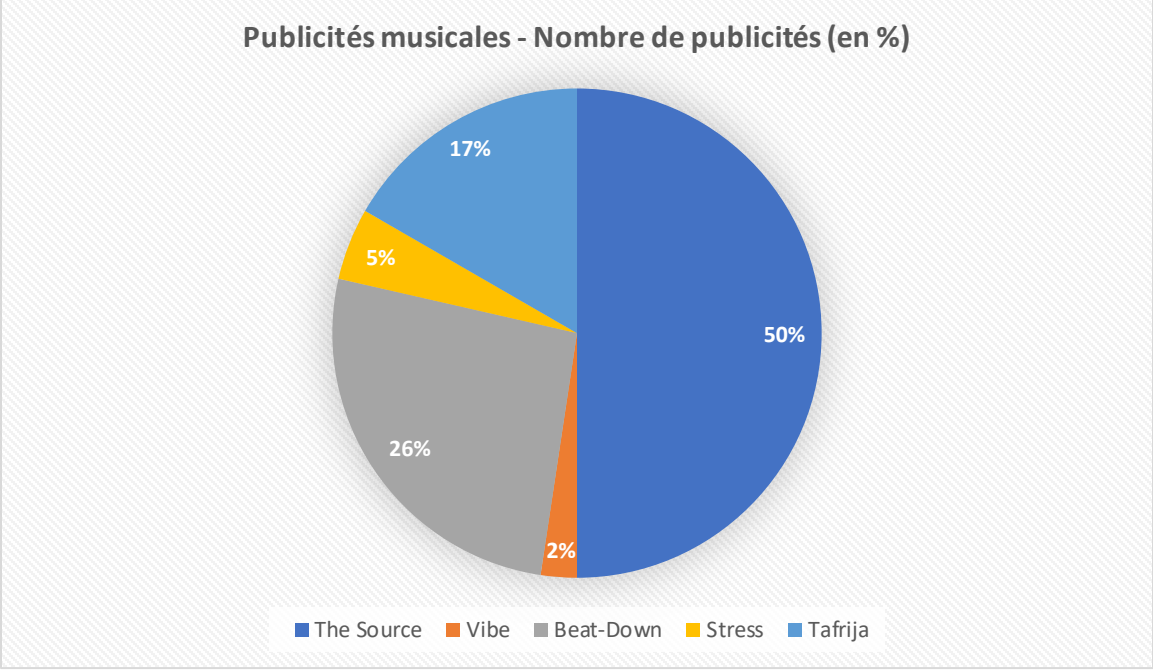
Autres publicités :

Année de publication	Magazine	Contenu	Éléments retenus pour la sélection	Collection archivistique	DSC
Avril 1995	*The Source*	Publicité par Gramercy et Polygram pour la sortie du film *Panther*	Slogan "There's a Black Panther born in the ghetto every 20 minutes"	Brian Lassiter	614
Février 1996	*Vibe*	Publicité de Mc Donalds	Célébration du Black History Month ; "Mc Donald's salutes these African American innovators and joins in the celebration of Black History thoughout the year"	Ernie Paniccioli	964

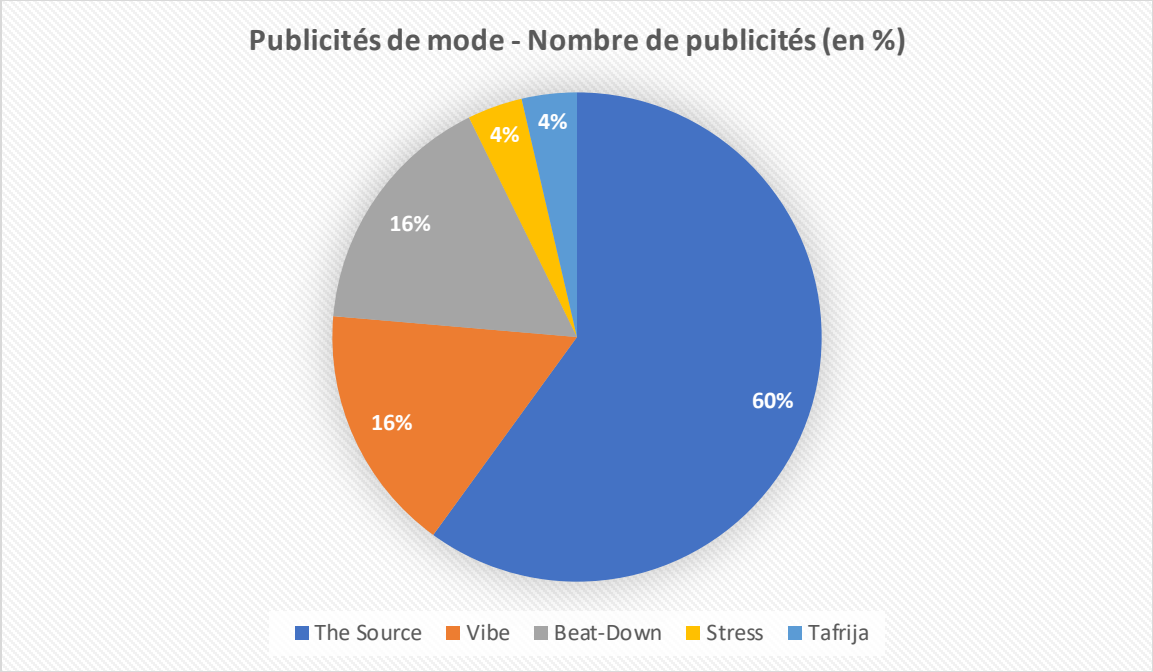
L'examen des données tirées de notre sélection publicitaire révèle des disparités notables, tout en mettant en évidence certains parallélismes dans la répartition des publicités par magazine. *The Source* domine clairement l'échantillon, représentant 48 % de l'ensemble et culminant à 60 % dans la catégorie des publicités de mode. À l'opposé, *Vibe*, malgré sa contribution non négligeable de 20 % à l'échantillon total, présente une faible représentation dans la catégorie des publicités musicales, avec seulement 2 %. Par ailleurs, *Stress Magazine* se distingue par son faible taux de contribution globale. Néanmoins, il existe des tendances stables, en particulier avec *Beat-Down*, qui présente une contribution uniforme dans toutes les catégories, oscillant entre 16 et 22 %. Similairement, *Tafrija*, malgré quelques variations, conserve une présence significative dans chaque catégorie. Il convient de souligner que ces observations se fondent sur un échantillon limité. Bien que ces tendances offrent une perspective sur les orientations éditoriales et marketing des magazines à cette époque, une étude plus approfondie et élargie s'avère nécessaire pour affirmer ces constats. Ci-dessous, quatre graphiques illustrent la répartition des différentes publicités par magazine.



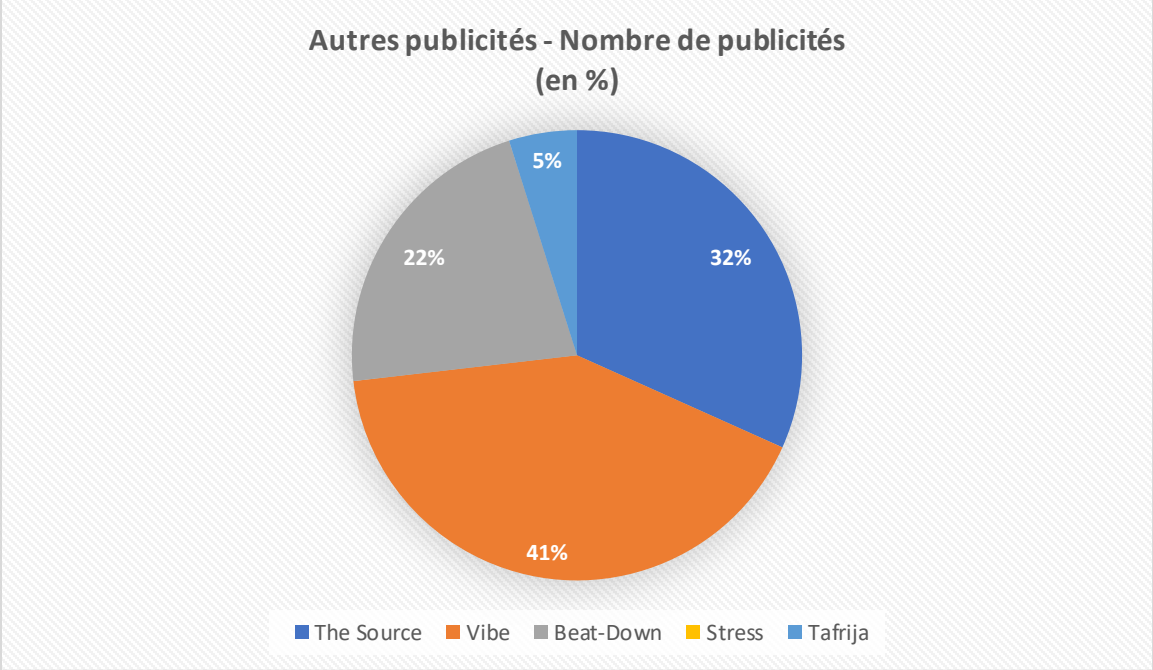
Graphique 3. Graphique circulaire du nombre de publicités toutes catégories confondues (en pourcentage)



Graphique 4. Graphique circulaire du nombre de publicités musicales (en pourcentage)



Graphique 5. Graphique circulaire du nombre de publicités de mode (en pourcentage)



Graphique 6. Graphique circulaire du nombre d'autres publicités (en pourcentage)

La prédominance des publicités publiées dans *The Source* dans notre échantillon s'explique principalement par deux facteurs. Tout d'abord, cette publication représente le premier magazine à couverture nationale entièrement dédié à la culture hip-hop[167], ce qui lui permet, au cours des années 1990, de s'imposer comme un média majeur pour l'industrie musicale du rap, mais aussi comme une publication de choix pour les annonceurs. En outre, la position singulière de *The Source* entraîne une collecte plus importante de matériaux archivistiques par rapport aux autres magazines de la même période. L'analyse de ces données peut également donner lieu à diverses interprétations. Dans le cadre de leur stratégie éditoriale, les magazines *The Source* et *Beat-Down* paraissent jouer un rôle significatif dans la promotion de l'industrie musicale hip-hop, en accordant une importance particulière aux publicités émanant des labels de rap. Qui plus est, le nombre de publicités liées à la mode démontre l'importance du rôle joué par *The Source* dans la diffusion d'un style vestimentaire spécifique à la culture hip-hop. Par ailleurs, la présence d'autres types de publicités dans les magazines *The Source*, *Beat-Down*, et surtout *Vibe*, témoigne de la volonté de ces publications de proposer des espaces publicitaires à des annonceurs dont les produits ne sont pas forcément liés à la culture hip-hop, au sens où la musique et les « vêtements urbains » (*streetwear*) sont considérés comme des éléments de cette culture.

B. Hip-hop et commercialisation du mouvement de libération noire

Avant d'évoquer certains des débats ayant lieu au sein du hip-hop en ce qui concerne son important potentiel économique, il paraît nécessaire d'offrir une contextualisation historique en s'appuyant sur le mouvement *Black Power* et ses prises de position à propos des enjeux économiques de la libération noire.

1. Les dynamiques économiques et les tensions idéologiques au sein du mouvement *Black Power*

En 2012, la publication de l'ouvrage collectif *The Business of Black Power: Community Development, Capitalism, and Corporate Responsibility in Postwar America*[168] permet de

[167] Pour rappel, *The Source* est fondé en 1988.
[168] Hill Warren Laura, Rabig Julia (eds.), *The Business of Black Power: Community Development, Capitalism, and Corporate Responsibility in Postwar America*, Rochester, University of Rochester Press, 2012.

commencer à combler un vide historiographique touchant les dimensions culturelles du mouvement *Black Power* et ses implications au sein de l'économie étatsunienne. *The Business of Black Power* propose « un récit global de l'intersection du *Black Power* et d'un large éventail d'entreprises d'autonomisation économique », couvrant « toute la gamme des opérations capitalistes conventionnelles aux coopératives économiques, de la commercialisation de variantes du *Black Power* à la marchandisation de l'esthétique noire » (West, 2012 : 275)[169].

Dès 1966, le développement économique des communautés noires forme un thème important au sein du mouvement *Black Power* en vue d'une coordination nationale du mouvement aux États-Unis pour favoriser la justice sociale (*ibid.* : 277). Dans le contexte du *Black Power*, la pensée économique se distingue par son absence d'uniformité, à l'instar de quasiment tous les autres aspects du mouvement (*ibid.* : 276)[170]. Néanmoins, la tentative de concilier le *Black Power* et le capitalisme rencontre une vive opposition et suscite d'importantes contestations à la fin des années 1960 et au cours des années 1970. Selon ces critiques, le *Black Power* ne doit pas se concentrer sur le monde des affaires, mais plutôt sur la libération. Les principaux leaders du mouvement sont généralement hostiles au capitalisme, bien qu'il existe certaines exceptions, et certains critiques sont particulièrement méprisants du capitalisme noir[171] (*ibid* : 276-277). En juillet 1967, lors de la seconde Black Power Conference, qui se tient à Newark, dans le

[169] West Michael O., "Whose Black Power?: The Business of Black Power and Black Power's Business", dans Hill Warren Laura, Rabig Julia (eds.), *The Business of Black Power: op. cit.*, pp. 274-303. "an overarching narrative of the intersection of Black power and a wide range of economic empowerment ventures" ; "the gamut from conventional capitalist operations to economic cooperatives, from the marketing of variants of Black power to the commodification of Black aesthetics".

[170] Comme le note le professeur en études Africaines-Américaines Michael O. West dans le chapitre de conclusion de l'ouvrage : « l'une des caractéristiques remarquables du *Black power* – un mouvement plein de caractéristiques remarquables, bonnes et mauvaises – était sa diversité idéologique, que dis-je, son désarroi idéologique. Socialistes et capitalistes, militants et modérés, révolutionnaires et réactionnaires, féministes et sexistes, croyants et non croyants, ils sont tous venus sous la grande tente » (p. 294). "One of the remarkable features of Black power–a movement full of remarkable features, good and bad–was its ideological diversity, nay, its ideological disarray. Socialist and capitalist, militant and moderate, revolutionary and reactionary, feminist and sexist, believer and nonbeliever, they all came to the big tent".

[171] Le terme « capitalisme noir » est issu du discours de campagne de Richard Nixon (membre du Parti républicain) "Bridges to Human Dignity", qui soutient que le gouvernement doit activement participer à l'obtention des Afro-Américains d'une part du rêve Américain. En ce sens, Nixon considère que la réussite du mouvement des droits civiques est liée à la participation économique des Afro-Américains au système économique capitaliste. Frazier Nishani, *Harambee City: The Congress of Racial Equality in Cleveland and the Rise of Black Power Populism*, Fayetteville, University of Arkansas Press, 2017, p. 186. Pour l'historien Howard Zinn, la volonté d'intégration d'une petite partie de la population noire au système économique à la fin des années 1960 et au début des années 1970 s'inscrit dans le contexte d'une radicalisation du militantisme noir risquant « d'unir les travailleurs noirs et blancs autour de la question générale de l'exploitation sociale ». Zinn Howard, *Une histoire Populaire des États-Unis : De 1492 à nos jours*, Éditions Agone, Marseille, 2003, p. 526.

New Jersey, l'activiste afro-américain Julius Hobson (président du Congress of Racial Equality (CORE) de la section de Washington) considère ainsi que le capitalisme noir peut être « aussi exploiteur et raciste que le capitalisme blanc » et soutient davantage « un système économique basé sur l'économie socialiste de Karl Marx » (*ibid.* : 278)[172]. Pour de nombreux militants, le financement des entreprises forme une « preuve supplémentaire de la récupération capitaliste du *Black Power*, sinon la liquidation pure et simple de la révolution noire » (*ibid.* : 284)[173].

Cette « récupération capitaliste » souligne une tension cruciale au cœur du mouvement *Black Power* : la confrontation entre ses aspirations révolutionnaires et les réalités économiques du capitalisme. Cette notion de récupération suggère que le système capitaliste, au lieu d'être contesté ou démantelé par le mouvement, aurait trouvé des moyens de l'intégrer, de le commercialiser, voire de le neutraliser. Face à cette assertion, il est impératif de considérer le mouvement *Black Power* dans sa complexité et sa diversité. Tout mouvement social ou politique s'inscrit dans un contexte économique particulier ; il est soumis à des pressions, des adaptations et des négociations face à ce contexte. Ainsi, bien que certains membres du mouvement perçoivent des opportunités dans le capitalisme pour renforcer l'autonomie économique des Noirs, d'autres ressentent une apathie profonde, le percevant comme un obstacle à l'idéal révolutionnaire. Il convient donc d'aborder ce débat avec une nuance appropriée, reconnaissant la pluralité des voix au sein du mouvement *Black Power*. En effet, d'autres considèrent que l'avancement économique peut représenter une possibilité de parvenir à la libération (*ibid.* : 289).

> Les résolutions finales de la conférence de Newark sur les questions économiques ont fait éclater les différences entre les militants et les modérés. Il en résulte un ensemble de revendications sociales-démocrates, c'est-à-dire le capitalisme plus un État redistributeur. Entre autres choses, les résolutions appellent à une intensification des efforts pour "acheter Noir" [c'est-à-dire acheter des produits émanant d'entreprises noires] ; recommandent la création d'un "fond [pour] le pouvoir économique noir" afin de financer des entreprises à but non lucratif et coopératives, et demandent "un revenu garanti pour tous, faute de quoi les Noirs agiront pour perturber l'économie du pays" (*ibid.* : 278)[174].

[172] "as equally exploitative and racist as white capitalism" ; "an economic system based upon the socialist economics of Karl Marx".
[173] "further evidence of capitalist co-optation of Black power, if not outright liquidation of the Black revolution".
[174] "The Newark conference's final resolutions on economic matters split the differences between the militants and the moderates. The result was a set of social democratic demands-that is, capitalism plus a redistributive state. Among other things, the resolutions urged greater "buy Black" efforts; recommended a "Black Economic Power Fund" to finance nonprofit and cooperative ventures; and called for "a guaranteed income for all people or else black people will move to disrupt the economy of the country"".

Au sein du mouvement, bien que certaines factions adoptent des postures résolument anticapitalistes, d'autres acteurs envisagent une stratégie de marchandisation et de commercialisation du *Black Power*. Ces derniers s'appuient largement sur la rhétorique de l'autodétermination des communautés noires pour légitimer cette orientation (*ibid.* : 290)[175]. Paradoxalement peut-être, les initiatives des activistes du *Black Power* visant à commercialiser le mouvement semblent recueillir plus de soutien parmi ses militants que les propositions anticapitalistes de ses détracteurs. Toutefois, cette adhésion est nuancée par l'idée d'un « capitalisme à visage humain », ou, pour affiner cette perspective, un capitalisme qui reflète les valeurs et l'esthétique du *Black Power* (*ibid.* : 289)[176].

La juxtaposition de tendances anticapitalistes et de volonté de commercialisation, bien que paradoxale en surface, peut être envisagée comme une manifestation des défis inhérents aux mouvements sociaux cherchant à naviguer entre principes idéologiques et réalités pragmatiques. Il paraît crucial d'aborder ces dynamiques non pas comme des contradictions, mais plutôt comme des facettes d'un même phénomène, révélateurs des nuances et des ambivalences du mouvement dans son contexte.

2. Débats et réflexions sur la commercialisation du hip-hop (fin des années 1980 et début des années 1990)

Au tournant des années 1990, à mesure que la popularité du rap s'accroît et entre dans le courant dominant, d'importants débats émergent au sein de la communauté hip-hop concernant ses perspectives commerciales et sa potentielle dissolution culturelle :

> Le sujet des racines sous-culturelles du hip-hop a fait l'objet d'intenses discussions au sein de la nation hip-hop élargie, et le sentiment intériorisé d'appartenance culturelle parmi les pratiquants du rap a continuité de se heurter à des appareils corporatifs externes – des intrus aux yeux de certains puristes hip-hop (Forman, 2002 : 213-214)[177].

[175] "commodify Black power and market it".
[176] "capitalism with a human face".
[177] "The topic of the subcultural roots of hip-hop came in for intense discussion within the extended hip-hop nation, and the internalized sense of cultural ownership among rap practitioners continued to collide with external corporate apparatuses - meddlers in the eyes of some hip-hop purists".

En 1980, Tom Silverman, fondateur du label new-yorkais Tommy Boy Records, créé le New Music Seminar (NMS, 1980-1995), avec Danny Heaps, Scott Anderson et Mark Josephson[178]. Ce séminaire musical se positionne comme une plateforme destinée à catalyser les échanges parmi les professionnels de l'industrie musicale. Il vise à encourager la collaboration, anticiper les tendances émergentes et répondre aux défis contemporains du secteur. Cette initiative s'inscrit dans une volonté d'accompagner les mutations du monde musical, en privilégiant le dialogue et le partage d'expertise. En 1981, l'évènement dure deux jours et prend place dans une discothèque new-yorkaise appelée Privates, où le DJ disco Jeff Broitman et le DJ hip-hop Whiz Kid (membre de la Zulu Nation) exposent leurs talents aux platines au public. En 1983, l'évènement prend place à l'Hôtel Hilton de New York, et propose un concours de talent pour les DJs et un concours pour les MCs (connus sous le nom de *DJ and MC Battle for World Supremacy*)[179]. Au fil des années, ces compétitions se dotent de règles et d'un jury. Le NMS devient rapidement une plateforme majeure pour les artistes hip-hop en devenir, dans la mesure où il regroupe une importante partie des acteurs du milieu, comme le souligne le rappeur new-yorkais Lord Finesse (Robert Hall, Jr., membre du collectif Diggin' in the Crates) :

> C'est comme une arène romaine, parce que vous vous battez contre certains de ces mecs qui sont censés être les lyricistes les plus prolifiques, puis vous vous battez dans un cadre industriel. Vous êtes regardé par les meilleurs rappeurs et les meilleurs DJs dans le jeu, tous dans une seule pièce, vous êtes donc sur une plateforme et vous pouvez montrer à quel point vous êtes bon devant certains des meilleurs. Vous combattiez devant Heavy D & The Boyz, et Salt-N-Pepa et MC Lyte, et Ice-T et Fab Five Freddy. N'importe quel type de l'industrie qui était quelqu'un était dans cette bataille[180].

À la fin des années 1980, le NMS accroît significativement son envergure, offrant des conférences sur la culture hip-hop et l'industrie du rap. Ces rassemblements visent principalement à échanger sur les problèmes de développement et d'image du hip-hop et du rap,

[178] Ettelson Robbie, "The New Music Seminar Battle For World Supremacy: An Oral History", *Redbull Music Academy*, 24 juillet 2015. Consulté le 10/01/2023. Disponible à l'adresse : https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/07/new-music-seminar-oral-history.

[179] *Ibid.*

[180] *Ibid.* "It's like a Rome arena, because you're battling against some of these dudes that's supposed to be the most prolific lyrical dudes out, and then you battling within an industry setting. You're being looked at by the best rappers and the best DJs in the game, all in one room, so you're on a platform and you get to show how nice you are in front of some of the nicest. You was battling in front of Heavy D & The Boyz and Salt-N-Pepa and MC Lyte and Ice-T and Fab Five Freddy. Any industry dude that was somebody was in that battle".

et à fédérer leurs acteurs autour d'une stratégie commune. Les archives à notre disposition permettent de mettre en lumière deux des manifestations du NMS, en 1989 et en 1990. À la suite du NMS de 1989, qui se tient à l'hôtel Marriott Marquis à Time Square, à New York, le cinéaste et journaliste new-yorkais Charlie Ahearn rédige un article intitulé "Keep On Drumming", dans lequel il expose certains des échanges ayant eu cours lors de l'évènement[181].

> Le New Music Seminar annuel est passé d'un petit conclave de marginaux musicaux se réunissant en 1980 pour se plaindre de l'industrie du disque à un cirque gargantuesque de cette même industrie auquel participent huit mille délégués du monde entier, qui vendent leurs marchandises et examinent plus de quatre cent performances musicales sur une période de cinq nuits, sans oublier les quelques 80 groupes de discussion. Le rap, en raison de sa récente et étonnante expansion dans l'industrie du disque, en est venu à dominer et à politiser le NMS[182].

Charlie Ahearn évoque principalement la conférence du 18 juillet 1989 intitulé « Africentricity : la révolution doit être commercialisée » (*Africentricity: the Revolution Must Be Marketed*), qu'il décrit comme une « démonstration triomphante de ce que le panéliste Chuck D a appelé l'intellectualisme noir en action »[183].

> Bien que la salle comble ait exprimé une diversité de points de vue émotionnels, un sens profond de l'objectif commun a gardé la réunion exempte d'injures mesquines ou de conflits politiques. Le modérateur Bill Stephney de Rush Productions a défini l'Africentricité comme "l'utilisation de l'Afrique comme base de votre culture". Le panéliste Nelson George a qualifié la commercialisation de la révolution d'"être payé avec conscience". Byll Lester, qui a développé la plupart des nouveaux styles sauvages de cheveux noirs vus aujourd'hui dans son salon de coiffeur de Brooklyn […] a prouvé que la culture africaine pouvait être commercialisée sans diluer le message. Byll a exprimé la préoccupation de tous les membres du panel que la révolution actuelle ne s'éteigne pas "comme les années soixante après que la façade a disparu. Nous avons vendu notre culture pour l'intégration". […] Lisa Williams de la Commission de la Justice Raciale [Commission of Racial Justice] a fait écho à Spike [Lee] lorsqu'elle a critiqué "les frères et sœurs occupant des postes clés qui ne hissent pas un autre frère à cause de la peur". Bien que Public Enemy soit probablement le meilleur exemple de la commercialisation de la révolution, Chuck D sait que la prolifération de la culture

[181] Charlie Ahearn, Hip Hop Archive, #8078, Box. 5, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Ahearn Charlie, "Keep On Drummin", transcription. Cette archive n'est pas l'article final du journaliste. Il s'agit d'un brouillon réalisé à la machine à écrire par l'auteur.

[182] *Ibid*. "The annual New Music Seminar has grown from a tiny conclave of musical outsiders meeting in 1980 to gripe about the record business to a gargantuan record biz circus attended by eight thousand delegates from all over the world, hustling their wares and checking out the more than four hundred acts over a five night period and tot attend the 80 or so panels. Rap, because of its amazing recent expansion in the record industry, has come to dominate and politicize the NMS".

[183] "a triumphant demonstration of what panelist Chuck D called Black Intellectualism at work".

> africaine en Amérique est une mode. [Chuck D :] "Ouais, mais c'est une mode qui va durer ! Nous devons commercialiser notre culture pour contrer le système de suprématie mondiale des Blancs sur notre peuple". […] Chuck D semblait penser que la participation directe des Noirs aux médias profiterait à la fois aux Blancs et aux Noirs. [Chuck D :] "Pour que nous nous réunissions, les Blancs doivent nous comprendre. Les Blancs ne savent pas ce que nous ressentons. Ils ne savent pas ce que nous ressentons car quel est le médium ?". […] Chuck a souligné que le rap est "une information directe, c'est une dictée, une définition de la façon dont nous vivons. C'est le réseau clandestin que les Noirs n'ont jamais eu".[184]

Ce passage rend visible un sentiment de solidarité et un but commun partagés par les membres de la communauté hip-hop prenant part à l'industrie musicale et à la justice sociale (à l'image de l'intervention de Lisa Williams, de la Commission de la Justice Raciale). En prenant en considération ce qu'ils considèrent comme un échec du mouvement des droits civiques, le panel de la conférence articule la possibilité d'utiliser la musique rap comme un moyen important de transmettre des informations directes sur la vie des Noirs aux États-Unis, de créer un réseau de communication inédit pour les communautés noires, mais également de favoriser de meilleurs échanges et une meilleure compréhension avec le reste de la population étatsunienne. La popularité croissante du rap à la fin des années 1980 et au début des années 1990 pose la question d'une potentielle dissolution culturelle du hip-hop, et *de facto* de son potentiel politique. Dans cette mesure, les membres du panel considèrent alors que l'africentricité, soit l'utilisation d'éléments culturels considérés comme africains, peut permettre de commercialiser le mouvement de libération noire tout en conservant l'authenticité de son message. Cette perspective fait directement écho à certaines initiatives économiques évoquées précédemment durant la période du mouvement *Black Power*. Les acteurs industriels du hip-hop considèrent que l'utilisation

[184] "Although the packed house vocalized a diversity of emotional points of view, a profound sense of common purpose kept the meeting free of petty name calling or political strife. Moderator Bill Stepheny of Rush Productions defined Africentricity as "using Africa as a base for your culture." Panelist Nelson George termed the marketing of the revolution "getting paid with consciousness". Byll Lester, who developed most of the wild new Black hair styles seen today at his Brooklyn hair shop [...] proved that the African culture could be marketed without diluting the message. Byll voiced the concern of everyone on the panel that the current revolution not go out "like the sixties after the facade was gone. We sold out our culture to integration." [...] Lisa Williams from the Commission of Racial Justice echoed Spike [Lee] when she criticized "brothers and sisters in key positions who do not pull up another brother out of fear." Although Public Enemy is probably the best example of the marketing of the revolution, Chuck D knows that the proliferation of African culture in America is a fad. "Yeah, but this is a fad that's going to stick! We got to market our culture to counter attack the system of White world supremacy on our people." [...] Chuck D seemed to feel that direct Black media participation would benefit both Whites and Blacks. "In order for us to get together, Whites got to understand us. Whites don't know how we feel. They don't know how we feel because what's the medium?" [...] Chuck stressed that rap is "direct information, it's a dictation, a definition on how we're living. It's the underground network Black people never had."".

stratégique d'un « capitalisme au visage du *Black Power* » (West, *op. cit.* : 289)[185], ou au moins, « un capitalisme à visage noir », permet de poursuivre une ligne d'action politique.

Dans sa publication de l'été 1990, *The Source* propose une rétrospective du 11ème sommet du NMS, et évoque l'organisation par leur équipe de deux tables rondes portant sur les enjeux de la musique rap (16-17 juin 1990)[186]. Le magazine présente ainsi le « 4ème Sommet Rap : Une mobilisation de la Nation Hip-Hop »[187], avec des interventions de Luther Campbell (Luke's Records), Bill Stephney (SOUL Records), Prince Paul (producteur), Jack Patterson (KDAY), Lisa Cortes (Polygram Records), Craig Davis (Xpertz Promotions), et Bryan Turner (Priority Records), modéré par le producteur et gangsta-rappeur Dr. Dre. L'extrait suivant met en exergue les idées largement partagées au sein de la culture hip-hop sur sa propre autodétermination :

> Alors que la popularité de la musique rap atteint des proportions stupéfiantes, l'industrie du rap se retrouve attaquée de plus de directions que jamais auparavant. Qu'il s'agisse de la censure gouvernementale, de la commercialisation musicale, des restrictions sur les lieux, de l'ineptie de la radio noire ou de l'éthique de la "peur d'une planète rap" qui domine les médias grand public, il est temps que nous nous organisions contre cette opposition. Rejoignez les membres clés de l'industrie du rap alors que nous planifions notre stratégie pour 1990 et au-delà[188].

La seconde table ronde s'intitule « Rap Focus : musique, business, phénomène culturel »[189], et permet aux acteurs de l'industrie du rap de s'exprimer sur des sujets liés à leur domaine ou à leur spécialité. La discussion « couvre des questions musicales, économiques, historiques, intellectuelles et sociales » et encourage la participation du public[190]. Elle est modérée par Jon "The Sultan" Shecter (cofondateur de The Source). Jo Jo Davis, de la radio de Philadelphie WUSL, y présente une communication intitulée « Le rap comme miroir de l'expérience afro-américaine »[191], tandis que la professeure de l'université d'Harvard, Carolivia Herron, présente

---

[185] **"**capitalism with a Black power face".
[186] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Auteur inconnu, "A Rap Fan's Guide to New Music Seminar 11", *The Source*, vol. 3, n° 4, été 1990.
[187] "Rap Summit 4: A Hip-Hop Nation Mobilization".
[188] "As the popularity of rap music reaches staggering proportions, the rap industry finds itself under attack from more directions than ever before. Whether it's governmental censorhip, musical commercialization, venue restrictions, black radio ineptitude, or the "fear of a rap planet" ethic dominating the mainstream media, it's time we organized against this opposition. Join key members of the rap industry as we plan our strategy for 1990 and beyond".
[189] "Rap Focus: Music, Business, Cultural Phenomenon".
[190] "cover musical, economic, historical, intellectual, and social issues".
[191] "Rap as Mirror of the African-American Experience".

une communication sur « Le rap dans la tradition épique afro-américaine »[192]. En somme, ces tables rondes témoignent de l'importance de la réflexion collective au sein de la communauté hip-hop, et de la volonté de celle-ci de se mobiliser pour favoriser les échanges autour de la culture hip-hop, et de faire face aux défis et aux enjeux liés à la commercialisation du rap au cours de cette période charnière.

En décembre 1992, l'article éditorial de Kierna Mayo dans *The Source* se penche sur la commercialisation de Malcolm X, figure centrale du mouvement de libération noire[193]. Elle évoque la prolifération de biens de consommation à son effigie, depuis les t-shirts aux posters, et note l'influence du hip-hop dans la mise en avant de sa pensée auprès d'un plus large public.

> Malcolm X. Malcolm X. Malcolm X. Cent T-shirts plus tard, on connaît le nom. Mais peut-on vraiment *le* connaître ? […] C'est très certainement le hip-hop qui a fait du frère Malcolm une réalité *de maintenant*. C'est l'esprit hip-hop qui a redonné de l'importance à Malcolm. Pourtant, nous avons ressuscité quelque chose de très réel et nous n'avons pas tout à fait décidé dans quelle direction nous allons l'utiliser. [...] Vous voyez que cela nous plaise ou non, Malcolm nous est vendu. Nous l'avons acheté gamin, maintenant est-ce bon ou mauvais ? […] Pour beaucoup d'entre nous, le film de Spike [Lee – film "Malcolm X" sorti en 1992] va nous en apprendre plus sur Malcolm que nous n'en avons jamais su. Spike a dit un jour : "La première étape consiste à porter une casquette ou un t-shirt avec un slogan. Mais j'espère que ce n'est qu'une première étape." Je suppose que quand ça s'arrête de fonctionner, je préférerais moi aussi voir un jeune Noir dans un T-shirt Malcolm X plutôt qu'un avec Bart. Et si le t-shirt mène à un livre, alors nous sommes parvenus à la bonne destination. […] Mais *connaissons*-nous Malcolm ? Pourtant, il semble que nous ne connaissions que Detroit Red[194].

La conclusion de Kierna Mayo paraît teintée de pessimisme, en se référant à Malcolm X par son surnom « Détroit Red », utilisé lorsqu'il évolue dans le milieu criminel de Boston durant

---

[192] "Rap in the African-American Epic Tradition".

[193] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Mayo Kierna, "How Much is that Malcolm in the Window?", *The Source*, n° 34, décembre 1992. L'article éditorial met en avant la couverture du magazine The Source de mars 1990, avec Malcolm X en couverture.

[194] "Malcolm X. Malcolm X. Malcolm X. One hundred T-shirts later, we know the name. But can we ever really know *him*? […] It was the hip-hop spirit that made Malcolm matter again. Yet we have resurrected something very real and haven't quite decided which way we're going to run with it. [...] You see whether we like it or not, Malcolm is being sold to us. We bought it kid, now is that good-or bad? […] For many of us, Spike's flick is going to teach us more about Malcolm than we've ever known. Spike once said, "The first step is their wearing a cap or a T-shirt with a slogan. But hopefully that's only a first step." I guess when it breaks down, I too would rather see a young, Black person in a Malcolm X T-short as opposed to one featuring ole' boy Bart. And if the t-shirt leads to a book, then we're in there. […] But do we *know* Malcolm? Still, it seems we only know Detroit Red".

les années 1940 avant son incarcération[195]. Cette allusion semble établir un parallèle entre l'image criminelle de Detroit Red et la représentation du gangsta-rap, alors en plein essor commercial. Toutefois, Mayo envisage également une perspective plus positive. S'inspirant des propos du réalisateur Spike Lee, elle suggère que cette commercialisation pourrait, à long terme, stimuler une prise de conscience sociale, conduisant à une politisation des consommateurs. En ce sens, arborer des symboles politiques, tels que l'effigie de Malcolm X, peut éveiller la curiosité et inciter à une exploration plus approfondie des questions importantes de l'histoire et de la culture afro-américaines. Cette incorporation de symboles dans des biens de consommation, y compris la musique rap, est perçue comme une opportunité pour le hip-hop d'exercer un impact culturel et politique significatif, utilisant son potentiel commercial pour promouvoir la justice sociale aux États-Unis.

Dans le prolongement de l'article éditorial de Kierna Mayo, l'illustration caricaturale de DOZE (*cf.* Illustration 72) enrichit le texte avec la représentation d'un homme dont la tenue évoque clairement celle d'un rappeur. Il arbore des vêtements marqués de la lettre "X" et porte des chaussures Adidas, reconnaissables à leurs trois bandes emblématiques. Cette imagerie renvoie sans doute à la collaboration entre Adidas et le groupe Run-D.M.C., symbolisant l'une des premières collaborations commerciales entre le hip-hop et une grande entreprise[196]. En outre, l'illustrateur fait référence au symbolisme afro-américain des couleurs– noire, rouge, verte et jaune –, comme mentionné dans le précédent chapitre, renforçant les thèmes d'unité, de fierté et d'héritage culturel afro-américain. Cette utilisation stratégique des couleurs, conjointement au "X" emblématique, confère à l'œuvre une dimension de déclaration d'identité et d'appartenance. Le choix de la caricature, avec ses exagérations stylistiques, offre non seulement un commentaire visuel, mais invite aussi à une réflexion critique sur certains éléments de la culture hip-hop. L'illustration ne sert pas uniquement de complément esthétique à l'article ; elle engage activement le lecteur dans une réflexion sur les thèmes socioculturels abordés par la journaliste, créant ainsi une résonance visuelle aux propos de son écrit.

---

[195] New York Public Library, "Malcolm X: A Search for Truth", *The New York Public Library's Online Exhibition Archive*, date non spécifiée. Consulté le 15/01/2023. Disponible à l'adresse : http://web-static.nypl.org/exhibitions/malcolmx/growing.html. « »

[196] Run-DMC, « My Adidas», *Rising Hell*, Profile Records, 1986. Dubasik Zac, "this History of Run-D.M.C. and Adidas as Told by D.M.C.", *Complex*, 11 mars 2014. Consulté le 26/06/2023. Disponible à l'adresse : https://www.complex.com/sneakers/a/zac-dubasik/this-history-of-run-d-m-c-and-adidas-as-told-by-d-m-c.

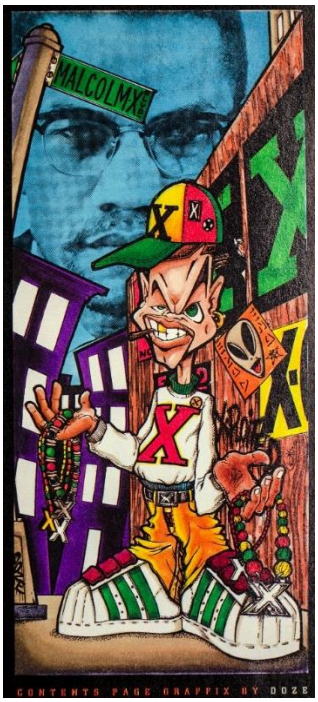


Illustration 72. Dessin de DOZE pour le magazine The Source, décembre 1992.

C. Les magazines spécialisés et la marchandisation de l'esthétique noire

La notion d'esthétique noire (*Black Aesthetics*) est complexe, d'autant qu'il n'existe pas un consensus clair sur la signification du terme (Smith, 1991 : 94). Néanmoins, elle peut être définie comme « la pratique de l'utilisation de l'art, de la critique ou de l'analyse pour explorer le rôle que jouent les objets et les pratiques expressifs dans la création et le maintien des modes de vie noirs » (Taylor, 2012 : 12)[197]. L'esthétique noire insiste « sur l'action, la beauté et le sens face à l'oppression, au désespoir et à la mort » (*ibid.* : 2)[198]. Elle se construit ainsi en opposition à une « esthétique blanche », en parallèle du mouvement des droits civiques, et plus particulièrement du

[197] "the practice of using art, criticism, or analysis to explore the role that expressive objects and practices play in creating and maintaining black life-worlds". Il convient cependant de s'interroger sur ce que l'on entend par « mode de vie noir ». D'une part, cette expression pourrait être interprétée comme essentialiste, suggérant qu'il existe une expérience monolithique propre à tous les individus noirs. Une telle perspective risque d'effacer la diversité des expériences vécues au sein des communautés noires, qui varient en fonction de nombreux facteurs, tels que la géographie, la classe, la religion, pour n'en nommer que quelques-uns. En outre, bien qu'il puisse y avoir certains éléments communs dans les expériences des communautés noires aux États-Unis – comme l'histoire de l'esclavage, la ségrégation et le mouvement des droits civiques – il est crucial de reconnaître que ces expériences ne peuvent pas être automatiquement transposées à d'autres contextes culturels ou nationaux. Ainsi, il est essentiel de reconnaître et de valoriser la pluralité des expériences au sein des communautés noires.

[198] "on agency, beauty, and meaning in the face of oppression, despair, and death".

mouvement *Black Power*. Comme le note Larry Neal[199] en rétrospective des développements du Black Arts Movement durant les années 1960-1970 :

> Nous ne voulions pas que les critiques blancs soient présents. Je pense que le but était que les Noirs découvrent qui ils étaient sans que quelqu'un regarde par-dessus leur épaule. Les Noirs avaient le sentiment d'être toujours sur scène pour les Blancs. Certains d'entre nous pensaient qu'il était temps de se retrouver dans certains contextes sociaux, sans honte, et de se définir selon nos propres termes sans que quelqu'un d'autre n'intervienne dans cette définition (Neal, 1987 : 22)[200].

Au sein de l'ouvrage collectif *The Business of Black Power* (2012), Alexis Pauline Gumbs[201] propose une étude de cas du magazine *Essence*, une publication dédiée aux femmes noires fondée en 1970. Elle avance que l'histoire du magazine montre « le chevauchement entre les idéologies *Black Power* et le marketing des femmes noires auprès des grandes entreprises » (Gumbs, 2012 : 95)[202]. *Essence* obtient sa réputation « en célébrant – et en marketant – une esthétique *Black Power* » (*ibid.*)[203]. D'après Gumbs, le magazine s'inscrit dans la continuité du mouvement de libération noire, mais cherche également à en tirer des profits économiques :

> *Essence* devait attirer l'attention des femmes noires en pleine ascension sociale – nouvellement habilitées par les mouvements des droits civiques et du *Black Power* – qui étaient prêtes à reproduire les normes sociales

---

[199] Larry Neal (1937-1981) est un spécialiste du théâtre africain-américain. Il est principalement connu pour ses contributions et son influence importante au sein du Black Arts Movement durant les années 1960 et 1970. Durant la période du mouvement *Black Power*, il considère que la formation d'une esthétique noire est fondamentale pour favoriser le développement d'une identité proprement afro-américaine.

[200] "We didn't want the white critics in there. I think the object was for black people to find out who they were without someone overlooking their shoulder. Black people had a feeling of always being on stage for white folks. It was time, some of us thought, to be in certain contexts socially, unashamedly on our own, and to define ourselves on our own terms without someone else intervening in the definition".

Comme le note Maïca Sanconie, chercheuse indépendante spécialiste des peintres noirs américains et enseignante à l'université d'Avignon : « Dans le bouleversement socio-politique que connaissent alors les Etats-Unis, les artistes afro-américains ressentent le besoin d'un espace théorique de liberté où pourraient circuler leurs propres normes au sein d'un système de notions, de concepts et de catégories qu'ils auraient élaborés en dehors du cadre institutionnel réservé jusque-là au champ esthétique. Le discours critique proprement dit ne s'est construit qu'après, dès le début des années 1980, et il a circulé quasi exclusivement dans un espace défini comme celui de la "Black Aesthetics". Mais ce terme a essentiellement investi une approche identitaire, et l'esthétique noire en est venue à se définir comme un ensemble de traits culturels propres à un groupe ethnique ». Sanconie Maïca, « La couleur noire au cœur de l'esthétique afro-américaine des années 60 », dans Raynaud Claudine (dir.) *La couleur du temps dans la culture afro-américaine*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2005, pp. 37-45.

[201] Alexis Pauline Gumbs est une autrice, chercheuse indépendante, poète, activiste et féministe noire. Elle est titulaire d'un doctorat en études anglaises, africaines et afro-américaines, et en études sur les femmes et le genre de l'université Duke, en Caroline du Nord.

[202] Gumbs Pauline Alexis, "Black (Buying) Power: The Story of Essence Magazine", dans Hill Warren Laura, Rabig Julia (eds.), *The Business of Black Power: op. cit.*, pp. 95-115.

"the overlap between Black power ideologies and the marketing of Black women to mainstream corporations".

[203] "by celebrating–and marketing– a Black power aesthetic".

et les modes de consommation noires. *Essence* offrirait alors aux annonceurs un accès privilégié au pouvoir d'achat croissant des communautés noires (*ibid.*)[204].

Les observations de Gumbs sur le magazine *Essence* offrent un prisme pertinent pour évaluer d'autres manifestations d'esthétique noire dans les médias. *Essence*, avec son utilisation stratégique de l'esthétique *Black Power*, constitue un précédent significatif qui montre comment les idéaux du mouvement de libération noire peuvent être intégrés à des initiatives commerciales. Ce contexte est essentiel pour notre étude car il établit une corrélation entre les mouvements sociaux et la représentation médiatique, en particulier dans les magazines. Cette sous-partie se propose ainsi d'explorer l'incorporation de l'esthétique noire dans les magazines spécialisés issus de nos dépouillements archivistiques. Notre objectif est d'examiner comment l'utilisation de cette esthétique offre aux publications une légitimité face à leur lectorat, tout en servant de catalyseur pour attirer de grands annonceurs publicitaires désireux de toucher le marché de consommation noir, et en particulier le segment de marché du hip-hop.

Comme le note à juste titre Gumbs à propos d'*Essence*, « en tant que publication commerciale, leur survie dépendait des ventes de publicités » (*ibid.*. : 103)[205]. La perpétuation des magazines hip-hop repose principalement sur des publicités issues de l'industrie de la musique, de l'industrie du prêt-à-porter et de grand annonceurs (*cf.* I. A. du présent chapitre). Des magazines comme *The Source* ou *Vibe* encouragent les annonceurs à investir des espaces publicitaires au sein de leurs publications. Ils mettent en avant la fidélité et la confiance de leur lectorat. Dans sa parution de mars/avril 1991 par exemple, *The Source* annonce la création d'une section intitulée *Classifieds*, exclusivement dédiée à des promotions publicitaires. Le magazine met en avant sa place singulière au sein de la culture hip-hop, permettant aux annonceurs de toucher un public spécifique, celui des consommateurs de hip-hop :

> Un moyen abordable d'atteindre plus de 100 000 lecteurs de [THE] SOURCE chaque mois. Nos lecteurs sont actifs et fidèles : la confiance qu'ils accordent à The SOURCE et à ses annonceurs garantit une réponse productive. Parce que 80 % de nos lecteurs indiquent que [THE] SOURCE est la seule publication qu'ils lisent régulièrement, les CLASSIFIEDS de [THE] SOURCE offrent une occasion unique d'atteindre le marché très recherché des consommateurs de hip-hop. Réservez rapidement votre espace et profitez de nos

[204] "Essence would need to capture the attention of upwardly mobile Black women–newly empowered by the civil rights and Black power movements–who were willing to reproduce Black social norms and consumption patterns. Essence would then provide advertisers privileged access to the expanding buying power of Black communities".
[205] "as a commercial publication, they argued, their survival depended on advertising sales".

> TARIFS SPÉCIAUX D'INTRODUCTION ! Il existe trois types de CLASSIFIEDS SOURCE : les annonces linéaires, les annonces d'affichage et les annonces au format carte de visite. […] Annonces, Art, Équipement audio, Livres et publications, Autocollants, Opportunités d'affaires, Vêtements, Articles de collection, Artisanat, Clubs de fans, Films, Cadeaux, Vidéo Amateurs, Enseignement, Bijoux, Emplois disponibles, Divers, Musiciens, Instruments de musique, Poésie, Affiches et photos, Studios d'enregistrement, Disques, cassettes, CDs, Écoles, Services, Recherchés, Pools d'enregistrement, DJs mobiles[206].

En novembre 1995, *Vibe* publie un message similaire pour encourager les annonceurs à se positionner au sein du magazine : « Faites passer votre message à plus de 2 millions de lecteurs réceptifs en devenant membre de la famille publicitaire de VIBE. Ce qu'il faut savoir : TARIFS : 365$ par pouce d'affiche ; 42$ par ligne »[207].

D'après les travaux de Gumbs, la stratégie d'*Essence* est de s'appuyer sur du contenu et un discours politiques pour pouvoir fidéliser les lectrices et les amener à consommer les produits promus au sein du magazine :

> *Essence* devait être en mesure de vendre aux annonceurs l'attention et la loyauté des femmes noires, tout en vendant des cosmétiques et des produits d'entretien à ces mêmes femmes noires. […] En adoptant le discours nationaliste noir, les rédacteurs ont pu jouer sur les deux tableaux, en faisant passer le message sous-jacent que l'acquisition de richesses par les Noirs était bel et bien révolutionnaire (Gumbs, *op. cit.* : 102)[208].

Les magazines hip-hop, tels que *The Source*, adoptent une stratégie similaire en s'appuyant sur une rhétorique et un langage issu du mouvement de libération noire. *The Source*, qui se présente

---

[206] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité pour la section *Classifieds* du magazine, *The Source*, n° 19, mars/avril 1991. "An affordable way to reach over 100,000 SOURCE readers each month. Our readers are active and loyal: their trust in the SOURCE and its advertisers ensure a productive response. Because 80% of our readers list the SOURCE as the only publication they read regularly, SOURCE CLASSIFIEDS offer a unique opportunity to reach the much sought after hip-hop consumer market. Reserve your space early and take advantage of our SPECIAL INTRODUCTORY RATES! There are three kinds of SOURCE CLASSIFIEDS: line ads, display ads, and business card-sized ads. Announcements, Art, Audio Equipment, Books & Publications, Bumer Stickers, Business Opportunities, Clothing, Collectors Items, Crafts, Fan Clubs, Films, Gifts, Home Video, Instruction, Jewelry, Jobs Available, Miscellany, Musicians, Musical Instruments, Poetry, Posters & Photos, Recording Studios, Records, tapes, CDs, Schools, Services, Wanted, Record Pools, Mobile DJ's".

[207] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité pour la section *Classified* du magazine, *Vibe*, vol. 3, novembre 1993. "Get your message to over 2 million responsive readers by becoming a member of VIBE's advertising family. The need to know: RATES: $365 per display inch; $42 per line".

[208] "*Essence* needed to be able to sell advertisers Black women's attention and loyalty, all the while selling cosmetics and home-care products to those same Black women". […] By embracing Black nationalist discourse, the editors were able to have it both ways, sending the underlying message that Blacks acquiring wealth was indeed revolutionary".

comme « le magazine de la musique, de la culture et de la politique hip-hop »[209], touche principalement un public masculin afro-américain. L'orientation idéologique du magazine suggère qu'il accorde une importance particulière à la façon dont le hip-hop peut être lié à des questions politiques et sociales. Dans sa communication aux annonceurs, le magazine qualifie ses lecteurs d'« actifs et fidèles »[210], mettant en avant son enracinement et sa légitimité au sein de la culture hip-hop. Cette reconnaissance n'est pas simplement due à sa présence dans le domaine, mais découle également de son habileté à se positionner dans une trajectoire discursive qui s'inscrit dans la continuité des mouvements sociaux, comme le démontrent les multiples exemples d'articles évoqués dans les chapitres antérieurs. Selon l'observation de Gumbs concernant *Essence* :

> Ils ont réalisé que convaincre les annonceurs qu'ils pouvaient vendre leurs produits n'étaient que la moitié de la bataille. Le magazine dépendait également de sa crédibilité auprès des lectrices, qui étaient prêtes à servir de public aux annonceurs. […] À l'intersection du *Black Power* et du féminisme, les éditeurs se sont efforcés de rappeler aux lectrices noires qu'elles constituaient un marché important, sans pour autant admettre qu'elles étaient à vendre (Gumbs, *op. cit.* : 104)[211].

Les magazines hip-hop présentent une variété de publicités. Certaines semblent émaner d'entreprises plus modestes, dont le ciblage et le contenu suggère une proximité avec les communautés afro-américaines, bien qu'il soit difficile de confirmer leur propriété spécifique sans des informations supplémentaires. D'autres publicités sont clairement sponsorisées par des entreprises de taille moyenne, telles que des labels indépendants ayant acquis une certaine notoriété, ou par des grandes entreprises, majors et multinationales. Cependant, sans des données précises sur le nombre d'employés ou le chiffre d'affaires, il est délicat de catégoriser ces entreprises de manière définitive[212]. Or, les grandes entreprises, majors et multinationales, disposent bien plus souvent de grands espaces publicitaires que les entreprises modestes, puisqu'elles sont en capacité d'investir des sommes plus importantes pour promouvoir leurs

[209] "The magazine of hip-hop music, culture & politics", un slogan mentionné sur les premières de couvertures des publications de *The Source*. Consulter par exemple : Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Première de couverture, *The Source*, n° 19, mars/avril 1991.

[210] *Idem.* Publicité pour la section *Classifieds* du magazine, *The Source*, n° 19, mars/avril 1991.

[211] "They realized that convincing advertisers they could sell their products was only half the battle. The magazine also depended on its credibility with readers willing to be an audience for the advertisers. […] At the intersection of Black power and feminism, the publishers walked a fine line, reminding Black female readers they were an important market, without admitting that they were for sale".

[212] Bien que quelques exemples soient fournis dans cette sous-partie pour illustrer ce propos, la majeure partie du contenu publicitaire sélectionné au sein des dépouillements archivistiques est déployée dans les deux parties suivantes du chapitre.

produits, ce qui leur permet de les positionner sur des demi-pages ou des pages entières. La disposition des espaces publicitaires au sein des magazines hip-hop est extrêmement similaire à la description qu'en fait Gumbs pour *Essence* :

> Au cours de ces premières années, la mise en page publicitaire a permis aux grandes entreprises de réserver de coûteuses pleines pages de publicité au début du magazine, tandis que les petites entreprises appartenant à des Noirs étaient reléguées à la fin du magazine, où leurs petites annonces, plus abordables, figuraient à côté des conclusions des articles "suite de la plage". Ces publicités placées par des sociétés de cosmétiques appartenant à des Noirs ont également contribué à réduire la nature transformatrice du *Black Power*, qui est passé d'une idéologie politiquement radicale et économiquement séparatiste[213] à une esthétique adaptable (Gumbs, *op. cit.* : 104)[214].

Dans son magazine de janvier 1996 par exemple, *The Source* propose deux sections réservées aux petits annonceurs, *the fly market* et *Classifieds*, toutes deux positionnées à la fin de la parution, à côté de conclusions d'articles. La première section est décrite comme « le moyen le plus simple et le plus abordable d'atteindre le marché urbain dans le monde entier »[215], tandis que la seconde déclare toucher « plus d'un million de lecteurs parmi les plus réceptifs du monde »[216] (*cf.* Illustrations 73 et 74). Les sections en question sont principalement occupées par de petites entreprises qui s'inscrivent dans la culture hip-hop. Les annonces sont généralement en noir et blanc, ce qui permet de réduire les coûts. Dans la section *the fly market* prise en exemple ici, deux publicités témoignent d'un lien direct avec le mouvement de libération noire. La marque de vêtements BSOMA (quatrième publicité) promeut la vente de ses t-shirts et sweatshirts par le biais de la déclaration suivante : « Faites-leur savoir que vous êtes pour l'éducation et la non-violence »[217]. Ce propos vise à attirer l'attention des consommateurs qui soutiennent ces causes et qui cherchent à se connecter à des marques engagées socialement. L'importance de l'éducation est un élément central du mouvement de libération noire, les leaders et activistes Afro-Américains soulignant l'importance de l'éducation pour favoriser l'autonomisation des communautés noires

[213] Économiquement, le *Black Power* soutient une forme de séparatisme, encourageant les communautés noires à établir et soutenir leurs propres entreprises, visant ainsi à l'indépendance face à l'économie dominante.
[214] "In those early years when the advertising layout through which large mainstream corporations reserved expensive full-page ads at the front of the magazine, while small Black-owned companies were relegated to the back of the magazine, where their small, more affordable ads ran alongside the "continued from page" conclusions of articles. These ads placed by Black-owned cosmetic companies also played a part in reducing the transformative nature of Black power from a politically radical and economically separatist ideology to an adaptable aesthetic".
[215] "is the easiest and most affordable way to reach the urban marketplace worldwide".
[216] "over 1 million of the most responsive readers in the world".
[217] "Let them know you're down with education and non-violence".

et lutter contre les inégalités sociales. De plus, la mention de la non-violence peut faire écho à des figures emblématiques du mouvement, comme Martin Luther King Jr., qui prône la non-violence comme moyen de résister à l'oppression raciale. BSOMA montre ainsi son soutien à la lutte pour l'égalité et la justice sociale. Similairement, la marque de vêtements Untamed Animals (« Animaux Indomptés ») (cinquième publicité) peut signifier plusieurs choses. D'abord, il peut s'agir d'une réappropriation positive de la notion d'animalité, celle-ci pouvant être utilisée de manière dégradante et déshumanisante envers les Noirs. En utilisant ce terme, la marque peut vouloir exprimer la fierté, la force et la résilience des communautés noires, en se libérant des stéréotypes négatifs associés à cette notion. Ensuite, le terme *Untamed Animals* peut renvoyer à une métaphore symbolique de la lutte contre l'oppression et l'injustice raciales. En se décrivant comme des « animaux indomptés », la marque peut non seulement vouloir représenter la résistance des communautés noires face à l'oppression, mais également offrir une critique implicite des groupes sociaux noirs ayant choisi l'intégration et l'adoption des normes sociales des groupes plus favorisés, tout en réaffirmant en parallèle l'identité et la fierté noires.



Illustration 73. Exemple de la section "the fly market" du magazine *The Source*, janvier 1996[218]

[218] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicités de la section *the fly market*, *The Source*, n° 76, janvier 1996.

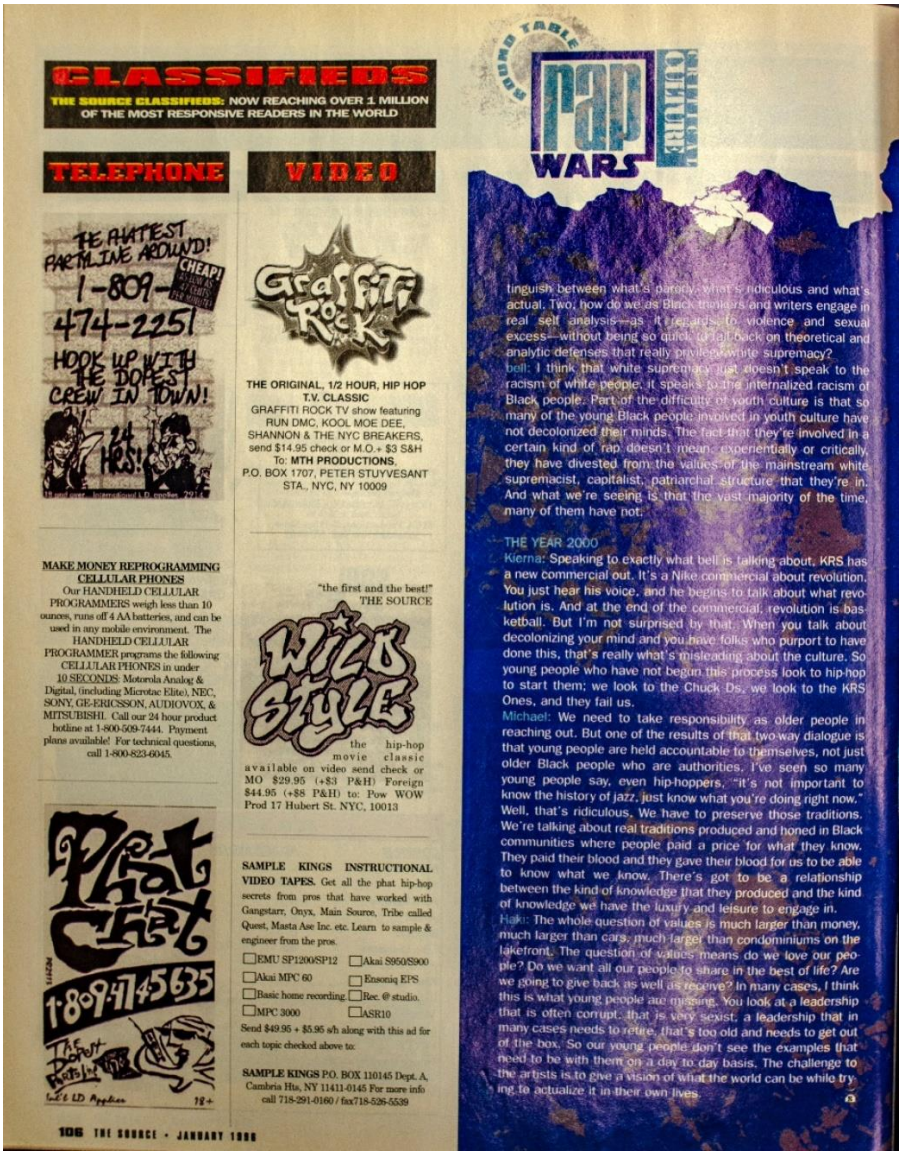
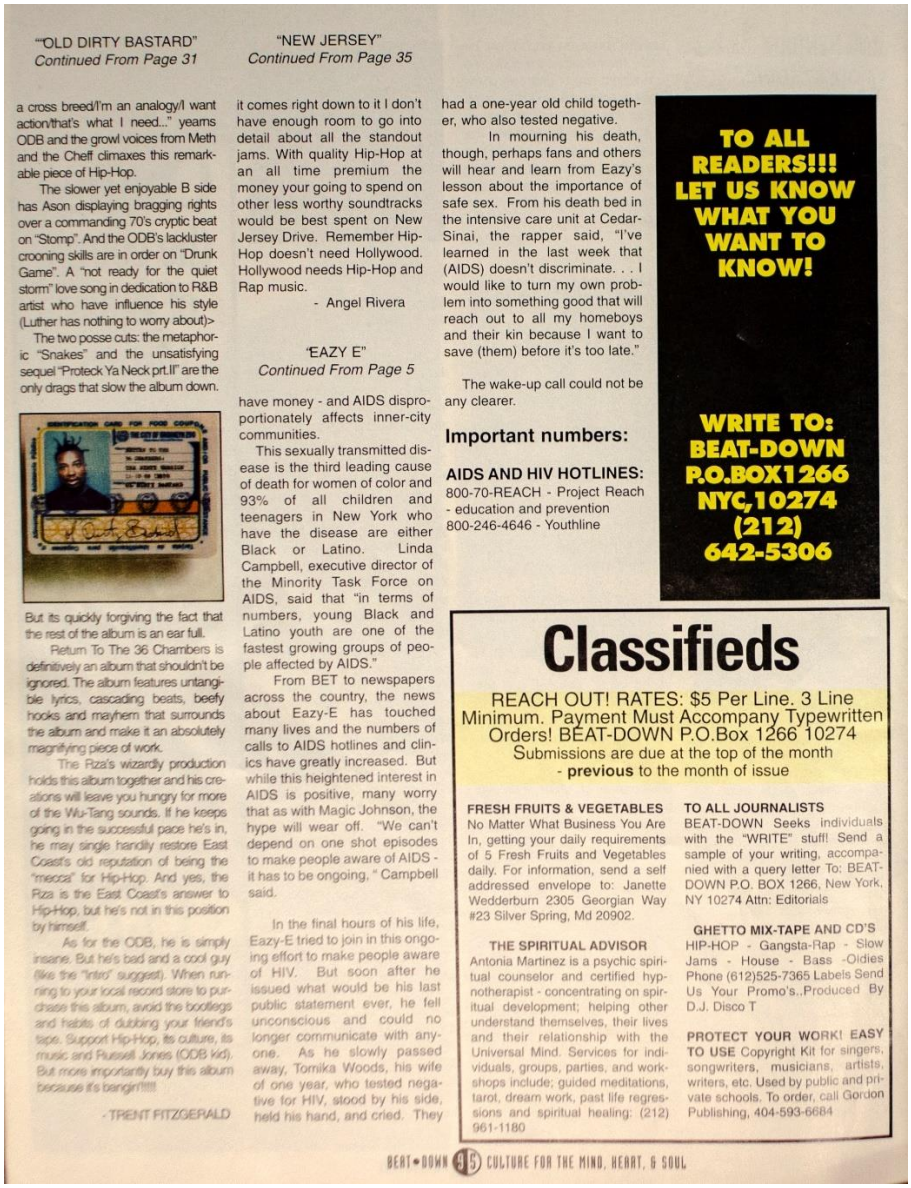


Illustration 74. Exemple de la section "Classifieds" du magazine *The Source*, janvier 1996[219]

Semblablement, le magazine *Beat-Down*, qui s'inspire très fortement de la structure et des sections du magazine *The Source*, dispose d'une section *Classifieds* à la fin de ses parutions. Celle-ci propose aux petits annonceurs des placements publicitaires (uniquement composés par du texte) pour 5$ par ligne, et ce pour un minimum de trois lignes. La section est également placée à côté de conclusions d'articles (*cf.* Illustration 75).

[219] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicités de la section *Classifieds*, *The Source*, n° 76, janvier 1996.



"OLD DIRTY BASTARD"
Continued From Page 31

a cross breed/I'm an analogy/I want action/that's what I need..." yearns ODB and the growl voices from Meth and the Cheff climaxes this remarkable piece of Hip-Hop.

The slower yet enjoyable B side has Ason displaying bragging rights over a commanding 70's cryptic beat on "Stomp". And the ODB's lackluster crooning skills are in order on "Drunk Game". A "not ready for the quiet storm" love song in dedication to R&B artist who have influence his style (Luther has nothing to worry about)>

The two posse cuts: the metaphoric "Snakes" and the unsatisfying sequel "Proteck Ya Neck prt.II" are the only drags that slow the album down.

But its quickly forgiving the fact that the rest of the album is an ear full.

Return To The 36 Chambers is definitively an album that shouldn't be ignored. The album features untangible lyrics, cascading beats, beefy hooks and mayhem that surrounds the album and make it an absolutely magnifying piece of work.

The Rza's wizardly production holds this album together and his creations will leave you hungry for more of the Wu-Tang sounds. If he keeps going in the successful pace he's in, he may single handily restore East Coast's old reputation of being the "mecca" for Hip-Hop. And yes, the Rza is the East Coast's answer to Hip-Hop, but he's not in this position by himself.

As for the ODB, he is simply insane. But he's bad and a cool guy (like the "intro" suggest). When running to your local record store to purchase this album, avoid the bootlegs and habits of dubbing your friend's tape. Support Hip-Hop, its culture, its music and Russell Jones (ODB kid). But more importantly buy this album because it's bangin'!!!!!

- TRENT FITZGERALD

"NEW JERSEY"
Continued From Page 35

it comes right down to it I don't have enough room to go into detail about all the standout jams. With quality Hip-Hop at an all time premium the money your going to spend on other less worthy soundtracks would be best spent on New Jersey Drive. Remember Hip-Hop doesn't need Hollywood. Hollywood needs Hip-Hop and Rap music.

- Angel Rivera

"EAZY E"
Continued From Page 5

have money - and AIDS disproportionately affects inner-city communities.

This sexually transmitted disease is the third leading cause of death for women of color and 93% of all children and teenagers in New York who have the disease are either Black or Latino. Linda Campbell, executive director of the Minority Task Force on AIDS, said that "in terms of numbers, young Black and Latino youth are one of the fastest growing groups of people affected by AIDS."

From BET to newspapers across the country, the news about Eazy-E has touched many lives and the numbers of calls to AIDS hotlines and clinics have greatly increased. But while this heightened interest in AIDS is positive, many worry that as with Magic Johnson, the hype will wear off. "We can't depend on one shot episodes to make people aware of AIDS - it has to be ongoing," Campbell said.

In the final hours of his life, Eazy-E tried to join in this ongoing effort to make people aware of HIV. But soon after he issued what would be his last public statement ever, he fell unconscious and could no longer communicate with anyone. As he slowly passed away, Tomika Woods, his wife of one year, who tested negative for HIV, stood by his side, held his hand, and cried. They had a one-year old child together, who also tested negative.

In mourning his death, though, perhaps fans and others will hear and learn from Eazy's lesson about the importance of safe sex. From his death bed in the intensive care unit at Cedar-Sinai, the rapper said, "I've learned in the last week that (AIDS) doesn't discriminate. . . I would like to turn my own problem into something good that will reach out to all my homeboys and their kin because I want to save (them) before it's too late."

The wake-up call could not be any clearer.

Important numbers:

AIDS AND HIV HOTLINES:
800-70-REACH - Project Reach - education and prevention
800-246-4646 - Youthline

TO ALL READERS!!! LET US KNOW WHAT YOU WANT TO KNOW!

WRITE TO: BEAT-DOWN P.O.BOX1266 NYC,10274 (212) 642-5306

Classifieds

REACH OUT! RATES: $5 Per Line. 3 Line Minimum. Payment Must Accompany Typewritten Orders! BEAT-DOWN P.O.Box 1266 10274
Submissions are due at the top of the month - **previous** to the month of issue

FRESH FRUITS & VEGETABLES
No Matter What Business You Are In, getting your daily requirements of 5 Fresh Fruits and Vegetables daily. For information, send a self addressed envelope to: Janette Wedderburn 2305 Georgian Way #23 Silver Spring, Md 20902.

THE SPIRITUAL ADVISOR
Antonia Martinez is a psychic spiritual counselor and certified hypnotherapist - concentrating on spiritual development; helping other understand themselves, their lives and their relationship with the Universal Mind. Services for individuals, groups, parties, and workshops include; guided meditations, tarot, dream work, past life regressions and spiritual healing: (212) 961-1180

TO ALL JOURNALISTS
BEAT-DOWN Seeks individuals with the "WRITE" stuff! Send a sample of your writing, accompanied with a query letter To: BEAT-DOWN P.O. BOX 1266, New York, NY 10274 Attn: Editorials

GHETTO MIX-TAPE AND CD'S
HIP-HOP - Gangsta-Rap - Slow Jams - House - Bass -Oldies Phone (612)525-7365 Labels Send Us Your Promo's.,Produced By D.J. Disco T

PROTECT YOUR WORK! EASY TO USE Copyright Kit for singers, songwriters, musicians, artists, writers, etc. Used by public and private schools. To order, call Gordon Publishing, 404-593-6684

Illustration 75. Exemple de la section "Classifieds" du magazine *Beat-Down* (1994-1997), date exacte inconnue[220]

À l'inverse, les multinationales disposent des capacités financières pour assurer des emplacements publicitaires privilégiés. En mars 1997 par exemple, l'entreprise d'articles de sport Puma promeut un modèle de chaussures avec la mention « Toute la ville » (*All City*) sur la première page de *The Source*, jouxtant la présentation des membres de l'équipe du magazine (*cf.* Illustration 76). Cette publicité illustre la volonté de Puma de s'aligner sur l'esthétique des

[220] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 11, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicités de la section *Classifieds*, *Beat-Down*, V3, #3, 1994-1997.

métropoles. L'imagerie des gratte-ciels, symbole par excellence de l'environnement citadin, évoque le dynamisme et la vivacité propres aux grands centres urbains. Cet environnement est souvent associé à la culture hip-hop, non seulement par ses acteurs, mais aussi par les industries qui cherchent à capter une jeune audience (Rose, 2008 : 135-136, 139). En plaçant ses produits dans un tel contexte, Puma ne vend pas simplement une paire de chaussures ; elle évoque tout un univers, celui de la ville, considérée comme l'épicentre de la créativité et de l'expression hip-hop.

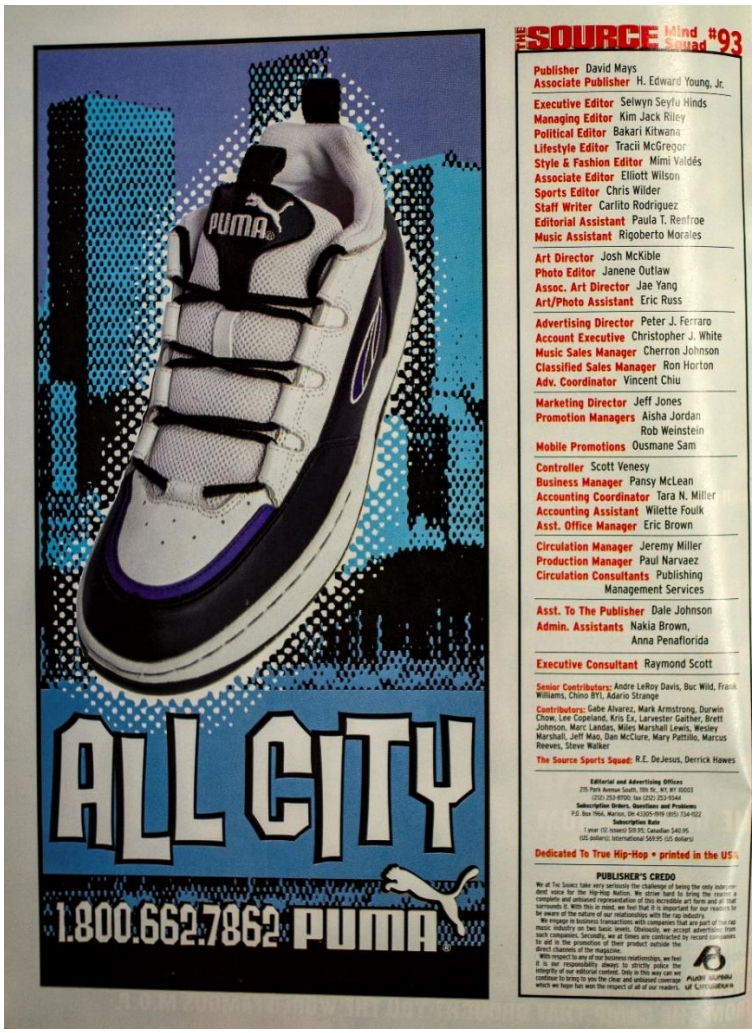


Illustration 76. Première page du magazine *The Source*, mars 1997[221]

[221] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Puma, *The Source*, n° 93, juin 1997.

Les magazines spécialisés occupent une position notable dans la culture hip-hop en utilisant une rhétorique liée au mouvement de libération noire, révélant ainsi un espace de contestation et de résistance. Dans le même temps, les intérêts des consommateurs de hip-hop leur sont renvoyés « esthétiquement plutôt que politiquement » (Gumbs, *op. cit.* : 100)[222], par la promotion d' « un idéal assimilateur de consommation noire » (*ibid.* : 96)[223].

II. La marchandisation du symbolisme afro-américain

La marchandisation[224] du symbolisme afro-américain soulève des questions cruciales quant à l'exploitation commerciale de l'identité culturelle hip-hop. Afin de mieux comprendre les mécanismes et les conséquences de cette marchandisation, nous explorerons de manière approfondie les publicités issues des magazines spécialisés au cours des années 1990. Ces sources permettent d'analyser l'utilisation du symbolisme afro-américain, dans la continuité des analyses iconographiques et textuelles du chapitre précédent, afin de mettre en exergue les stratégies employées par les acteurs commerciaux pour capitaliser sur la culture hip-hop. C'est aussi la possibilité d'analyser les dynamiques de pouvoir entre les entreprises, les artistes et les consommateurs au sein de cet écosystème commercial, afin d'apporter un éclairage critique sur les implications sociales, culturelles, politiques et économiques de la marchandisation du hip-hop.

Comme l'écrit Murray Forman, le hip-hop est largement utilisé dans des campagnes de marketing de produits de consommation à la fin des années 1980 et au cours des années 1990, entraînant une utilisation décontextualisée et arbitraire de ces codes stylistiques et des images qui lui sont associés :

> Le hip-hop a […] fait l'objet d'une série de campagnes de commercialisation de produits qui, selon de nombreux observateurs, ont dilué ses atouts culturels. […] Le hip-hop saturait les espaces médiatiques de la presse grand public et, plus important encore, de la télévision, gagnant une attention sans précédent dans toute l'Amérique du Nord. À la fin de la décennie, le rap est devenu un élément essentiel des jingles publicitaires, et les codes stylistiques du hip-hop ont offert un ensemble d'images qui ont été incorporées dans le marketing des boissons gazeuses, des snacks, des vêtements, des chaussures, des jouets pour enfants

[222] "aesthetically rather than politically".
[223] "an assimilative ideal of Black consumption".
[224] « Marchandisation » est compris ici comme processus par lequel des valeurs culturelles et symboliques sont transformées en produits commerciaux.

> […] et de produits tels que la soupe Campbell, les Chicken McNuggets de McDonald's et les pâtisseries Pillsbury […]. Alors qu'aux premiers stades de l'évolution du rap, la musique avait été principalement associée à la ville, en tant que pilier parmi les publics adolescents minoritaires et un groupe démographique adulte culturellement actif et conscient (c'est-à-dire les artistes et les clients des clubs du centre-ville de New York), le genre n'avait pas encore atteint une masse critique en termes de pénétration dans le courant social dominant. Les choses ont radicalement changé avec les manœuvres de récupération agressive des entreprises américaines au début des années 1990, qui ont associé le rap et la culture hip-hop à toute une série de produits domestiques courants. Les codes et signes hip-hop appliqués au hasard et la reproduction rampante d'images décontextualisées du style de vie hip-hop […] [ont impliqué] la réaffectation des objets culturels, de leurs usages et des significations qui leur sont associées (Forman, 2002 : 214-215)[225].

Néanmoins, il existe des différences notables entre les pratiques publicitaires décrites par Murray Forman, qui s'inscrivent dans une commercialisation plus générale et à plus grande échelle, et les pratiques publicitaires dans les magazines spécialisés. Dans ces derniers, l'utilisation du symbolisme afro-américain et les références au mouvement de libération noire permettent de promouvoir des produits de consommation dans le but d'atteindre un public spécifique. L'utilisation de codes culturels qui résonnent avec la communauté hip-hop dénote d'une exploitation qui est généralement moins superficielle et moins détachée de leur contexte d'origine.

Cela dit, ces magazines, en cherchant à établir un lien authentique avec un public cible, risquent de fabriquer une « authenticité » à des fins commerciales. Tandis que Forman met en évidence une commercialisation diluant le hip-hop par une récupération élargie, les magazines spécialisés peuvent être vus comme imposant une forme d'exclusivité, privilégiant certaines interprétations du hip-hop au détriment d'autres. En l'occurrence, les magazines étudiés tendent

[225] "Hip-hop was also harnessed to a range of commodity marketing campaigns that many argue diluted its cultural strengths. [...] Hip-Hop was saturating the media spaces of the mainstream press and, of greater consequence, television, gaining unprecedented attention throughout North America. At the end of the decade [80s], rap emerged as a staple facet of advertising jingles, and hip-hop's stylistic codes offered a stock set of images that were incorporated into the marketing of name-brand soft drinks, snack foods, clothing, footwear, children's toys (...], and such products as Campbell's soup, McDonald's Chicken McNuggets, and Pillsbury baked goods [...]. Whereas in earlier stages of rap's evolution the music had primarily been associated with the city, as a mainstay among minority teen audiences and a culturally active and aware adult demographic (i.e., artists and clubgoers in New York's downtown scene), the genre had yet to achieve critical mass in terms of its penetration of the social mainstream. This changed drastically with corporate America's aggressive cooptive maneuvers in the early 1990s, which linked rap and the hip-hop culture with an array of common domestic commodities. The randomly applied hip-hop codes and signs ant the rampant reproduction of decontextualized images of the hip-hop lifestyle […], involv[ed] the reassignment of cultural objects, their uses, and their attendant meanings".

largement à privilégier une perspective spécifiquement afro-américaine du hip-hop (cf. Chapitre liminaire, III. C.).

Par ailleurs, il est important de prendre en compte qu'au début des années 1990 les artistes hip-hop perçoivent la commercialisation du rap comme un signe de légitimité culturelle[226] et une possibilité d'ascension sociale, comme l'évoque Eithne Quinn[227], autrice de *Nuthin' But a 'G' Thang: The Culture and Commerce of Gangsta Rap* (2005) :

> À l'époque, une partie de l'excitation au sein de la sous-culture hip-hop […] résidait dans la prise de conscience du potentiel de commercialisation du hip-hop. […] De nombreux artistes, souvent issus de milieux défavorisés, ne considéraient pas cela comme une trahison de leurs principes et de leurs valeurs personnelles[228].

A. Marketing ethnique et marché de consommation noire : les grandes entreprises à l'assaut de la culture hip-hop

1. L'évolution des stratégies marketing des grandes entreprises à l'aune du mouvement de libération noire et de la culture hip-hop

Cette section examine comment les grandes entreprises adoptent des stratégies de marketing pour atteindre le marché de consommation noire[229], en mettant notamment l'accent sur l'incorporation de la culture hip-hop dans leurs campagnes publicitaires et leurs produits. Avant d'aborder spécifiquement les publicités présentes dans les magazines spécialisés, il est essentiel de situer l'évolution des stratégies marketing des grandes entreprises dans le contexte du mouvement de libération noire. À la fin des années 1960 et au cours des années

[226] La « légitimité culturelle » s'entend ici comme la reconnaissance et la validation d'une expression culturelle par des audiences ou institutions plus larges, attestant de son acceptation et de sa valeur dans le contexte culture général.
[227] Eithne Quinn est professeure en Cultural Studies à l'université de Manchester. Ces recherches portent sur les politiques raciales dans les industries culturelles et les systèmes de justice pénale des États-Unis et du Royaume-Uni depuis les années 1970, sur la culture populaire noire et le racisme institutionnel.
[228] Coward Kyle, "When Hip-Hop First Went Coporate", *The Atlantic*, 21 avril 2015. Consulté le 22/01/2023. Disponible à l'adresse : https://www.theatlantic.com/business/archive/2015/04/breaking-ad-when-hip-hop-first-went-corporate/390930/. "Back then, part of the excitement within the hip-hop subculture […] was the dawning realization of the potential for hip-hop marketization […]. Many artists, from poor backgrounds as they often were, didn't see this as selling out".
[229] Le « marché de consommation noire » désigne le segment de consommateurs constitué par la communauté afro-américaine. Ce marché est spécifiquement ciblé par des produits et des services conçus ou adaptés pour répondre aux intérêts culturels, aux besoins et aux préférences de cette population.

1970, en réponse aux protestations sociales et politiques du mouvement *Black Power*, les grandes entreprises se voient contraintes de réviser leurs pratiques et leurs politiques afin de s'implanter sur le marché de consommation noire.

Dans l'ouvrage collectif *The Business of Black Power*, Lindsey Feitz[230] réalise une étude de cas de la société de produits cosmétiques féminins Avon, qui modifie à cette époque ses stratégies commerciales et son image pour maintenir sa crédibilité et son succès commercial aux États-Unis. Dans la première moitié du XX[e] siècle, les entreprises de beauté détenues par des Blancs tendent à négliger les consommateurs noirs, ou à leur promouvoir des produits associant la beauté à la blancheur. En parallèle, les entreprises de cosmétiques détenues par des Noirs dominent alors le marché de la beauté noire, promouvant leurs produits dans des magazines et des journaux possédés par des membres de la communauté noire (Feitz, 2012 : 119)[231].

Lindsey Feitz identifie trois stratégies majeures mises en œuvre par Avon pour modifier son image et profiter d'une « base de consommateurs multiraciaux » (*ibid.* : 122)[232] :

> Premièrement, Avon a développé ses représentants de vente Noirs et modifié la politique de l'entreprise pour faire des quartiers noirs des marchés rentables. Deuxièmement, afin d'acquérir une connaissance approfondie des goûts, des désirs et du pouvoir d'achat croissant des consommateurs noirs potentiels, Avon a engagé des agences d'études de marché et de publicité appartenant à des Noirs. Ces études ont également aidé Avon à concevoir une nouvelle ligne de produits. Troisièmement, et c'est peut-être le plus important, Avon a établi une relation de travail avec le groupe local de défense des Noirs du Révérend Jesse Jackson, Operation PUSH (People United to Save Humanity)[233], afin de s'attaquer aux problèmes économiques auxquels sont confrontées les communautés noires au sein desquelles Avon cherche à faire des affaires. Le partenariat avec une organisation telle que PUSH a permis à Avon de se présenter comme une entreprise socialement responsable et progressiste (*ibid.* : 118)[234].

---

[230] Lindsey Feitz est professeure et directrice du programme d'études sur le genre et sur les femmes à l'université de Denver. Elle est spécialiste du genre, des études sur les femmes, du féminisme, et des violences fondées sur le genre.
[231] Feitz Lindsey, "Creating a Multicultural Soul: Avon, Corporate Social Responsibility, and Race in the 1970s", dans Hill Warren Laura, Rabig Julia (eds.), *The Business of Black Power: op. cit.*, pp. 116-137.
[232] "multiracial consumer base".
[233] Operation PUSH est une organisation à but non lucratif basée à Chicago. Comme nous avons pu l'aborder au cours du chapitre 1, cette organisation est liée à la National Rainbow Coalition, dont l'idée originel émane de Fred Hampton (Black Panther Party de Chicago), qui souhaite former une organisation révolutionnaire multiethnique.
[234] "First, Avon grew its Black sales force and altered corporate policy to develop Black neighborhoods into profitable markets. Second, to gain insider knowledge about the tastes, desires, and increasing purchasing power of potential Black consumers, Avon hired Black-owned market research and advertising agencies. This research also aided Avon in designing a new product line. Third and perhaps most importantly, Avon developed a working relationship with

En prenant en compte la diversité raciale dans ses nouvelles stratégies, Avon emploie un « marketing ethnique » (*ibid.* : 123)[235] lui permettant de se positionner avec succès sur le marché de consommation noire. Pour répondre aux besoins et aux attentes des consommatrices issues des minorités, d'élargir sa clientèle et d'améliorer son image de marque, l'entreprise favorise également la création d'emplois, promeut des produits de beauté à leur attention et s'engage dans des actions philanthropiques en adéquation avec leurs convictions (*ibid.* : 127). Paradoxalement, les stratégies mises en place par Avon engendrent une importante concurrence avec les entreprises de cosmétiques détenues par des Noirs, ce qui « a également accéléré le déclin de l'industrie de la beauté noire en tant qu'espace qui a fait progresser la solidarité politique, sociale et économique des Noirs » (*ibid.* : 130)[236].

Selon Lindsey Feitz, la « responsabilité d'entreprise » développée par Avon à partir de la fin des années 1960 devient un modèle de « capitalisme progressiste » pour les entreprises du monde entier (*ibid.* : 116)[237].

> Le mouvement de libération noire a catalysé la réévaluation par Avon de ses politiques et programmes sociaux. […] Avon a créé des publicités reflétant la vie urbaine des Noirs, a élargi ses campagnes de relations publiques en faveur des minorités et a inclus des mannequins noirs dans sa documentation promotionnelle et de recrutement. Ensemble, ces stratégies ont repositionné l'image d'Avon en tant qu'entreprise socialement responsable et progressiste, en phase avec l'évolution du climat racial aux États-Unis et le pouvoir économique croissant des consommateurs noirs (*ibid.* : 131)[238].

Dans cette perspective, l'exploration des publicités diffusées dans les magazines hip-hop permet de montrer que les stratégies d'Avon, devenues une référence pour d'autres grandes entreprises, se manifestent dans ces supports médiatiques et influencent la façon dont

---

Reverend Jesse Jackson's grassroots Black advocacy group, Operation PUSH (People United to Save Humanity), to address the economic problems facing the Black communities in which Avon sought to do business. Partnering with an organization such as PUSH enabled Avon to rebrand itself as a socially responsible and progressive company".

235 "ethnic marketing".

236 "it also hastened the decline of the Black beauty industry as a space that advanced Black political, social, and economic solidarity".

237 "corporate responsibility" ; "progressive capitalism".

238 "The Black freedom movement catalyzed Avon's reevaluations of its social policies and programs. […] Avon generated advertisements to reflect Black urban life, expanded its minority public relations campaigns, and included Black models in its corporate promotional and recruitment literature. Together, these strategies repositioned Avon's corporate image as a socially responsible and progressive company attuned to the changing racial climate in the United States and the increasing economic power of Black consumers".

les consommateurs noirs sont représentés et perçus, aussi bien dans le domaine de la beauté que dans d'autres secteurs.

2. Représentations et stratégies publicitaires : le ciblage du consommateur afro-américain dans les magazines spécialisés

Cette section s'appuie sur l'analyse de trois publicités significatives issues de deux magazines emblématiques du milieu hip-hop durant les années 1990, *Vibe* et *The Source*. Elle vise à mettre en évidence les stratégies utilisées par différentes grandes entreprises pour engager le marché afro-américain. Si deux annonces mettent en avant des produits de soins personnels, la troisième se démarque en présentant un service financier, témoignant ainsi de la diversité des tentatives de ciblage. Toutes partagent néanmoins une caractéristique commune : l'emploi de modèles afro-américains dans le but de souligner des besoins spécifiques ou de faire appel à un sentiment d'appartenance communautaire.

En août 1995, une publicité de la marque American Safety Razor Company, présentée dans le magazine *Vibe*, montre un mannequin afro-américain arborant un sourire en coin (*cf.* Illustration 77). Les slogans utilisés dans cette publicité, « Découvrez le nouveau système de rasage Bump Fighter créé pour répondre aux besoins spécifiques des hommes noirs » et « Conçu pour la façon dont un homme noir se rase »[239], mettent en avant la stratégie de différenciation de la marque, en soulignant l'idée que les produits standards du marché ne répondent pas aux besoins des hommes noirs.

L'image d'un homme blanc d'une cinquantaine d'années au-dessus du mannequin, accompagné de l'expression « Enfin, un système de rasage qui n'est pas fait pour tous les Tom, Dick et Harry », établit une dichotomie raciale visuelle explicite. Cette expression, utilisée ici pour désigner « tout le monde », est employée de manière ironique, indiquant que ce produit cible spécifiquement les hommes noirs, renversant les rôles publicitaires traditionnels et mettant l'accent sur un segment de marché spécifique. Cependant, avec cette focalisation explicite sur les hommes noirs, la marque court le risque de perpétuer des stéréotypes et les divisions raciales

[239] "Introducing the new Bump Fighter Shaving System created for the special needs of Black Men" ; "Made for the way a black man shaves".

existantes. En effet, bien que la publicité valorise la singularité des hommes noirs, l'accent mis sur la séparation et la différenciation raciale peut aussi être perçu comme problématique.

L'approche adoptée par la publicité peut refléter le sentiment de fierté communautaire, par une volonté de capitaliser sur le nationalisme noir[240], en raison de la manière dont elle renforce la distinction raciale et promeut une idée de séparation entre les hommes noirs et blancs. La phrase « Pour la façon dont un homme noir se rase », en bas de la publicité, est une affirmation visibilisant la proposition de valeur de la marque. En soulignant l'identité culturelle dans la routine quotidienne du rasage, la publicité s'adresse directement à une expérience commune de nombreux hommes noirs, suggérant une compréhension des différences individuelles dans les pratiques de soins personnels qui va au-delà de la simple vente d'un produit.

En définitive, cette publicité illustre la complexité des dynamiques d'inclusion et de division, entre la célébration de l'identité noire face au risque de perpétuer des divisions raciales. Elle représente une tentative de commercialiser l'authenticité et la spécificité culturelle, ce qui, bien que potentiellement émancipateur, invite également à une réflexion critique quant aux pratiques de segmentation du marché basées sur la race.

[240] Cette approche peut être interprétée comme une tentative de récupération commerciale dans la mesure où le nationalisme noir prône l'autonomie et l'indépendance des communautés noires en se démarquant de la culture et des normes de la société blanche dominante.

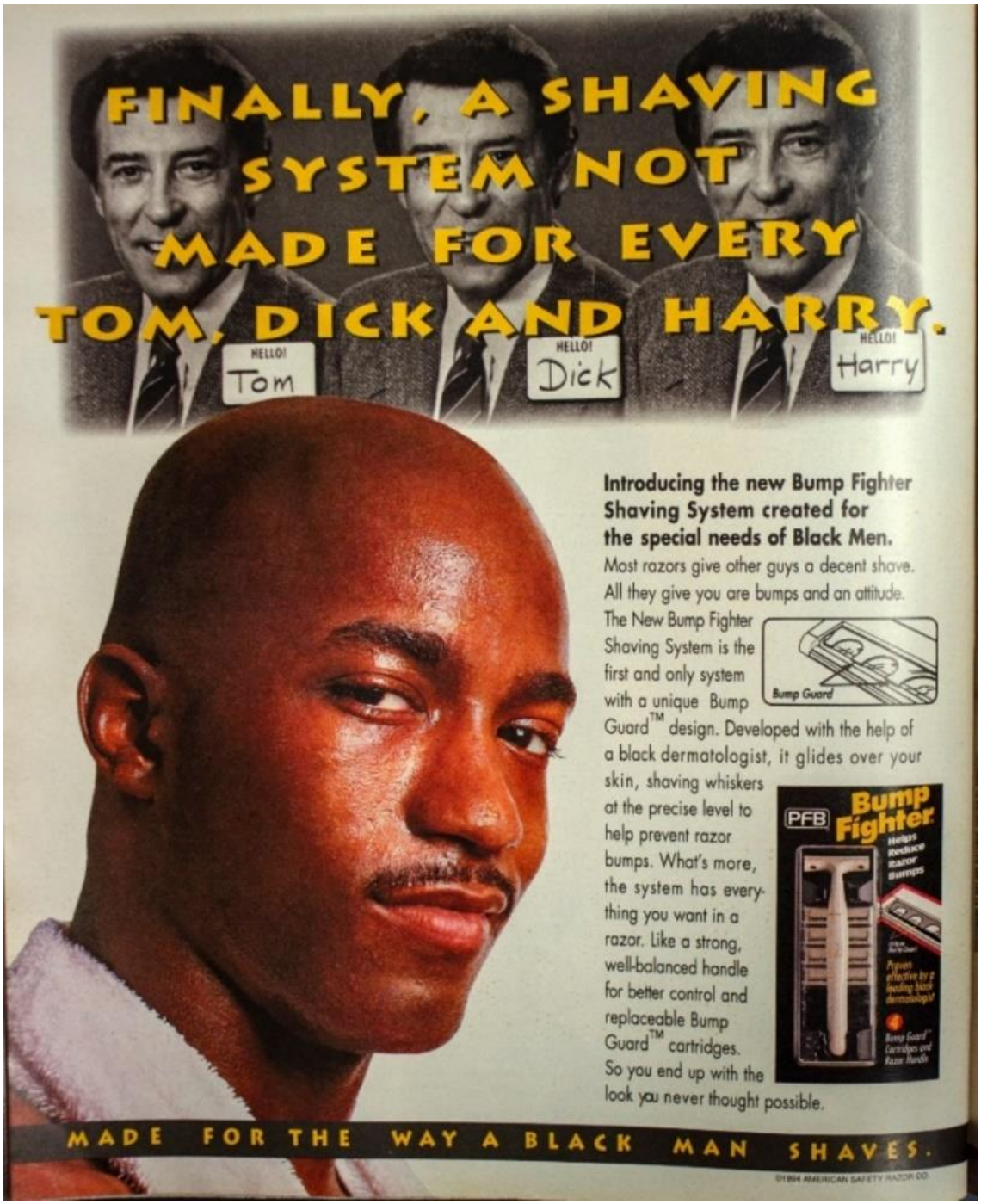


Illustration 77. Publicité d'American Safety Razor Co., magazine *Vibe*, août 1995[241]

[241] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité d'American Safety Razor Co., *Vibe*, vol. 3, août 1995.

En août 1997, une publicité de la marque Gilette, diffusée dans le magazine *The Source*, met en scène un mannequin afro-américain affichant une expression de satisfaction pendant qu'il prend une douche (*cf.* Illustration 78). Le slogan « Bien meilleur que du savon, vous serez accro »[242] promet une expérience supérieure au savon traditionnel, suggérant non seulement l'efficacité du produit mais aussi une expérience tellement distinctive que l'utilisateur en deviendra dépendant. L'image du produit, avec son crochet intégré, insinue littéralement l'idée d'être « accro » au produit. La représentation d'un homme noir vise directement les consommateurs afro-américains, en cherchant à répondre à leurs besoins spécifiques de soins corporels. La stratégie de marketing déployée cherche à établir un lien entre Gillette et la communauté afro-américaine. Toutefois, bien qu'elle tente d'établir une affiliation culturelle, l'annonce s'abstient d'inclure des éléments culturels directement issus du hip-hop, tels que le langage, la musique ou des icônes reconnues de cette culture, qui pourraient renforcer l'identification et l'engagement de l'audience visée.

Sur le plan sémiotique, la publicité utilise le langage et la symbolique pour positionner le gel douche comme un choix de style de vie en phase avec une image de soi à la fois moderne et sophistiquée. Ce positionnement stratégique transcende la simple vente d'un produit pour commercialiser l'image d'un homme contemporain auquel le consommateur hip-hop peut potentiellement s'identifier. Cette aspiration est renforcée par le slogan de Gilette « Le meilleur qu'un homme puisse obtenir »[243], qui invoque les notions d'excellence et de performance, des idéaux en résonance avec la culture hip-hop, souvent associée au succès et à l'accomplissement personnel. La prédominance du bleu dans le visuel renvoie à des associations masculines traditionnelles, tandis que la mise en scène de la satisfaction masculine construit un message visuel qui va au-delà de la fonctionnalité pour toucher à l'aspiration à un certain style de vie. Néanmoins, l'absence de références explicites aux pratiques ou aux symboles du hip-hop peut être perçue comme une opportunité manquée d'ancrage culturel plus profond, ce qui peut limiter l'impact de la publicité auprès du public visé.

[242] "So much better than soap, you'll be hooked".
[243] "The Best a Man Can Get".



Illustration 78. Publicité de Gillette, magazine *The Source*, août 1997[244]

Dans la publicité d'AT&T[245], publiée dans le magazine *Vibe* de septembre 1994 (*cf.* Illustration 79), la représentation visuelle est stratégiquement conçue pour évoquer un sentiment de progrès et d'accessibilité. Le jeune homme afro-américain est représenté dans une posture dynamique, évoquant l'aisance et la modernité associées à l'usage de la technologie proposée par l'entreprise. La tenue colorée du modèle, alliant une chemise jaune et un pantalon rouge, attire immédiatement le regard, ce qui renforce l'impact visuel de l'annonce. Ce choix de couleurs vives résonne avec les tendances de la mode urbaine de l'époque (cf. III du présent chapitre), faisant implicitement écho à la culture hip-hop sans recourir à des références culturelles directes. La question posée, « Avez-vous déjà renouvelé votre permis de conduire à un distributeur automatique ? », suivi de la réponse en majuscule, « VOUS LE FEREZ »[246], crée une promesse d'innovation qui se veut assurée. Le message principal[247] indique clairement que les services

[244] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Gillette, *The Source*, n° 95, août 1997.
[245] AT&T est une entreprise multinationale de télécommunications d'origine étatsunienne.
[246] "YOU WILL".
[247] « Dans un futur proche, vous renouvellerez votre permis de conduire sans aucune difficulté. Vous saisirez votre code. Répondrez à quelques questions. Sourirez pour la caméra intégrée. Et repartirez avec votre nouveau permis. Facturé sur votre carte de crédit ou déduit de votre compte bancaire. Le permis de conduire en libre-service. La société

bancaires et administratifs seront simplifiés, positionnant AT&T comme un innovateur dans ce domaine. En soulignant le processus de renouvellement du permis de conduire, l'entreprise capitalise sur un aspect routinier de la vie des consommateurs pour se présenter comme une entité facilitatrice de la vie quotidienne.

Cependant, bien que la publicité cible le lectorat jeune et afro-américain du magazine, il est à noter qu'elle adopte une approche minimaliste en ce qui concerne les références culturelles. Plutôt que d'intégrer explicitement des éléments de la culture hip-hop ou des aspects plus directement reliés aux intérêts de la communauté afro-américaine, elle opte pour une représentation sobre qui peut être perçue comme une tentative de viser un public plus large. En outre, l'inclusion d'un modèle afro-américain constitue une forme de représentativité, cherchant à établir une connexion avec le consommateur à travers une image de familiarité et d'identification. Néanmoins, l'absence de références culturelles hip-hop explicites peut soulever des questions sur la pertinence et l'authenticité de l'engagement de la marque envers la communauté représentée. La publicité navigue donc sur une ligne fine entre représentation et appropriation, sans tomber dans l'exploitation de stéréotypes ou la simplification excessive d'une culture.

En définitive, l'analyse des publicités sélectionnées révèle une stratégie marketing soigneusement orientée vers la valorisation de la communauté afro-américaine, avec une attention particulière portée aux expériences des hommes noirs. Ces campagnes publicitaires, tout en s'écartant d'une représentation explicitement ancrée dans la culture hip-hop, déploient néanmoins une approche engageante et réfléchie pour capter l'attention du consommateur afro-américain au sein de l'écosystème des médias hip-hop de la période.

qui vous le proposera est AT&T ». "In the near future, you'll renew your driver's license without any hassle. You'll punch up your code. Answer some questions. Smile for the built-in camera. And walk away with your new license. Charged to your credit card or deducted from your checking account. The do-it yourself driver's license. the company that will bring it to you is AT&T".



Illustration 79. Publicité d'AT&T, magazine *Vibe*, septembre 1994[248]

3. L'alignement commercial sur le mouvement de libération noire : stratégies marketing et identité culturelle

Poursuivant notre exploration des tactiques publicitaires au sein des magazines spécialisés en culture hip-hop, cette section se concentre sur les approches marketing qui s'alignent avec les causes afro-américaines. Il s'agit d'examiner des campagnes publicitaires de *Vibe* et *The Source* durant les années 1990 qui, bien que souvent dépourvues de références directes à la culture hip-hop, cherchent à engager la communauté afro-américaine en résonnant avec ses luttes et aspirations. L'analyse inclut des publicités pour des produits diversifiés – de l'électronique à la restauration rapide –, illustrant comment ces entreprises tentent de capter l'attention des consommateurs afro-américains et de s'associer à leur héritage culturel et historique. En particulier, nous analyserons une campagne de Panasonic, qui utilise des métaphores

[248] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité d'AT&T, *Vibe*, vol. 2, n° 7, septembre 1994.

visuelles liées au hip-hop et à l'émancipation, les promotions du film *Panther* de Mario Van Peebles, qui s'ancrent dans l'histoire des luttes sociales, ainsi que des publicités de Burger King et McDonald's qui explorent des stratégies de marketing en rapport avec le mouvement de libération noire. Nous aborderons également une campagne de HBO qui exploite le Black History Month pour renforcer son image de marque auprès de cette audience ciblée.

La publicité de Panasonic, figurant dans le magazine *Vibe* de septembre 1994, fait usage d'une métaphore visuelle qui résonne avec le mouvement hip-hop et, potentiellement avec les aspirations d'émancipation des mouvements sociaux (*cf.* Illustration 80). Le troupeau de moutons, emblématique de la conformité et de l'absence de discernement, contraste ici avec un loup solitaire, symbole d'autonomie et d'indépendance d'esprit. Cette imagerie véhicule un appel à la rupture de la passivité consumériste, en valorisant l'individualité et la pensée critique. Le slogan « Écoute comme un rebelle »[249] est un appel à l'action, invitant les lecteurs à délaisser la passivité et à s'affranchir des choix imposés par la majorité. En associant ses produits à l'image du rebelle, Panasonic dépasse la simple promotion d'attributs techniques comme la qualité sonore ; elle commercialise une identité et un sentiment d'appartenance à un groupe qui défie l'ordre établi.

L'invitation à évaluer et à choisir de manière autonome induit une attitude d'indépendance intellectuelle qui peut faire écho au hip-hop, où la remise en question et l'affirmation de soi sont centrales. À travers ce prisme, cette publicité adopte une stratégie qui valorise l'intellect et l'unicité du consommateur, s'alignant subtilement sur des idéaux de liberté et d'auto-détermination. Parallèlement, la présentation d'un produit technologiquement avancé, en l'occurrence un lecteur CD portable, suggère une modernité alignée non seulement avec le progrès technologique, mais également avec le progrès social. Dans le cadre du magazine *Vibe*, cette imagerie peut être interprétée comme une métaphore de l'avancement des communautés afro-américaines et d'autres groupes marginalisés, ou comme une allégorie de la libération individuelle, résonnant fortement avec les thèmes prévalents dans le hip-hop et les mouvements sociaux de l'époque. Dans le contexte élargi de la commercialisation de la culture hip-hop, cette publicité reflète des stratégies marketing qui manipulent habilement les symboles culturels et sociaux pour s'adresser à son public cible.

[249] "Listen like a rebel".



Illustration 80. Publicité de Panasonic, magazine *Vibe*, septembre 1994[250]

[250] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Panasonic, *Vibe*, vol. 2, n° 7, septembre 1994.

Alors que la publicité de Panasonic exploite l'imagerie de la rébellion, les annonces pour la promotion du film *Panther*, réalisé par Mario Van Peebles, s'enracinent plus directement dans l'histoire et les luttes sociales, illustrant une autre facette des stratégies marketing déployées au sein des magazines spécialisés. En avril et mai 1995, deux publicités publiées respectivement dans *The Source* et *Vibe* capturent l'esprit du mouvement de libération noire et sa résonance dans le mouvement hip-hop. La première arbore un poing noir levé sur un fond noir, accompagné d'une déclaration qui proclame la naissance d'un « Black PANTHER » dans le ghetto « toutes les 20 minutes » [251] (*cf.* Illustration 81). La seconde, une affiche du même film, présente des portraits avec l'affirmation que, malgré leur désignation en tant qu'« ennemis public numéro un » par le FBI, ces individus sont considérés comme des « héros » par le peuple [252] (*cf.* Illustration 82).

Le poing levé, un symbole omniprésent du mouvement *Black Power* et des Black Panthers, incarne ici la résistance et l'émancipation face à l'oppression systémique. Dans la première publicité, le poing est une assertion de défi et de résistance, un symbole de lutte contre l'injustice qui continue de résonner dans les discours contemporains du mouvement hip-hop. Le slogan, inscrit en blanc sur fond noir, indique une production constante de résilience au sein des communautés défavorisées. Cette représentation visuelle et textuelle fait appel à la connaissance historique collective tout en cherchant l'identification des consommateurs.

L'affiche du film, quant à elle, situe la lutte des Black Panthers dans un cadre narratif à la fois historique et contemporain. Les portraits, superposés à l'image iconique du poing levé et d'une représentation du Capitole en flammes, sont une métaphore de la contestation contre les structures de pouvoir établies. Les étoiles rouges et la mention explicite de la reconnaissance populaire du mouvement contre la diabolisation institutionnelle incitent le spectateur à réévaluer l'héritage politique et social du mouvement. Cette imagerie, juxtaposée au texte, suggère une divergence entre les récits officiels et l'expérience vécue des communautés défavorisées.

Ensemble, ces publicités mobilisent le passé révolutionnaire pour éveiller une conscience contemporaine. Elles appellent les lecteurs des magazines à revisiter les racines historiques de la justice sociale, mais aussi à considérer leur propre place et leur pouvoir dans le cadre actuel de lutte contre les inégalités. Cette approche stratégique permet d'engager le public dans

[251] "There is a Black PANTHER born in the Ghetto EVERY 20 minutes".
[252] "The FBI declared them public enemy number one. The people called them heroes".

une conversation sur l'identité, la communauté et l'activisme, des thèmes importants au sein du mouvement hip-hop. En insérant ces annonces dans ces magazines spécialisés, la stratégie marketing cible non seulement un public pertinent, mais assure également que le message du film *Panther* soit interprété comme un message de résistance, de fierté et de solidarité noires, renforçant ainsi la pertinence du film en tant que véhicule de discussion culturelle et politique.

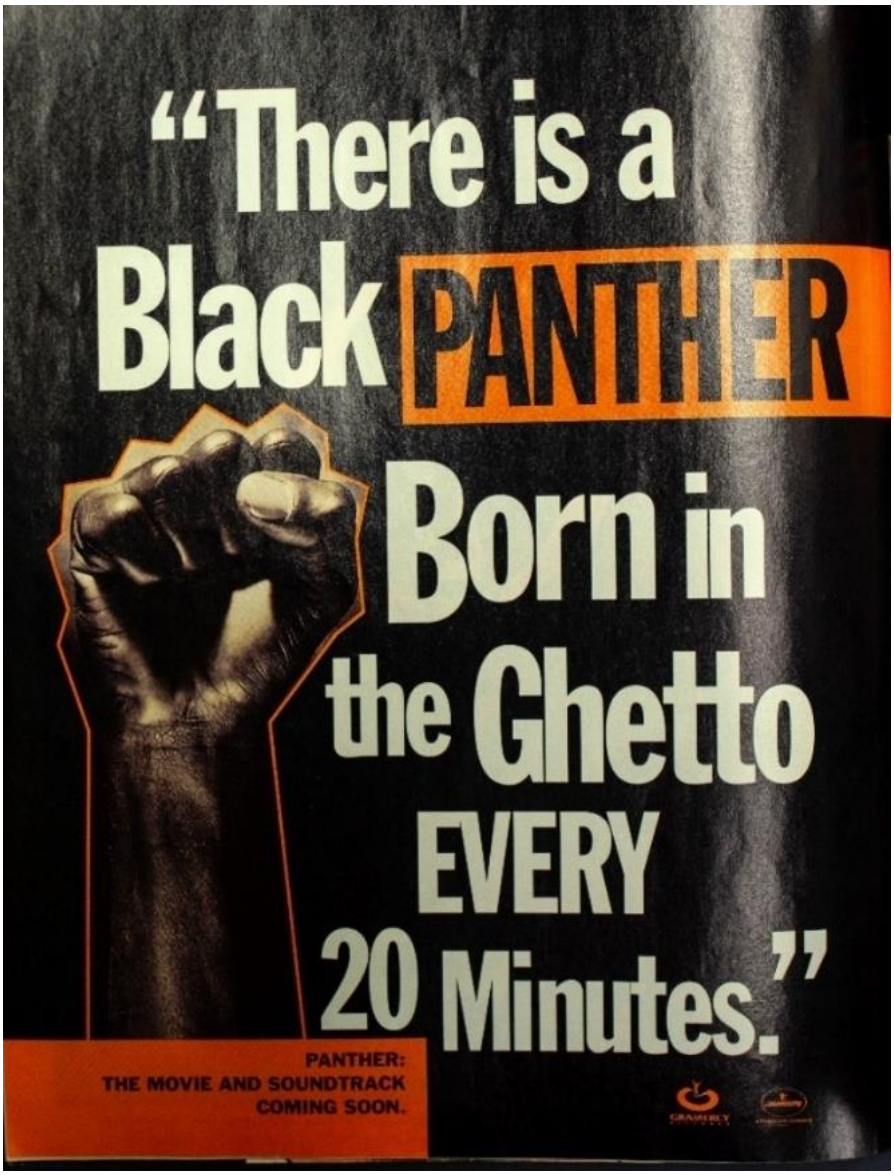


Illustration 81. Publicité promouvant la sortie du film *Panther*, magazine *The Source*, avril 1995[253]

[253] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité pour le film « Panther », *The Source*, n° 67, avril 1995.

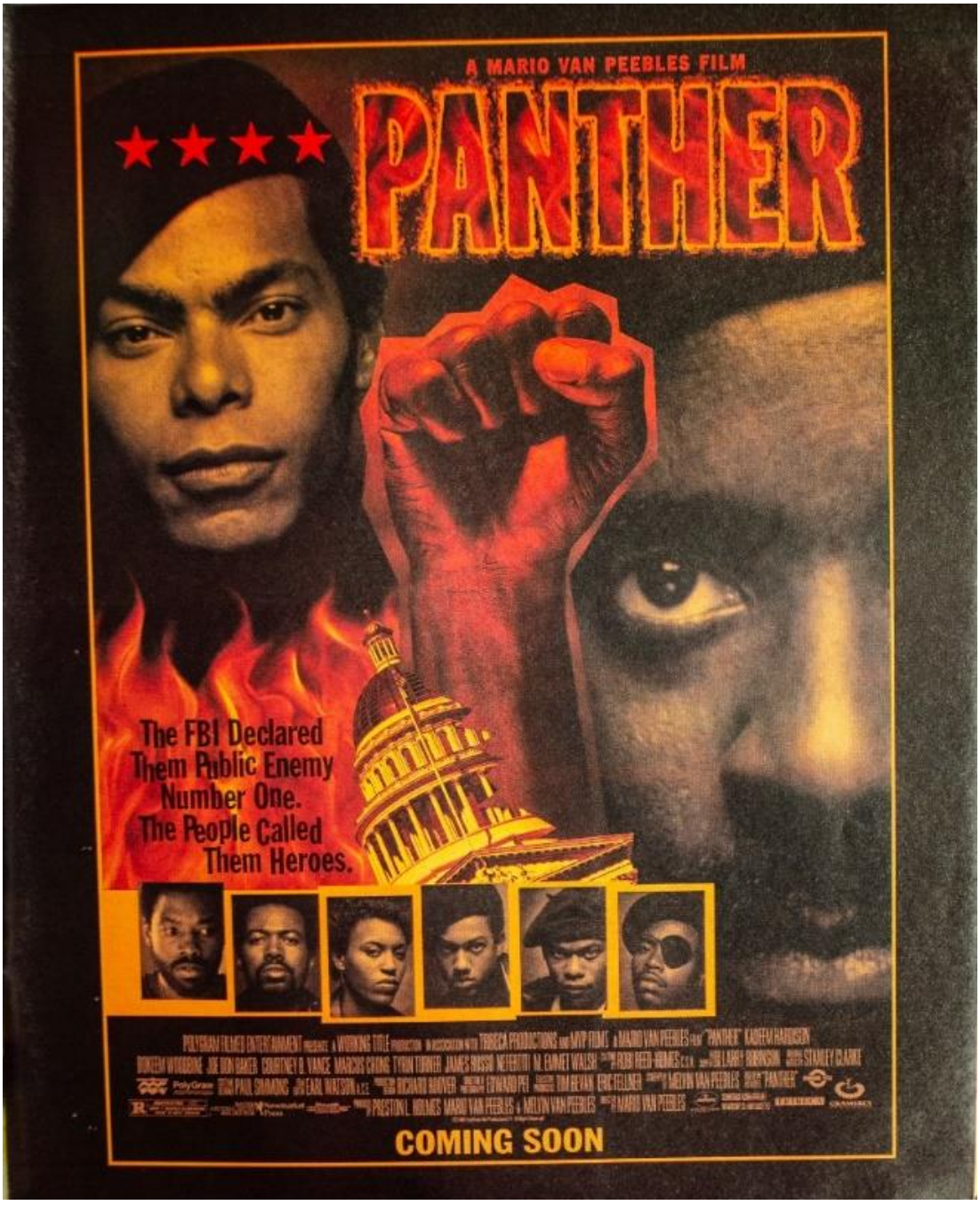


Illustration 82. Publicité promouvant la sortie du film *Panther*, magazine *Vibe*, mai 1995[254]

[254] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité pour le film « Panther », *Vibe*, vol. 3, n° 4, mai 1995.

Après avoir examiné comment les publicités du film *Panther* mobilisent l'histoire révolutionnaire pour inspirer une conscience contemporaine, nous nous tournons maintenant vers une approche différente de l'engagement communautaire. La publicité de Burger King, parue dans le numéro de juin-juillet 1995 du magazine *Vibe*, illustre une autre facette des interactions entre le marketing et les causes afro-américaines, en mettant en lumière le soutien de l'entreprise au développement économique de la communauté afro-américaine (*cf.* Illustration 83).

La chaîne de restauration s'octroie une double page publicitaire qui saisit l'attention avec son slogan : « Ce Whopper© nourrit 74 professionnels Africain-Américains »[255], un message qui transcende la simple vente d'un burger pour évoquer un impact socio-économique et communautaire plus vaste[256]. Sur la première page, la représentation du produit devient un symbole d'opportunités et de soutien économiques. Burger King ne vend pas seulement de la nourriture, mais se positionne comme un contributeur à l'ascension économique de la communauté afro-américaine. Les termes choisis, tels que « emplois », « professionnels » et « franchises » sont chargés de connotations qui dépassent les aspects culinaires, suggérant un engagement envers la prospérité et l'autonomie financière de la communauté afro-américaine.

La deuxième page, se présentant sous la forme d'un article éditorial, célèbre le *Black Music Month* et la contribution des artistes afro-américains à la musique étatsunienne. Cette juxtaposition de la nourriture et de la culture sert une double stratégie : elle honore la richesse culturelle afro-américaine tout en positionnant l'entreprise comme une marque alignée avec les valeurs et les aspirations de cette communauté. Toutefois, cette stratégie peut être interprétée à travers le prisme de l'appropriation culturelle : bien que la marque semble s'attribuer une connexion authentique avec la culture afro-américaine, elle exploite ces éléments culturels à des fins commerciales. Cela soulève des questions de marketing éthique et de respect de l'authenticité culturelle. En outre,

[255] "This Whopper© feeds 74 African American professionals".

[256] Le texte de la publicité souligne également : Et bien plus encore. Parce que Burger King fournit des emplois qui contribuent à mettre de la nourriture sur la table pour des milliers d'adolescents, de cadres et d'hommes d'affaires africain-américains. Nos 74 franchises afro-américaines exploitent près de 200 restaurants BURGER KING© dans tout le pays. Cela se traduit par une multitude d'emplois et de possibilités économiques pour les gens. Ainsi, lorsque vous mordez dans un sandwich WHOPPER©, ce que vous obtenez vraiment est un goût d'opportunité ». "And quite a bit more than that. Because Burger King provides employment that helps put food on the table for thousands of African American teens, managers, and business people. Our 74 African American franchises operate nearly two hundred BURGER KING© restaurants nationwide. And that translates into a multitude of jobs and business possibilities for people. So when you bite into a WHOPPER© sandwich, what you're really getting is a little taste of opportunity".

en valorisant les professionnels et les entrepreneurs noirs, Burger King construit un récit où le succès économique est intrinsèquement lié à la consommation de ses produits. Bien que cela puisse renforcer la perception positive de la marque, il convient également de questionner les intentions réelles de l'entreprise et la réalité de son engagement. L'évaluation de la réussite de la stratégie marketing de Burger King, qui semble se nourrir d'une résonance culturelle, économique et sociale, requiert une réflexion critique sur les intentions de l'entreprise et son impact durable sur les communautés qu'elle prétend soutenir. Cette publicité témoigne de l'engagement de la marque à se positionner comme un acteur respectueux et en phase avec la culture et les intérêts des communautés noires, similairement aux stratégies de « responsabilité d'entreprise » employées par Avon durant les années 1970.

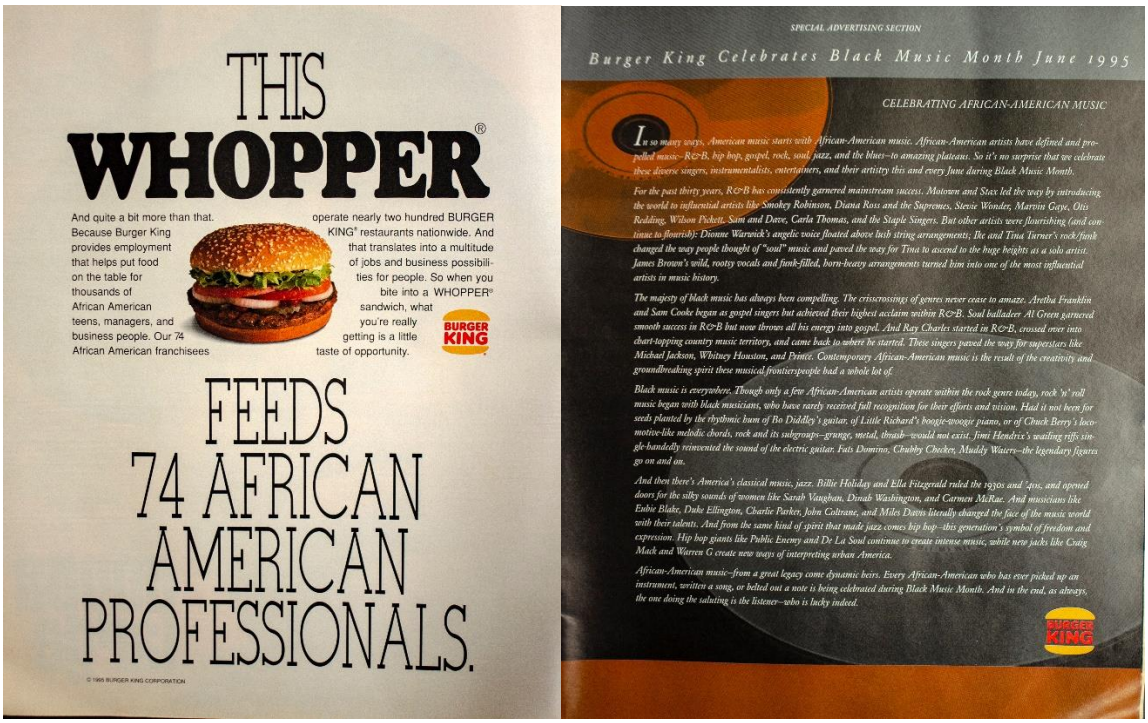


Illustration 83. Double page publicitaire de Burger King, magazine *Vibe*, juin-juillet 1995[257]

[257] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Burger King, *Vibe*, vol. 3, n° 5, juin/juillet 1995.

La publicité de McDonald's Corporation, diffusée dans *Vibe* en février 1996, représente également un exemple significatif de stratégie marketing ciblée qui célèbre la contribution historique des Afro-Américains à la société étatsunienne (*cf.* Illustration 84). Elle présente six illustrations d'innovations crées par des personnalités afro-américaines, de la boîte aux lettres au réfrigérateur, en passant par l'ampoule électrique. Le message central, affirmant que « Chaque fois que vous utilisez ces choses … vous célébrez l'histoire noire » [258], tisse une corrélation entre l'usage quotidien et la commémoration de l'héritage afro-américain. Cette association transforme des actes ordinaires en moments de reconnaissance culturelle, renforçant l'attachement émotionnel envers McDonald's, qui s'érige en catalyseur de cette célébration.

La publicité déploie un récit éducatif, mettant en lumière les noms des inventeurs et leurs brevets, susceptible d'inspirer un sentiment de fierté et d'appartenance chez le consommateur. À travers cette initiative, l'entreprise se positionne comme une entité engagée dans la conscience collective et le tissu social, promouvant des valeurs d'éducation et de progrès. Sa stratégie marketing, en enveloppant l'acte de consommation dans une célébration culturelle continue, vise explicitement la population afro-américaine. McDonald's invite les consommateurs à considérer leur soutien à la marque comme un acte de participation à un hommage collectif et journalier (« McDonald's© salue ces innovateurs africain-américains et participe à la célébration de l'histoire noire tout au long de l'année »[259]). Ce faisant, elle propose une intégration entre la marque et la culture afro-américaine, dans un esprit de respect mutuel et de reconnaissance.

Néanmoins, cette initiative risque d'être perçue comme une commercialisation de l'histoire noire, positionnant un héritage culturel et historique au sein d'un cadre mercantile où culture et histoire deviennent des marchandises. La mise en avant des réussites culturelles afro-américaines par McDonald's, dans ce contexte publicitaire, pose la question de la limite entre la célébration authentique et l'exploitation commerciale des contributions d'une communauté.

[258] "Every time you use these things... you're celebrating Black History".
[259] "McDonald's© salutes these African American innovators and joins in the celebration of Black History throughout the year".

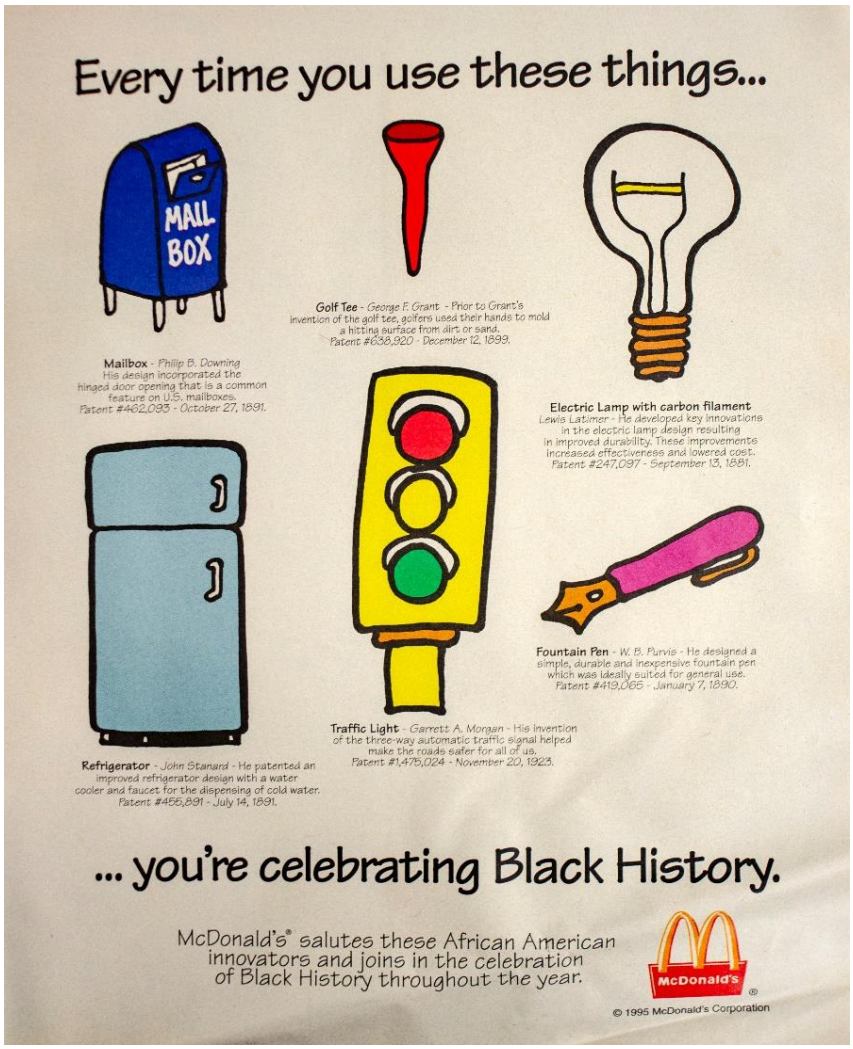


Illustration 84. Publicité de McDonald's, magazine *Vibe*, février 1996[260]

Dans la même parution, la chaîne de télévision payante étatsunienne HBO déploie une stratégie publicitaire exploitant la célébration du Black History Month pour renforcer son image de marque (*cf.* Illustration 85). La publicité met en avant deux productions spécifiques : la trilogie de nouvelles intitulée *America's Dream*, portés par des acteurs renommés tels que Danny Glover, Wesley Snipes et Jasmine Guy, ainsi que le documentaire nommé *The Journey of the African American Athlete*. Ces choix éditoriaux sont stratégiques, reflétant une mise en avant intentionnelle de narrations et de figures emblématiques de la culture afro-américaine.

[260] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de McDonald's, *Vibe*, vol. 4, n° 1, février 1996.

La diversité de la programmation de HBO est mise en exergue, avec une sélection allant de succès hollywoodiens à des créations originales, en passant par des évènements sportifs et des comédies avant-gardistes. Cette variété permet une démonstration de la richesse de leur catalogue, et suggère dans le même temps une politique de représentativité qui s'étend à travers différents genres et formats, affirmant ainsi l'engagement de la chaîne à offrir un spectre de contenu qui résonne avec un large éventail d'expériences et d'intérêts au sein de la communauté afro-américaine. Les images sélectionnées pour la publicité ne se bornent pas à illustrer les productions ; elles promeuvent une représentation visuelle diversifiée et inclusive, plaçant des figures d'acteurs noirs reconnus pour susciter familiarité et identification chez les spectateurs ciblés par HBO.

Le choix des couleurs – noir, rouge, jaune et vert – n'est pas purement esthétique mais porte un symbolisme fort, évoquant les couleurs associées au panafricanisme et au mouvement de libération noire. Cette subtile intégration chromatique entre les image crée un fil conducteur visuel qui relie les différentes productions à un patrimoine culturel commun. Par ailleurs, le soutien de HBO au *United Negro College Fund* n'est pas qu'un acte philanthropique. Il est une preuve de l'engagement de la chaîne envers l'éducation et le développement au sein de la communauté afro-américaine, renforçant ainsi son image de marque bienveillante et socialement responsable.

En mettant en valeur des récits et des talents afro-américains, tout en soutenant une organisation dédiée à l'éducation au sein de cette communauté, HBO adopte une stratégie intentionnelle pour s'aligner avec l'identité culturelle et les expériences afro-américaines. Cette approche multidimensionnelle met en évidence les méthodes de la chaîne pour atteindre son public cible. HBO se positionne comme un diffuseur de contenu diversifié, mais également comme un acteur engagé dans la culture et l'histoire afro-américaines et comme un contributeur actif à la culture et à l'histoire afro-américaines.



Illustration 85. Publicité de HBO, magazine *Vibe*, février 1996[261]

Si ces publicités s'alignent avec les causes afro-américaines, elles n'intègrent pas de manière explicite les éléments stylistiques ou thématiques propres au hip-hop. Dans cette perspective, l'adéquation avec les valeurs de la communauté afro-américaine est manifeste, mais l'intersection entre ces publicité et la culture hip-hop semble soit absente, soit reléguée à une place périphérique (exemple donné par la campagne de Burger King qui, bien que célébrant la musique noire, ne met en avant le hip-hop que de façon marginale), plutôt que de constituer le cœur de la communication. Cette constatation suggère non seulement une opportunité manquée pour les entreprises d'engager plus significativement les adeptes du hip-hop, mais également la possibilité que ces publicités soient conçues pour un public plus large et diffusées dans des publications plus généralistes visant un public afro-américain.

[261] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de HBO, *Vibe*, vol. 4, n° 1, février 1996.

4. Stratégies d'engagement et « dialogisme feint » (Adam & Bonhomme) : les campagnes de Sprite et de Mountain Dew

Les marques de boissons gazeuses Sprite (Coca-Cola Company) et Mountain Dew (Pepsi Company) ciblent stratégiquement le segment des consommateurs afro-américains, en forgeant un lien entre leur image de marque et l'univers de la musique. Elles déploient des tactiques discursives qui orchestrent une interaction qui semble bilatérale avec les consommateurs, une manœuvre que Jean-Michel Adam et Marc Bonhomme qualifient de « dialogisme feint » (Adam & Bonhomme, 2012 : 53-67). Cette interaction, soigneusement construite par l'annonceur, projette l'illusion d'un échange réciproque alors qu'elle est en réalité profondément asymétrique, cantonnant le public à une position réceptive. Comme le soulignent les auteurs, le « public-destinataire » n'a « pratiquement aucune initiative » et demeure « en position basse », vulnérable aux « manœuvres persuasives de l'annonceur » (*ibid.* : 53). Cette dynamique est particulièrement perceptible dans les campagnes publicitaires de Sprite et de Mountain Dew au sein des magazines hip-hop *Vibe* et *The Source*, où la sollicitation d'une participation active du lectorat est en réalité un cadre contrôlé et maîtrisé par la marque. L'examen de ces stratégies révèle les méthodes de communication publicitaire par lesquelles les annonceurs cherchent à engager les consommateurs de ces publications spécialisés.

Dans son édition de juin-juillet 1995, le magazine *Vibe* sert de support à la campagne publicitaire "Sprite : slam it or jam it results", une manifestation emblématique du « dialogisme feint » déployé par Sprite (*cf.* Illustration 86). La publicité sollicite le lectorat pour évaluer les nouvelles sorties de musique urbaine, les invitant à voter par un appel téléphonique et à catégoriser les morceaux en « jams » (succès) ou en « slams » (échecs). Cette sollicitation, qui semble conférer au consommateur un pouvoir décisionnel, dissimule la nature directive sous-jacente de la publicité. Le slogan « Obéissez à votre soif » [262], juxtaposé à l'image d'une bouteille de Sprite, ainsi que l'utilisation des couleurs iconiques de la marque (blanc, bleu et vert), révèlent les objectifs commerciaux de la campagne.

En publiant les résultats des votes dans le numéro suivant, la marque renforce sa présence et sa pertinence culturelle, endossant un rôle de curateur des goûts musicaux urbains.

[262] "Obey your thirst".

Cette opération, reproduite mensuellement, entretient une image de marque en phase avec l'évolution des tendances musicales, renforçant l'impression d'une compréhension et d'un soutien envers la musique populaire afro-américaine. Toutefois, malgré l'apparence d'un échange équilibré, la campagne permet à la marque de choisir les termes de l'interaction et d'asseoir stratégiquement sa présence au sein du magazine. Ce partenariat avec *Vibe* incarne un échange mutuellement bénéfique, où la visibilité renforcée de Sprite se conjugue au soutien financier apporté au magazine.



Illustration 86. Publicité de Sprite, magazine *Vibe*, juin-juillet 1995[263]

[263] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 35, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Sprite, *Vibe*, numéro double spécial été, juin-juillet 1995.

La double page publicitaire de Sprite, diffusée dans la publication *Vibe* de décembre 1995 - janvier 1996, déploie une stratégie de communication similaire (*cf.* Illustration 87). Le sondage musical propose une interaction directe avec les lecteurs en sollicitant leur avis pour le classement de leurs morceaux favoris de rap & de R&B, sous couvert de gratitude : « Sprite vous remercie pour votre soutien tout au long de l'année, mais avant d'entamer la nouvelle année, faites-nous part de vos coups de cœur pour 1995 ! Appelez […] pour reconnaître le meilleur du rap et du R&B »[264]. Cette démarche, bien qu'offrant une illusion de participation, est strictement encadrée par la stratégie promotionnelle de la marque.

Sur la première page, l'emploi des couleurs – rouge, vert et noir – évoque le mouvement de libération noire, tandis que le slogan « un flow freestyle fou, obéit à ton esprit »[265] vise à résonner avec les valeurs d'expression libre et d'originalité portées par la culture hip-hop. L'agencement visuel, qui associe le symbolisme de la lutte sociale au produit, cherche ainsi à ancrer Sprite au cœur du discours culturel du hip-hop.

La seconde page capitalise sur l'authenticité en présentant des photographies prises dans des studios d'enregistrement, mettant en scène des artistes hip-hop afro-américains en plein travail de création. Là encore, la présence de la bannière de Sprite, de son slogan et de son produit à côté des images, renforce l'association entre la boisson et la culture hip-hop, tout en positionnant la marque comme un acteur engagé dans cette sphère culturelle. À travers ces éléments, Sprite construit un récit qui dépeint l'entreprise non seulement comme un protagoniste central mais également comme un contributeur bienveillant à la scène musicale hip-hop.

[264] "Sprite thanks you for your support all year, but before we ring in the New Year, shout out your fave picks for 1995! Call [...] to recognize the best in rap and R&B".
[265] "off the head freestyle flow, obey your mind".



Illustration 87. Double page publicitaire de Sprite, magazine *Vibe*, décembre 1995 – janvier 1996[266]

La stratégie de Mountain Dew pour capturer une part du marché hip-hop face à son concurrent Sprite témoigne d'une approche marketing semblable, comme l'illustre ses publicités dans les numéros de juin et juillet 1997 du magazine *The Source* (*cf.* Illustration 88). La campagne promotionnelle de l'"All-City Van Tour Hip-Hop '97" sollicite la participation du lectorat en l'invitant à déterminer les destinations de la tournée. Les couleurs utilisées dans l'annonce – noir, rouge, jaune et vert – évoquent intentionnellement le symbolisme panafricain, suggérant ainsi un alignement de la marque avec les valeurs de la communauté hip-hop afro-américaine, afin de favoriser un lien émotionnel et culturel avec les consommateurs.

La réactivité de Mountain Dew face aux préférences de son audience est rendue perceptible par la mise à jour de la publicité le mois suivant, qui annonce Pioneer comme nouveau sponsor et qui révise les dates de la tournée, suggérant une marque à l'écoute de son public. Toutefois, l'appel à l'action pour que les consommateurs influencent les lieux de la tournée (« Appelez-nous et dites-nous où vous voulez que nous soyons »[267]) peut être considéré comme un « dialogisme feint ».

[266] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Sprite, *Vibe*, vol. 3, n° 10, décembre 1995-janvier 1996.
[267] "Call us and tell us where you want us to be".

La promesse d'une participation directe du lectorat est tempérée par les détails logistiques, avec une liste de ville prédéterminées imprimée en petits caractères blancs sur l'annonce. Cette subtilité souligne la stratégie marketing de Mountain Dew qui, sous couvert d'un dialogue inclusif, dirige le consommateurs dans un parcours prédéfini.

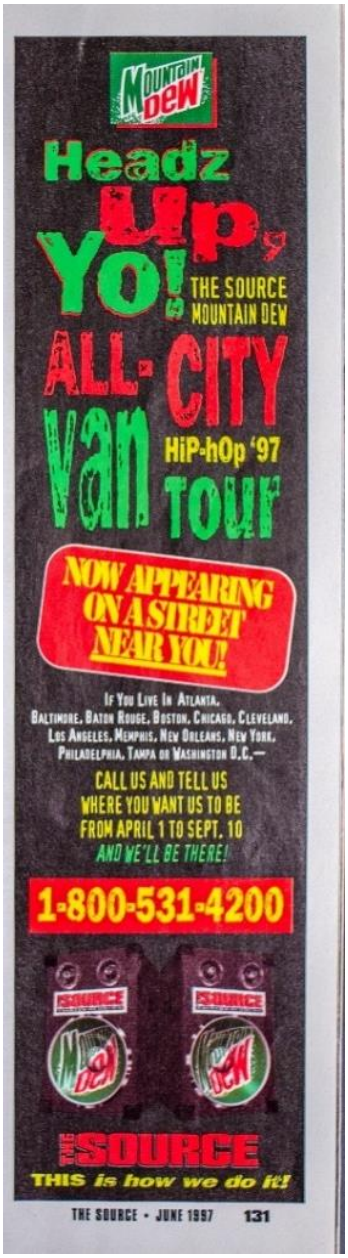


Illustration 88. Publicité de Mountain Dew, magazine *The Source*, juin 1997[268]

[268] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Mountain Dew, *The Source*, n° 93, juin 1997.

B. Les entreprises valorisant la culture afro-américaine dans leurs publicités

1. Stratégies de communication engagée chez les petites entreprises et organisations afro-américaines

Cette sous-partie se concentre sur l'analyse des publicités comme moyen de promotion pour les marques issues de petites entreprises et également d'organisations à vocation sociale, culturelle et politique. Il convient de souligner que les exemples disponibles demeurent relativement restreints, principalement en raison des limitations budgétaires auxquelles sont confrontées les petites entreprises[269]. En raison de ressources limitées, ces publicités se retrouvent généralement placées dans des sections spécifiques, telles que la section *Classifieds* qui se trouve à la fin du magazine *The Source* (*cf.* Illustration 89). Ces publicités se caractérisent généralement par une absence d'éléments visuels et de couleurs, ainsi que par des textes concis. Ces restrictions, tant en termes d'aspect visuel que de format, influencent considérablement la capacité de ces petites entreprises à communiquer efficacement avec les consommateurs. En effet, de telles limitations empêchent souvent l'utilisation d'éléments visuels attrayants, d'images évocatrices ou de symboles culturels susceptibles de susciter une résonance plus marquée auprès du public ciblé. La brièveté des textes publicitaires restreint également la quantité d'informations transmises, ce qui peut diminuer la capacité des marques à raconter une histoire ou à détailler leurs produits ou services. Souvent, le descriptif du produit ou du service est condensé en une ou deux phrases, suivies des coordonnées de contact. En conséquence, les petites entreprises disposent d'une position difficile au sein des magazines spécialisés. Néanmoins, en dépit de ces contraintes, certaines publicités dévoilent les stratégies et les messages que ces marques utilisent pour valoriser la culture afro-américaine et établir une relation avec leur public et mettre en avant leurs offres.

[269] Les publicités des petites entreprises spécifiquement dédiées au prêt-à-porter, bien plus nombreuses, sont développées dans la partie suivante du chapitre. Le terme de « petites entreprises » est défini ici comme de petites structures commerciales à l'initiative d'un ou de quelques individus, et qui ne sont pas nécessairement pérennes.



CLASSIFIEDS

FAT ADS

CATEGORY TYPES

ANNOUNCEMENTS, ART, AUDIO EQUIPTMENT, BOOKS AND PUBLICATIONS, BUMPER STICKERS, BUSINESS OPPORTUNITIES, CLOTHING, COLLECTORS ITEMS, CRAFTS, FAN CLUBS, FILMS, GIFTS, HOME VIDEO, INSTRUCTION, JOBS, JEWELRY, MISCELLANY, MOBILE DJ'S, MUSICIANS, MUSICAL INSTRUMENTS, POETRY, POSTERS & PHOTOS, RECORDING STUDIOS, RECORD STORES, RECORD POOLS, RECORDS-TAPES-CDS, SCHOOLS, SERVICES, WANTED.

THE SOURCE CLASSIFIEDS

An affordable way for advertisers to reach SOURCE readers. Ad sizes range from 7 lines to 1/4 page, and cost as little as $45. For specifics on deadlines, frequency discounts, or any other information write: THE SOURCE, Attn: Classifieds, 594 Broadway, Suite 510, New York, NY 10012 or call (212) 274-0464 Attn: Josh

FILM

Independent filmmaker seeking hip-hop producer to create original music for a film currently in production. Contact Guerrilla Filmworks & Records Attn: Gabriel A. Tolliver 34 E. 1st St. Suite 5L, NYC 10003-9312 (212) 969-0637

PRODUCTION

D.J. WANTED

Established Houston-based Rap group with proven track record seeks D.J. for recording and performing. Programing ability a plus. Ground-floor opportunity. Contact: Koper-Lam Management P.O. Box 66274 Houston, TX 77266 (713) 520-5791 Fax: (713) 529-0810

SPECIAL EFFECT & PRODUCTION CO. Pyrotechnics/Lasers, Lighting/Wardrobe/Production/Stage Manager, technical, Hospitality, Effects, Etc. Clients De La Soul, Run-DMC, Rush MGT. BRD, Eric B & Rakim, -N- FULL EFFECT. 800-787-1858 TROY

RECORDING STUDIOS

ATTENTION RECORD LABELS, managers, producers, rappers! Record w/the best. Our studio recorded GETO BOYS, Scarface, Convicts & many more, call SOUND ARTS RECORDING STUDIO to discuss your record project. 24-track Trident studio - great rates! (713) 666-8097 or 2936 Pasket, Hou, TX 77092 "The Hip-Hop Capital of the Southwest"

CLASSIFIEDS

THE RAP BANDIT

Everything you wanted to know about hip-hop but were afraid to ask...

Q: Why does violence break out at the premieres of movies like *Juice* and *New Jack City*? S.B. *Longbeach, CA*

A: Honestly, I think it has something to do with having to pay four dollars for a box of peanut M&M's.

Q: What can you tell me about MC Brains that I don't already know? R.I. *Columbus, OH*

A: His middle name is Quigley.

Q: What was the outcome of the Gilbert O'Sullivan sampling lawsuit against Biz Markie? W.F. *Concord, MA*

A: As part of their out-of-court settlement, Biz agreed to issue a public apology, lose forty pounds, and stop drooling when he speaks.

Q: My boy just told me that Muhammed Ali has been on the cover of *Sports Illustrated* 36 times. What rapper holds the record for most times being on the cover of THE SOURCE? A.Q. *Chicago, IL*

A: K-9 Posse tops the list with twenty-three covers. Tied for second with eleven each are Overweight Pooch and MC 900 Ft. Jesus.

Q: Yo, I just heard that 3rd Bass broke up. What's up with those boys? R.D. *Jackson, MI*

A: It seems two hit albums wasn't enough success to allow MC Serch to tolerate the disgusting stench of Pete Nice's cigars.

Q: How much time left does Slick Rick have left on his prison sentence? #405316 *San Quentin, CA*

A: Sorry, but I can't help you with this one because, as usual, my cellblock is the last to know what's going on around here.

Q: Why doesn't SOURCE writer dream hampton have any capital letters in the spelling of her name? T.N. *Detroit, MI*

A: She's very shy.

Q: I'm a high school senior getting ready to graduate this June. Are there any schools out there down with the Hip-Hop Nation? B.N. *Naples, FL*

A: Have you solicited application materials from Crazy Fat University in Brooklyn, New York? The distinguished faculty already includes Professor Griff, Professor X and The Large Professor.

Q: "Doo Doo Brown" is my jam—but what does it mean? Is it a person, a thing, or what? B.M. *Washington DC*

A: Doo Doo Brown is a common food additive—no, it's a floor wax. Seriously, it comes from the Latin word meaning "piece of shit."

Q: Is our nation's recession affecting the rap industry? E.F. *Hutton, NY*

A: Sadly, yes. Record companies, for instance, are giving out less and less promotional items to journalists like myself. It used to be such a pleasure getting all those free gifts. Oh well, all I can do is lay here on my Tommy Boy waterbed and fantasize about the good 'ol days.

Got a burning question about hip-hop? Send it to:

THE RAP BANDIT
P.O. Box 48382
Philadelphia, PA 19144

Illustration 89. Exemple de la section *Classifieds* (à gauche), magazine *The Source*, avril 1992[270]

La publicité de Kaleidovision, présente dans le magazine *The Source* de l'été 1990[271], offre des services de réalisation de vidéoclips destinés aux artistes de la scène hip-hop (*cf.* Illustration 90). Le texte court de l'annonce met en évidence l'importance d'associer des éléments visuels à la musique pour favoriser le développement d'une carrière artistique. Cette publicité est accompagnée d'une représentation visuelle d'une pyramide de l'Égypte antique. En incorporant ce symbole, il est probable que Kaleidovision fasse appel au symbolisme afrocentriste dans le but de susciter un intérêt et une identification chez les artistes visés.

[270] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Section *Classifieds*, *The Source*, n° 31, avril 1992.
[271] Avant la création de la section *Classifieds*.

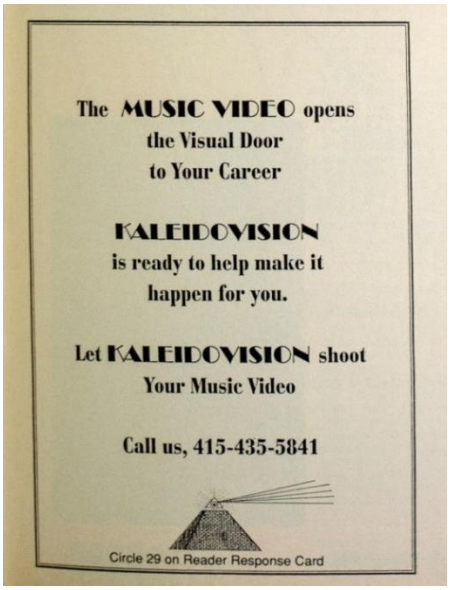


Illustration 90. Publicité de Kaleidovision, magazine *The Source*, été 1990[272]

D'autres annonces publicitaires font appel aux mouvements sociaux dans le but de cibler une audience spécifique au sein des magazines spécialisés. Dans la publication de novembre 1993 de *The Source*, deux publicités de la section *Classifieds* sont particulièrement pertinentes. La première provient d'une personne résidant à Austin, au Texas, qui propose des cartes de vœux de Noël. Les quelques lignes de l'annonce sont accompagnées d'un dessin de Malcolm X portant un bonnet de Noël (*cf.* Illustration 91).

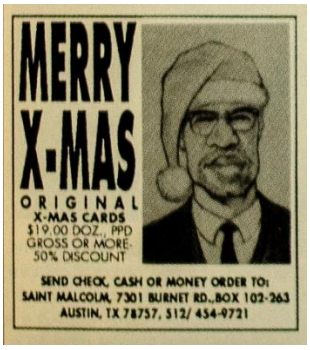


Illustration 91. Publicité d'une personne inconnue, magazine *The Source*, novembre 1993[273]

[272] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Kaleidovision, *The Source*, vol. 3, n° 4, été 1990.
[273] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Section *Classifieds*, *The Source*, n° 50, novembre 1993.

L'utilisation commerciale de cette figure emblématique du mouvement de libération noire vise vraisemblablement à attirer l'attention des lecteurs du magazine. Néanmoins, l'association de Malcolm X avec la célébration de Noël soulève des interrogations, suggérant que l'annonceur cherche probablement à tirer profit de son héritage afin de vendre ses cartes de vœux de Noël. Parallèlement, il est également envisageable que celui-ci cherche à célébrer l'héritage de Malcolm X en le présentant comme un symbole de résistance pendant une période de festivités.

La seconde publicité consiste en un message provocateur et engagé de House of Dank (*cf.* Illustration 92). Le texte expose une méfiance profonde envers le gouvernement et entend dénoncer ses mauvaises intentions :

> LES DIABLES DE LA MAISON BLANCHE veulent que vous soyez A-mort, B-écarté du chemin, C-travaillant pour eux. F—K A&B, plutôt mourir avant le C. Nous devons nous stabiliser économiquement, nous unir et combattre ces fous avant qu'ils ne nous anéantissent avec leur future Armée Informatisée Diabolique. Ils ne fabriquent pas des Robocop Terminators, ils fabriquent des Apache-coptères/tanks/*etc.* qui vous exploseront le cul à trois kilomètres de distance, et se moqueront de l'A.K. C'est MAINTENANT qu'il faut agir, nous avons développé un Programme de Marketing Révolutionnaire qui peut augmenter les revenus de n'importe qui, en plus d'informations qui élargissent l'esprit. La Somalie a du pétrole/États-Unis, Nations-Unies bande de diables[274].

L'objectif revendiqué par l'annonce est de susciter la mobilisation de la communauté afro-américaine en lui proposant une solution économique « révolutionnaire » et une source d'informations enrichissantes. La publicité semble exploiter les craintes et les sentiments de marginalisation des lecteurs du magazine en utilisant un langage agressif et une imminente militarisation technologique. En mettant l'accent sur l'importance de stabiliser l'économie de la communauté noire et de lutter contre des forces perçues comme hostiles, cette publicité s'inscrit dans la tradition du militantisme et de la résistance séparatiste caractéristiques du nationalisme noir.

[274] "DEVILS IN THE WHITE HOUSE want you A-Dead, B-Out of the way, C-Working for them. F--K A&B, Die before C. We gotta stabalize ourselves economically and United & Fight these fools before they wipe us out with their upcoming Computerized Devil Controlled Military. They aint makin Robocop Terminators, they're makin remote control Apache-Choppers/tanks/etc. that'll blow your ass up from two miles away, straight laugh at the A.K. The time is NOW, we have developed a Revolutionary Marketing Program that can UPLIFT anyone's pockets, plus mind expanding info. Somalia has oil/U.S.,U.N. Udevil."

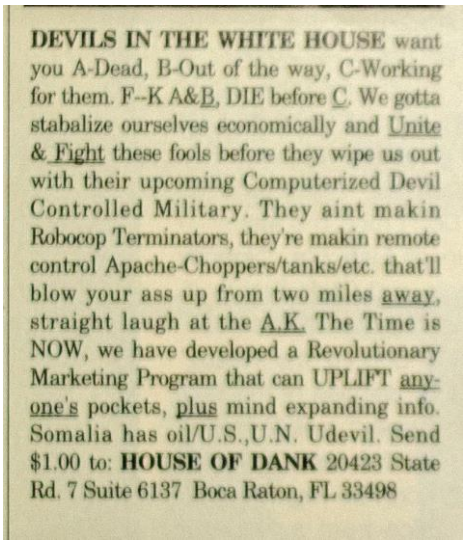


Illustration 92. Publicité de House of Dank, magazine *The Source*, novembre 1993[275]

En mai 1994, une annonce publiée dans le magazine *Tafrija* célèbre l'anniversaire de Malcolm X (*cf.* Illustration 93). Cette publicité, bien qu'émanant d'organisations plutôt que de petites entreprises, se concentre sur la promotion d'un évènement composé d'un défilé et d'un festival. Celui-ci a lieu au West End Park d'Atlanta, en Géorgie. La publicité met en avant la présence d'*edutainment*[276], d'orateurs et de marchands. Elle commémore également le 10ème anniversaire de la New Afrikan People's Organization (NAPO) et bénéficie du soutien de cette organisation ainsi que du Malcolm X Grassroots Movement (MXGM). L'image accompagnant l'annonce représente Malcolm X en train de rire, transmettant une atmosphère de célébration. Cette publicité ne présente pas explicitement de produits ou de services commerciaux, mais se concentre plutôt sur la promotion de l'évènement et la sensibilisation aux organisations NAPO et MXGM. Par conséquent, cette publicité peut être considérée comme une forme de communication politique et sociale visant à mobiliser la communauté afro-américaine d'Atlanta autour de la mémoire de Malcolm X et des causes défendues par ces organisations. En d'autres termes, cette annonce met en évidence un engagement envers des figures historiques et des mouvements de lutte pour la justice sociale, avec pour objectif de renforcer l'identité et la conscience collective de la communauté afro-américaine.

[275] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Section *Classifieds*, *The Source*, n° 50, novembre 1993.
[276] Un mélange d'éducation et de divertissement, qui peut se traduire en français par le terme « ludo-éducation ».



Illustration 93. Publicité pour la célébration de l'anniversaire de Malcolm X, magazine *Tafrija*, mai 1994[277]

[277] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 62, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de *The New Afrikan People's Organization* et de *The Malcolm X Grassroots Movement*, *Tafrija*, mai 1994.

Les publicités issues des petites entreprises, ainsi que celle des organisations NAPO et MXGM, et diffusées dans les magazines spécialisés, comme *The Source* et *Tafrija*, dévoilent une tendance marquée à valoriser, mobiliser et interagir avec la culture et l'identité afro-américaines. Bien que contraintes par diverses limitations, ces entreprises parviennent à puiser dans des symboles culturels, des figures emblématiques et des mouvements historiques pour établir un lien avec leur public cible. En dépit de leur simplicité apparente, ces publicités révèlent des stratégies et des significations qui transcendent la promotion de produits ou de services. Elles s'inscrivent dans une démarche plus vaste de valorisation de la culture afro-américaine, de renforcement de l'identité collective et de sensibilisation aux enjeux sociaux et politiques. Il est ainsi manifeste que ces publicités, qu'elles proviennent de petites entreprises ou d'organisations engagées, ne sont pas simplement des outils commerciaux, mais également des vecteurs de communication culturelle, sociale, et, parfois, politique.

2. Stratégies culturelles et identitaires dans les publicités de cosmétiques et de soins capillaires afro-américains

D'autres publicités émanant d'entreprises spécialisées en produits cosmétiques ciblent les besoins spécifiques des personnes afro-américaines en matière de coiffure et de soins. L'annonce d'Extensions of Atlantis, diffusée en noir et blanc dans le magazine *Tafrija* en mai 1994, illustre la façon dont une petite entreprise locale intègre l'aspect culturel dans son offre de service (*cf.* Illustration 94). Établie dans le Bronx, à New York, l'entreprise adresse son message à une clientèle spécifique, comme le révèle le texte publicitaire : « coiffeurs de culture cosmique : pour les personnes sensibilisées à leur culture »[278]. Les services proposés, qui incluent une variété de coiffures, des tresses et des extensions, soulignent également l'importance accordée aux soins naturels pour les cheveux et la peau. La valorisation des coiffures traditionnelles et la représentation de femmes arborant des tenues aux connotations africaines dans les photographies de l'annonce affirment une identité culturelle ancrée dans l'héritage africain et la diaspora. L'annonce adopte une approche afrocentriste, mettant à l'honneur une esthétique et une identité distinctement africaines.

[278] "Cosmic Culture Coiffeurs - For The Culturally Aware". La traduction en français n'est pas littérale, mais exploite le sous-entendu afrocentriste de l'expression *culturally aware*, qui est difficilement traduisible sans contexte.

L'entreprise présente non seulement la coiffure comme un élément esthétique, mais aussi comme un puissant vecteur d'expression culturelle et identitaire. L'offre spécifique « forfait spécial mère et fille »[279] met en exergue l'aspect intergénérationnel des services proposés, illustrant la transmission des traditions capillaires au sein de la communauté afro-américaine. Cette formule vise à renforcer les liens culturels et familiaux, en proposant une expérience commune entre mères et filles. À travers cette stratégie de marketing l'entreprise cherche à attirer une clientèle plus large en valorisant un forfait qui célèbre et préserve la tradition.

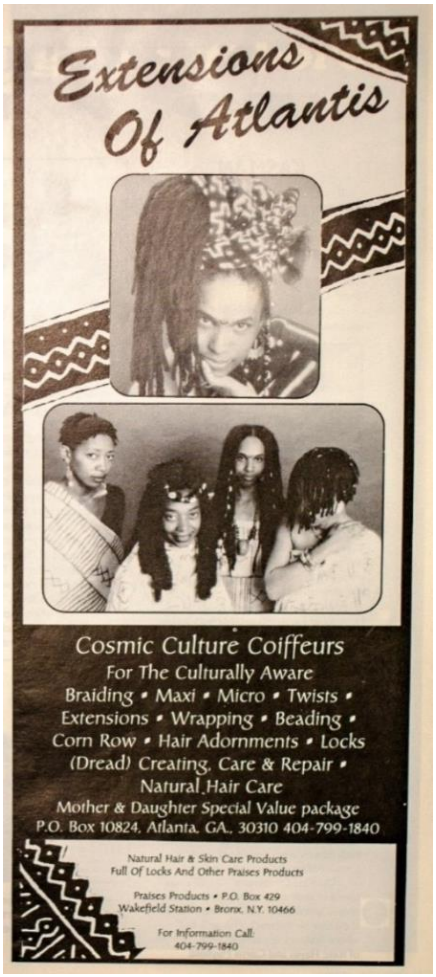


Illustration 94. Publicité d'Extensions Of Atlantis, magazine *Tafrija*, mai 1994[280]

[279] "Mother & Daughter Special Value package".
[280] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 62, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Cosmic Culture Coiffeurs, *Tafrija*, mai 1994.

Dans la continuité de cette exploration de publicités qui exploitent l'identité culturelle comme stratégie de marketing, la publicité de KEMI[281], présentée dans l'édition d'août 1996 du magazine *Vibe*, constitue un second exemple significatif (*cf.* Illustration 95). À la différence de la précédente, cette publicité est en couleurs, ce qui peut indiquer des ressources financières plus importantes investies pour renforcer l'impact visuel de la communication. Elle met en avant une femme noire aux cheveux courts adoptant une posture affirmée, les bras croisés. Le discours publicitaire utilise un langage valorisant et souligne l'atout des ingrédient naturels (« l'huile conditionnée entièrement naturelle est de l'or liquide pour vos cheveux »[282]). Les slogans « OR LIQUIDE » en haut de l'annonce, et « DICTÉ PAR LA NATURE … CONÇU PAR LA SCIENCE »[283], en dessous du texte descriptif du produit KEMI Oyl, renforcent la perception de la qualité et de l'authenticité du produit.

Cette annonce cible spécifiquement les consommatrices noires, s'appuyant sur une représentation visuelle qui établit un lien direct d'identification entre le produit, la beauté, et les soins capillaires spécifiques des femmes noires. En plaçant la mention « une compagnie africaine-américaine »[284] à côté du logo, KEMI cherche à créer une connexion culturelle forte avec son public. Cette stratégie vise à tisser un sentiment d'authenticité et de confiance, tout en mettant en avant son statut d'entreprise dirigée par des Afro-Américains. L'engagement envers l'autonomisation économique de la communauté afro-américaine est ainsi encouragé, afin d'attirer des consommatrices soucieuses de soutenir des entreprises internes à la communauté. Dans le même temps, KEMI se différencie des concurrents par cette proximité culturelle revendiquée.

Le logo de la marque, incluant des pyramides rappelant l'Égypte antique, suggère une connexion avec l'afrocentrisme et la valorisation de l'Égypte comme berceau de la civilisation noire, ce qui renforce l'identité culturelle de KEMI. Les pyramides, symboles de pérennité et de grandeur, peuvent être interprétées comme une métaphore pour la marque, signifiant sa solidité et

[281] Peu d'informations sont disponibles sur cette entreprise. Elle semble néanmoins exister depuis 1984 comme sous-filiale de Kemi Laboratories, Inc. Cette entreprise de cosmétiques est aujourd'hui une marque déposée aux États-Unis, au Royaume-Uni et dans l'Union européenne. Trademarkia, "KEMI OYL", *Trademarkia*. Consulté le 24/05/2023. Disponible à l'adresse : https://www.trademarkia.com/kemi-oyl-74376771.
[282] "all natural conditioning oil, is liquid gold for your hair".
[283] "LIQUID GOLD" ; "DICTATED BY NATURE... DESIGNED BY SCIENCE".
[284] "An African-American Company".

sa pérennité sur le marché. Cela amplifie le message de fiabilité et de qualité des produits de KEMI.

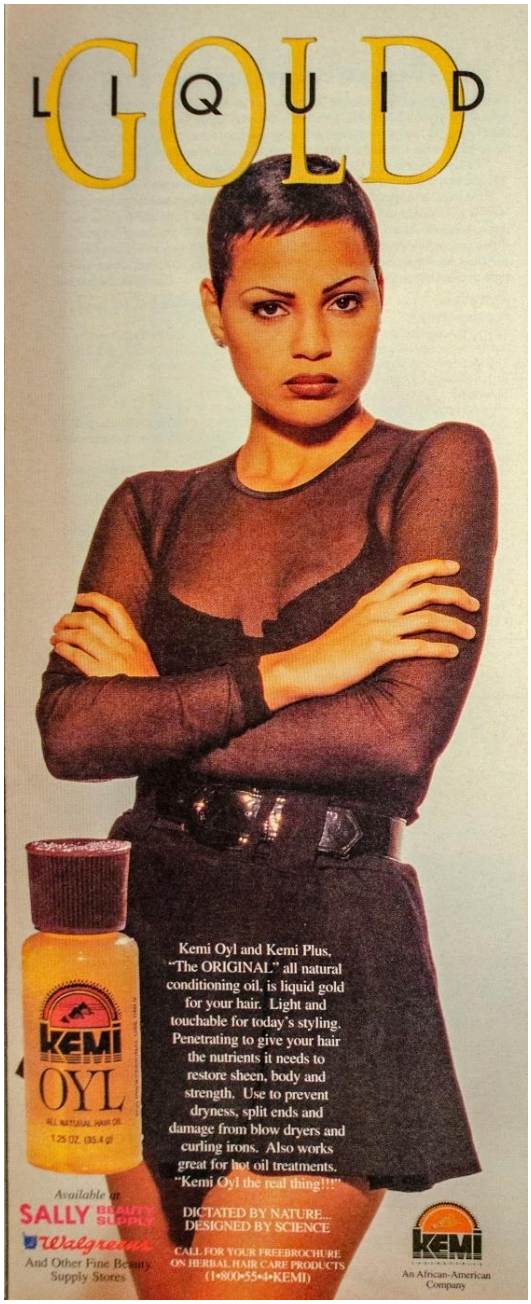


Illustration 95. Publicité de KEMI, magazine *Vibe*, août 1996[285]

[285] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 35, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de KEMI, *Vibe*, août 1996.

Enfin, la publicité d'Afro Sheen[286], occupant une pleine page dans le magazine *Vibe* de novembre 1996, arbore des éléments caractéristiques reflétant un ancrage culturel affirmé (*cf.* Illustration 96). Le slogan central "keepin' it real", accentué en rouge, saisit l'attention du lecteur et souligne l'authenticité de la marque et son engagement envers les valeurs de la communauté afro-américaine. Un texte complémentaire renforce ce positionnement de la marque, annonçant qu'« Afro Sheen est de retour et revient en force avec une véritable ambiance urbaine pour une nouvelle génération »[287]. Ces éléments textuels utilisent le langage vernaculaire afro-américain et l'argot urbain, évoquant la culture hip-hop et le rap avec des expressions comme "comin' strong" et "straight up", inscrivant la marque dans le sillage des tendances urbaines contemporaines.

La mise en page met en évidence une gamme de six produits, incluant un shampoing nettoyant, un revitalisant hydratant et une lotion coiffante, proposant ainsi une solution complète de soins capillaires destinée aux jeunes hommes afro-américains. La photographie en noir et blanc à l'arrière-plan crée un contraste avec les produits colorés et met en exergue le slogan et les articles de soin. Elle dépeint six jeunes hommes afro-américains aux styles capillaires divers, positionnés autour d'une voiture, fixant l'objectif avec des regards directes et des postures dynamiques. Leur expressivité projette une image dynamique et positive, visant à engager le public cible.

Afro Sheen capitalise sur l'identité culturelle afro-américaine et l'esthétique urbaine pour tisser une connexion avec la jeunesse afro-américaine engagée dans la culture hip-hop. En proposant une gamme de produits concordant avec leur style de vie et leurs préférences esthétiques, la marque affirme son alignement sur les tendances actuelles. L'utilisation de mannequins qui représentent authentiquement la démographie ciblée renforce ce lien culturel, soulignant l'aspiration de la marque à être le miroir de sa clientèle.

[286] Afro Sheen est une marque de soins capillaires détenue par l'homme d'affaires afro-américain George Ellis Johnson Sr., fondateur de l'entreprise multinationale Johnson Products Company, basée à Chicago, dans l'Illinois. Au cours des années 1970, l'entreprise lance une gamme de produits Afro Sheen pour capitaliser sur l'idéologie afrocentriste émergente, en promouvant des produits pour coiffures « naturelles » à l'intention des consommateurs noirs. Cobb Nichole Jasmine, *New Growth: The Art and Texture of Black Hair*, Duke University Press, Durham, 2023, p. 71.
[287] "afro sheen is back on the block and comin' strong, with a straight up urban vibe for a new generation".



Illustration 96. Publicité d'Afro Sheen, magazine *Vibe*, novembre 1996[288]

Ces publicités de cosmétiques et de soins capillaires démontrent l'engagement des marques à utiliser la culture et l'identité afro-américaines comme leviers pour interpeller un public ciblé au sein des magazines spécialisés. Ces entreprises dépassent la simple valorisation de la qualité ou des attributs de leurs produits pour intégrer leur message dans une célébration plus large de l'identité afro-américaine, révélant une compréhension avertie des dynamiques culturelles. En adoptant des codes esthétiques et des références culturelles spécifiques à leur audience, ces campagnes publicitaires soulignent l'importance de la culture et de l'identité dans l'élaboration des stratégies marketing.

[288] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 36, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité d'Afro Sheen, *Vibe*, novembre 1996.

C. Les publicités de l'industrie du rap

Ce sous-ensemble propose une analyse iconographique et textuelle des publicités relatives à l'industrie musicale hip-hop issues des magazines spécialisés. Ces publicités peuvent être regroupées en trois grandes catégories, bien que certaines présentent des éléments qui se chevauchent entre ces catégories. Le premier groupe concerne l'utilisation du symbolisme afro-américain, où les annonces font appel à des symboles tels que les couleurs et le symbolisme afrocentriste, incluant des références à l'Égypte antique. Ces éléments visuels et iconographiques permettent d'établir un lien culturel et identitaire auprès du public désiré, en mettant en avant l'héritage et l'identité afro-américaine.

Le second groupe met en évidence l'utilisation de références aux mouvements sociaux, et plus spécifiquement au mouvement de libération noire. Les publicités intègrent des symboles, des slogans et des images associées à ce mouvement, exprimant ainsi un engagement envers des enjeux sociaux et politiques importants. Cette approche cherche à créer une connexion émotionnelle et idéologique avec le lectorat des magazines, en se positionnant comme un vecteur de la voix et des préoccupations de la communauté hip-hop.

Enfin, le troisième groupe met en avant l'authenticité et l'indépendance des labels et des artistes hip-hop au sein de l'industrie musicale étatsunienne. Ces publicités mettent l'accent sur l'autonomie des labels, qui sous-entend leur liberté de production et de promotion de la musique hip-hop. Dans le cadre de la censure du rap aux États-Unis au début des années 1990, le rap fait l'objet d'une série de critiques et de restrictions en raison de son contenu jugé offensant, violent ou controversé. Les paroles explicites et les thématiques abordées par les artistes de rap suscitent alors de nombreux débats sur la liberté d'expression et sur la responsabilité des artistes concernant leur impact sur la société (*cf.* Chapitre 2, III.). Dans ce contexte, la mise en exergue de l'authenticité et de l'indépendance des labels souligne – ou réaffirme – l'intégrité artistique et la capacité des artistes hip-hop à s'exprimer librement. Selon toute vraisemblance, la mise en avant de l'indépendance des labels suggère que les artistes de rap peuvent créer et partager leur musique selon leurs propres termes, sans se conformer aux normes et aux attentes de l'industrie musicale dominante. Ils représentent en somme une alternative. Cette autonomie, perçue comme une force, est marketée auprès des lecteurs des magazines spécialisés dans le but d'obtenir leur engagement

et leur soutien. Il s'agit, en quelque sorte, de défendre le rap comme fer de lancer d'un mouvement culturel et artistique plus large.

L'analyse de ces publicités permet ainsi d'explorer les stratégies visuelles et textuelles utilisées par l'industrie du disque pour atteindre et engager son audience, tout en reflétant les préoccupations sociales, culturelles, politiques et identitaires de celle-ci.

1. Le symbolisme afro-américain dans la promotion du rap

Dans l'analyse de la publicité au sein de l'industrie du rap, le recours au symbolisme afro-américain occupe une place importante comme moyen d'engagement culturel et de communication. Cette sous-partie explore cinq publicités qui utilisent des éléments symboliques afro-américains, reflétant comment elles s'articulent autour de l'identité et de l'héritage culturel dans la promotion d'artistes et de leur musique.

Le premier exemple probant est la publicité de Jive Records/RCA Records pour l'album *Edutainment* de Boogie Down Productions (BDP), présente dans le magazine *The Source* de septembre 1990, offre un premier exemple évocateur (*cf.* Illustration 97). Cette publicité met en évidence l'utilisation du symbolisme afro-américain des couleurs ainsi qu'un élément iconographique lié à l'Égypte antique. Le slogan de la publicité, « Le savoir pour éduquer. Le pouvoir de divertir »[289], révèle l'intention de promouvoir un rap engagé et conscient, et souligne la dimension éducative et politique de l'album, articulant le potentiel du rap comme outil de transformation sociale et culturelle. Elle met en scène le rappeurs KRS-One, dont la casquette noire est ornée du symbole de l'ânkh. Cette référence à l'Égypte antique est un élément récurrent du symbolisme afrocentriste au sein de la culture hip-hop.

De plus, la combinaison des couleurs noire, rouge, jaune et verte évoque l'association au mouvement de libération noire et à la lutte pour la justice sociale. Cette utilisation stratégique des couleurs projette l'identité culturelle de BDP, mais aussi une posture politique affirmée. En outre, la présence du logo du mouvement Stop the Violence (*cf.* Chapitre 2, II.), en bas de l'affiche, représente un emblème de l'engagement social et un appel à l'action contre la violence dans les communautés afro-américaines. L'intégration de ce logo dans la publicité manifeste

[289] "The knowledge to educate. The power to entertain".

le soutien de Jive Records/RCA Records aux campagnes de sensibilisation et de prévention de la violence, renforçant ainsi leur image d'une entreprise socialement responsable et engagée dans l'industrie musicale.

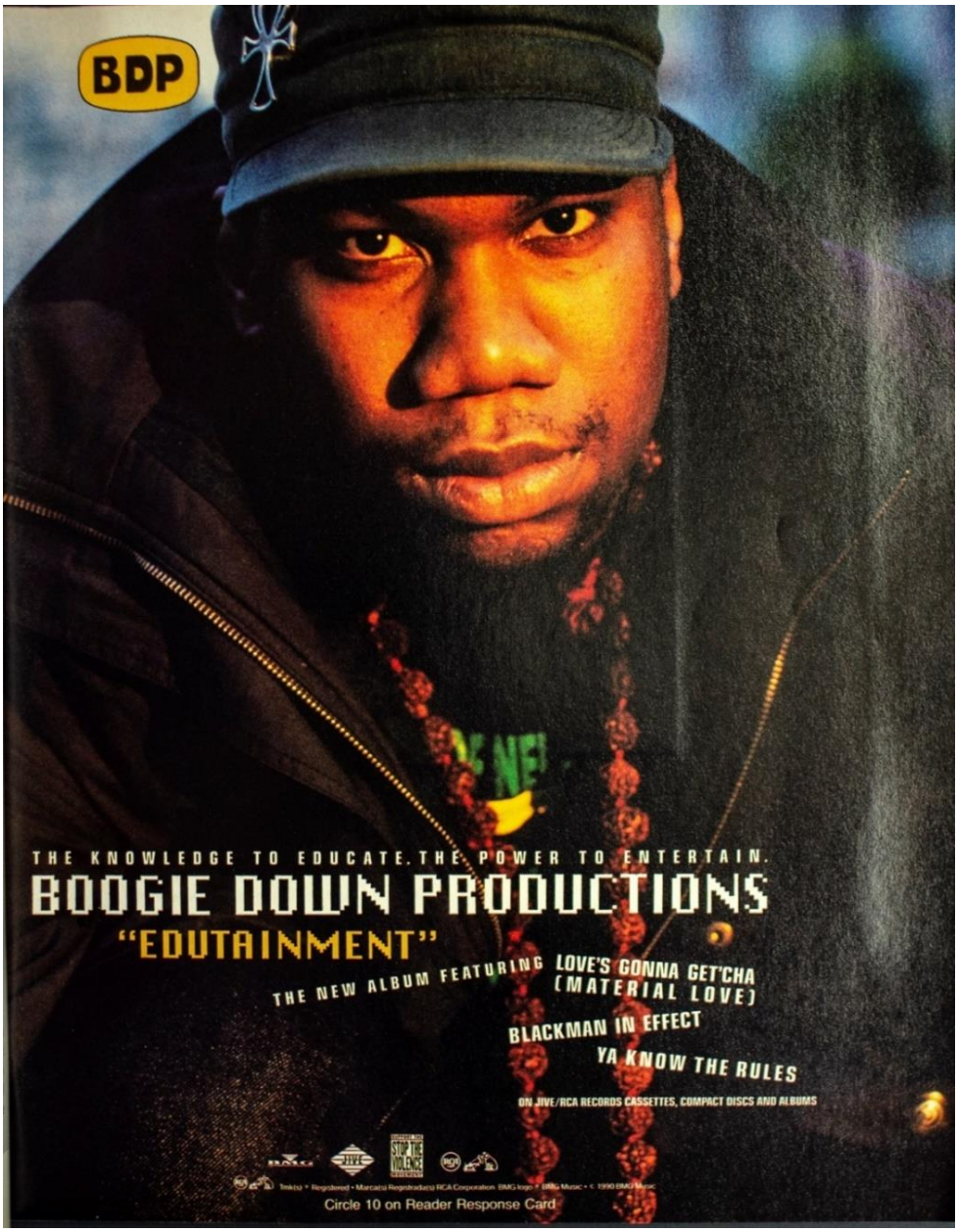


Illustration 97. Publicité de Jive Records/RCA Records, magazine *The Source*, septembre 1990[290]

[290] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Jive Records/RCA Records, *The Source*, vol. 3, n° 5, septembre 1990.

En relation avec l'analyse publicitaire précédente, la publicité de 4th Broadway Records pour l'album *Years of the 9, On the Blackhand Side* de Professor X, parue dans le magazine *The Source* en mai 1991, met en évidence une utilisation significative du symbolisme afrocentriste (*cf.* Illustration 98). Tout d'abord, l'imagerie du rappeur, vêtu d'accoutrements pharaoniques, crée un élément visuel marquant. Le collier et le chapeau de l'artiste, ornés d'ânkhs, tissent un lien manifeste entre la culture noire afrocentriste des années 1990, soit la perception de l'Égypte antique en tant que berceau de la civilisation noire, et la culture hip-hop. Les couleurs employées dans la publicité, notamment le noir, le rouge, le jaune et le vert, sont chargées de significations historiques et politiques, représentant des motifs récurrents du symbolisme afro-américain et de la culture panafricaine. Ces couleurs sont stratégiquement réparties à travers les attributs de Professor X, mais aussi dans le titre de l'album (vert), l'arrière-plan architectural qui présente une pyramide stylisée (jaune), et le nom de l'artiste (rouge), le tout étant enrichi par l'intégration de hiéroglyphes pour accentuer l'immersion dans la thématique afrocentriste.

Par ailleurs, la présence du symbole du Blackwatch Movement sur les piliers constitue un autre élément notable de la publicité. Ce symbole, associé aux autres références visuelles, noue la musique de Professor X à son engagement politique, social et culturel en faveur de la justice sociale, et ce dans le contexte du mouvement de libération noire. Ces éléments visuels, soigneusement agencés, forme un discours visuel et esthétique qui célèbre l'identité culturelle et la fierté noires, établissant ainsi un récit qui transcende la musique pour embrasser une mission de conscientisation et d'émancipation culturelle.

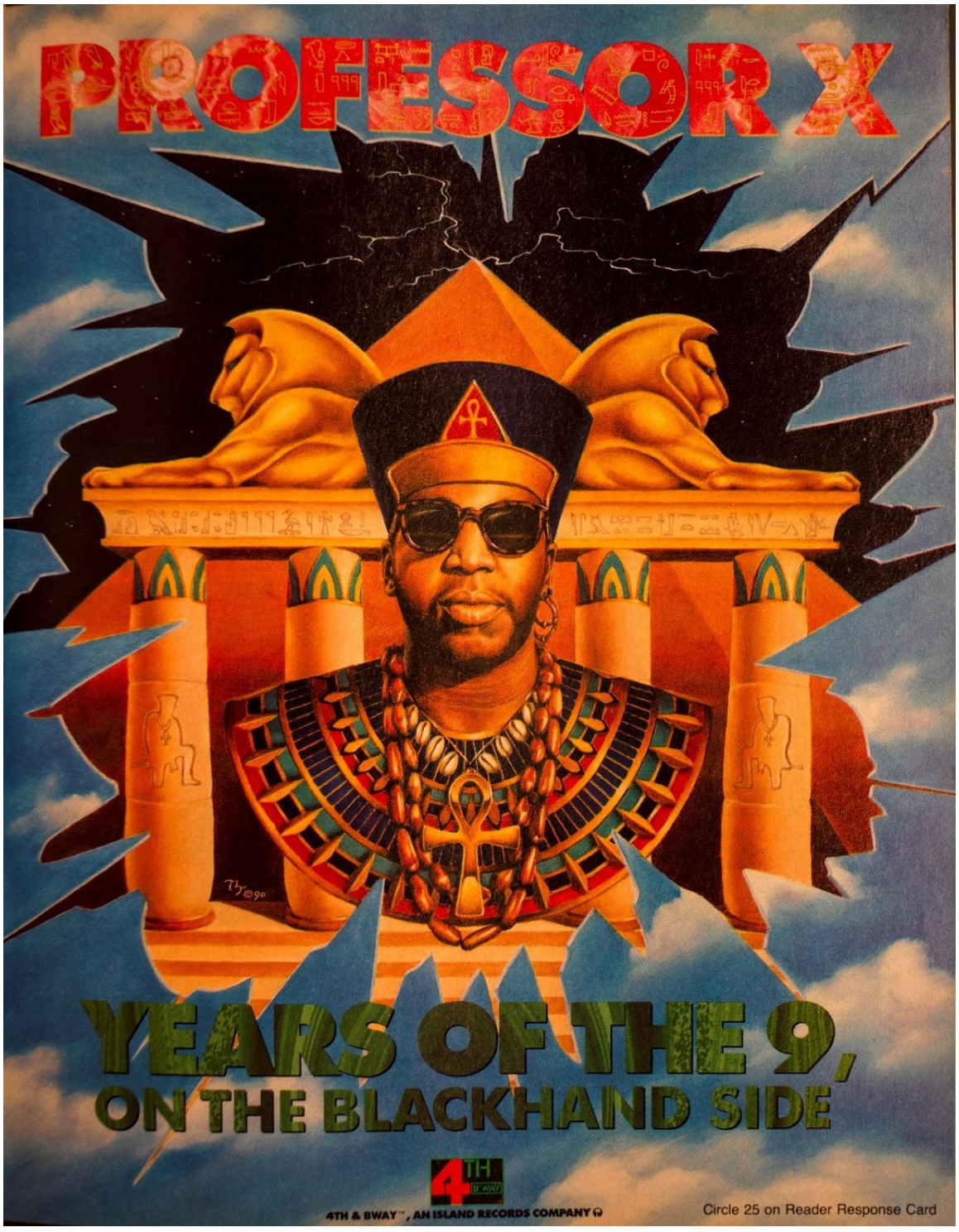


Illustration 98. Publicité de 4th Broadway Records/Island Records, magazine *The Source*, mai 1991[291]

[291] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de 4th & Broadway Records/Island Records, *The Source*, n° 20, mai 1991.

Dans le contexte des publicités de l'industrie du rap, certains logos de labels revêtent une signification particulière. Un exemple pertinent est la publicité de Youngsta Records/YO Records pour le premier album de P.K.O., *Armed & Dangerous*, publiée dans le magazine *The Source* en octobre 1991 (*cf.* Illustration 99). P.K.O. (Pounds Ki'z Ozeez) est un groupe de gangsta-rap de San Antonio, au Texas, constitué de DJ K-Sam (Theodore Meadows), Kottonmouth (Morris Jessie), Magic Mark (Mark Outing) et Nino (Phillip Martin III, frère de DJ K-Sam). Dans cette publicité, les divers éléments symboliques, tels que le titre de l'album et le logo du label, agissent comme des vecteurs de signification enracinés dans le mouvement de libération noire et les revendications identitaires.

Le titre *Armed & Dangerous* suggère une posture de force et de résistance. Il évoque aussi une promesse d'émancipation et de lutte pour la justice sociale, reflétant l'esprit combatif des Afro-Américains déterminés à se défendre dans une société inégalitaire. Cette référence allusive à l'auto-défense et à l'autonomisation des communautés noires s'insère dans une tradition de revendication et de résilience enracinée dans l'histoire afro-américaine. Le logo de YO Records, avec le « O » contenant la forme du continent africain, est une affirmation de l'identité afrocentriste du label. Cette imagerie est une déclaration de fierté culturelle et un acte de célébration de l'héritage africain, et souligne l'alignement du label sur les principes panafricanistes et son engagement à forger des liens avec les racines culturelles africaines.

Sur le plan visuel, la publicité présente deux membres du groupe P.K.O. posant devant un immeuble à la façade écaillée et aux vitres brisées, des éléments visuels qui suggèrent la dégradation socio-économique et l'abandon urbain. Cet environnement, loin de constituer un simple arrière-plan, incarnent les défis et les inégalités auxquels font face les communautés noires. L'association de cette imagerie avec des titres provocateurs comme « Armed & Dangerous » et « Money Mackin' Bitch » fournit une narration sans filtre de la réalité urbaine, reflétant les luttes quotidiennes et les adversités spécifiques aux zones et aux communautés marginalisées. À travers ces composantes visuelles et thématiques, la publicité illustre l'engagement de certains acteurs de l'industrie du rap à aborder et à visibiliser les problématiques sociales et urbaines qui marquent l'histoire contemporaine des États-Unis.

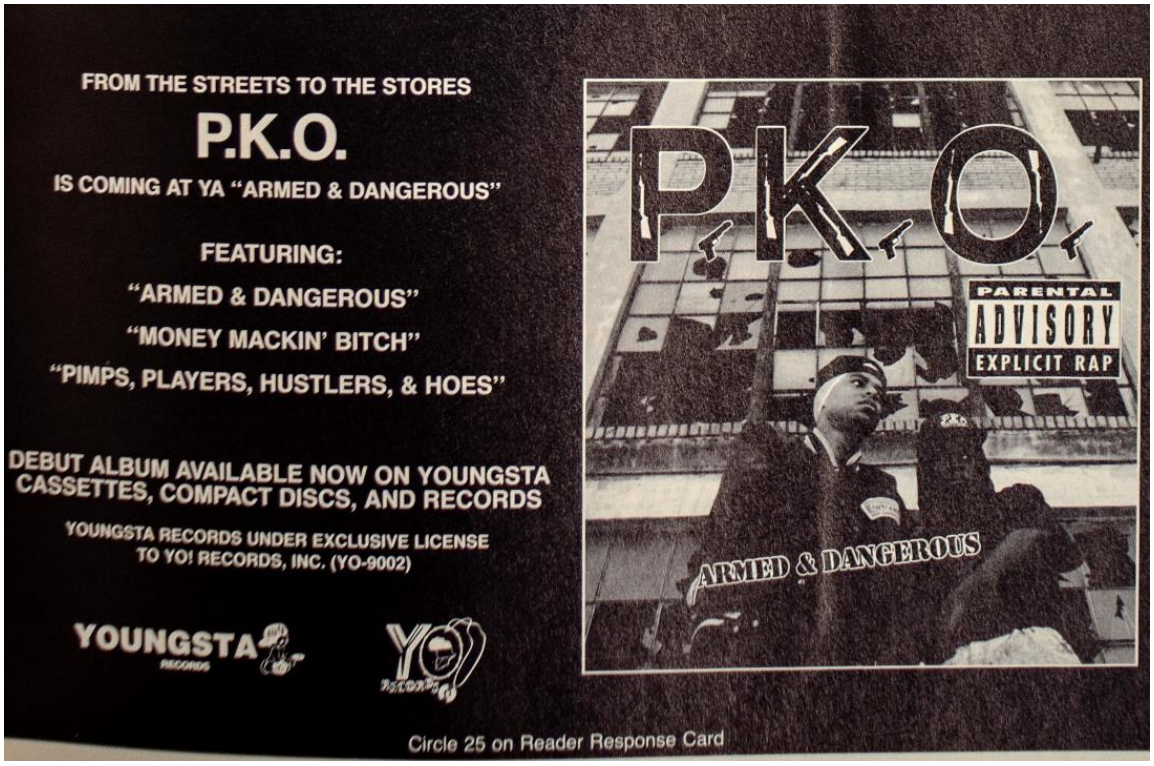


Illustration 99. Publicité de Youngsta Records/YO Records, magazine *The Source*, octobre 1991[292]

Dans le cadre de sa stratégie publicitaire, les couleurs du logo de la maison de disques Profile Records témoignent d'une exploitation du symbolisme afro-américain. Deux publicités du label, parues dans le magazine *The Source* en octobre 1991 et en octobre 1993, mettent en lumière cette utilisation spécifique (*cf.* Illustrations 100 et 101). Ces annonces promeuvent les albums *Pure Poverty* et *Black Business* du groupe hip-hop Poor Righteous Teachers. Dans la première publicité, le logo du label, situé en bas à gauche, arbore les couleurs emblématiques du drapeau de la libération noire : le noir, le rouge et le vert. Sur la seconde publicité, le logo du label utilise les couleurs noir, jaune et vert. Cette deuxième annonce présente les quatre couleurs par le biais des informations textuelles situées sous la photographie des trois membres du groupe, une utilisation symbolique qui résonne avec les mouvements politiques et culturels de libération noire et du panafricanisme, établissant immédiatement un dialogue visuel auprès d'une audience avertie.

[292] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Youngsta Records, *The Source*, n° 18, février 1991.

De plus, la présence de l'emblème de la *Five Percent Nation*, représenté par le Drapeau Universel de l'Islam, est un marqueur identitaire qui indique l'affiliation du groupe à des valeurs et des enseignements spécifiques à cette communauté. Ces publicités, dans la contuinuité de l'analyse précédente, révèlent l'exploitation symbolique des couleurs et de divers symboles culturels afro-américains, manifestant l'engagement social et politique du groupe Poor Righteous Teachers et du label Profile Records à travers des représentations visuelles. L'harmonisation visuelle et idéologique entre le groupe et leur maisons de disques communique une solidarité suggérant que l'acte de soutenir économiquement la musique du groupe est intrinsèquement un acte culturellement et politiquement significatif.

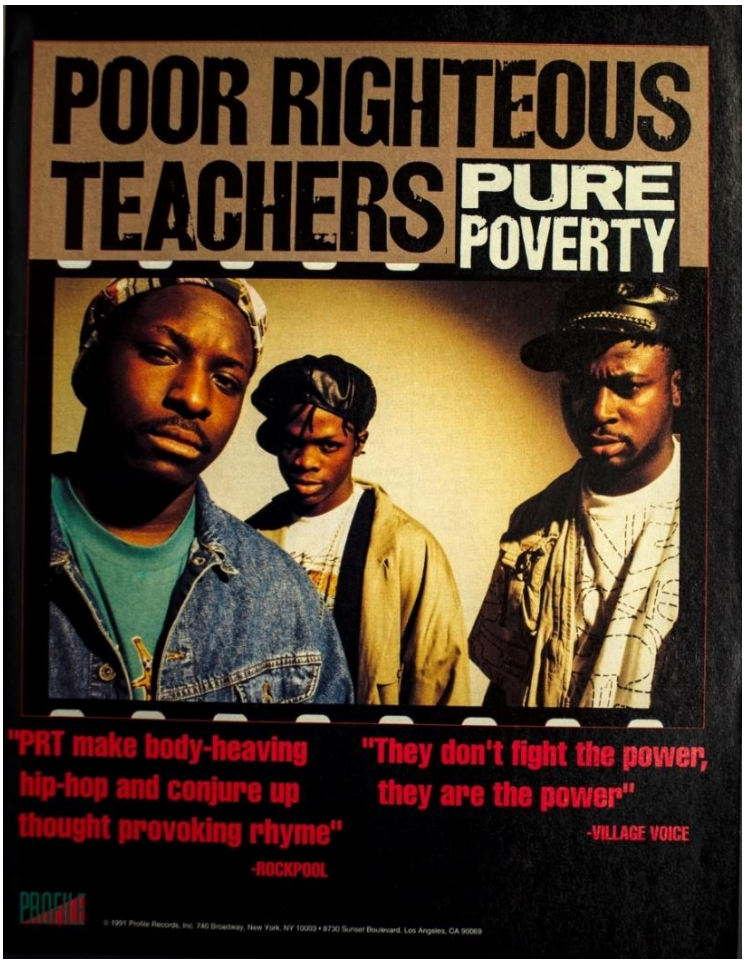


Illustration 100. Publicité de Profile Records, magazine *The Source*, octobre 1991[293]

[293] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Profile Records, *The Source*, n° 25, octobre 1991.



Illustration 101. Publicité de Profile Records, magazine *The Source*, octobre 1993[294]

[294] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Profile Records, *The Source*, n° 49, octobre 1993.

Semblablement, deux publicités du label Mo Thugs Records mettent en évidence l'importance accordée à un logo distinctif composé par deux éléments : une pyramide de l'Égypte antique surmontée d'un poing levé. La première annonce, parue dans *The Source* en septembre 1996, fait la promotion du premier album de Mo Thugs, *Family Scriptures* (Mo Thugs Records/Relativity Records) (*cf.* Illustration 102), tandis que la seconde est diffusée dans le magazine *Beat-Down* en 1997. Mo Thugs, un collectif hip-hop originaire de Cleveland, Ohio, fondé par Bone Thugs-N-Harmony (Antonhy Henderson, Byron McCane, Charles Scruggs, Stanley et Steve Howse), inclut également une vingtaine d'artistes et de groupes tels que Graveyard Shift (Actavius Mills, Arran Baldwin, Paul O'Neil) et II Tru (Cabrina Wilson et Belinda Wallace).

Le logo de Mo Thugs, chargé de symbolisme afrocentriste et de revendications sociopolitiques, reflète l'identité culturelle du collectif. La pyramide, élément central de cette représentation et symbole classique de l'afrocentrisme, fait écho à la grandeur et à la pérennité de l'héritage culturel africain. Au sommet, le poing levé forme une proclamation visuelle de solidarité et de résistance. Il souligne l'engagement du collectif dans le mouvement de libération noire et amplifie son message d'autodétermination et d'unité.

Plus qu'un simple ajout esthétique, la présence de l'alpha et de l'oméga autour du poing apporte une dimension de temporalité infinie et d'évolution constante, symbolisant un cycle de luttes et de renaissances à travers le temps. Dans le cadre afro-américain, cela peut être interprété comme une affirmation de la résilience de la diaspora africaine. La teinte dorée rayonnant autour du poing peut aussi symboliser une liaison entre spiritualité, luttes sociales, et l'expression de l'identité noire, reflétant ainsi des valeurs de persévérance, de résistance et de quête de la vérité.

En somme, le logo de Mo Thugs agît comme un symbole unificateur pour le collectif et le label, forgeant une identité visuelle reconnaissable qui communique une riche variété de messages culturels, politiques et historiques.

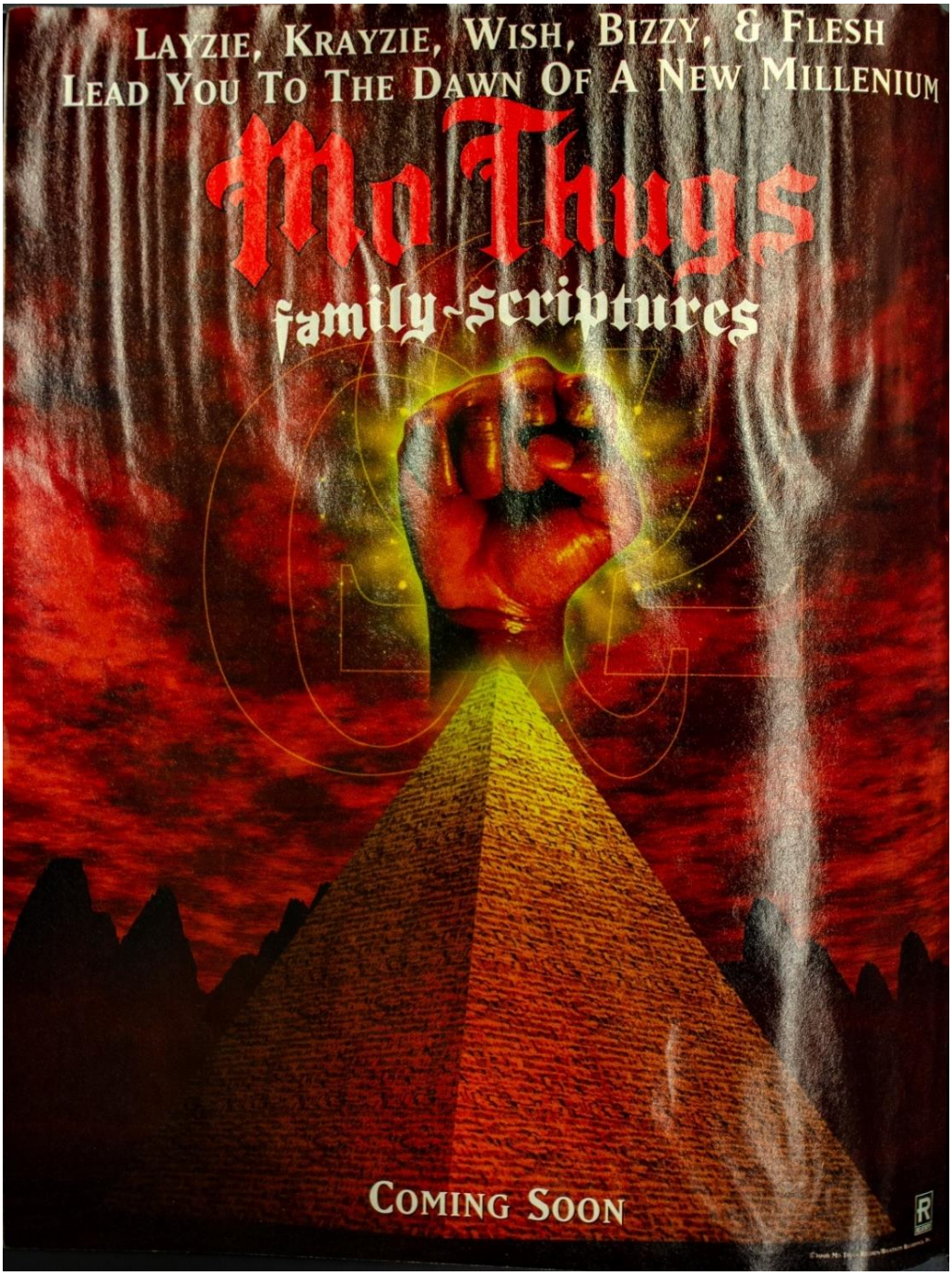


Illustration 102. Publicité de Relativity Records/Mo Thugs Records, magazine *The Source*, septembre 1996[295]

[295] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 62, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Relativity Records/Mo Thug Records, *The Source*, n° 84, septembre 1996.

2. Les mouvements sociaux comme vecteur de communication

Dans le secteur du rap, certaines campagnes publicitaires mettent en exergue la relation profonde entre la musique hip-hop et les mouvement sociaux, en particulier le mouvement de libération noire. Cette sous-partie s'attache à analyser quatre publicités clés qui incarnent cette synergie entre le hip-hop et l'activisme social, démontrant comment les mouvements sociaux peuvent être intégrés dans la communication marketing pour renforcer le message et l'identité des artistes.

Un premier exemple significatif est la publicité de Tommy Boy Records/Scarface Records pour le lancement du premier album de Paris, intitulé *The Devil Made Me Do It*, publiée dans *The Source* de décembre 1990 (*cf.* Illustration 103). La composition centrée sur une photographie du visage de Paris établit une connexion directe et engageante avec le lecteur. Le logo de l'artiste situé en haut à droite, avec sa panthère, fait écho à l'engagement de Paris auprès du Black Panther Party (BPP), établissant un lien visuel explicite entre son identité musicale et l'héritage révolutionnaire du mouvement *Black Power*. L'emploi de la couleur rouge pour le texte et le logo véhicule des connotations de révolte et d'urgence, amplifiant le message militant véhiculé par l'annonce.

Le texte déclare Paris comme « le nouveau Black Panther »[296], un statut qui élève l'artiste au rôle de leader charismatique d'un changement social. La désignation « activiste musical »[297] met en lumière le rôle de sa musique en tant que catalyseur de protestation et d'introspection politiques. La proclamation d'une « musique révolutionnaire pour une génération révolutionnaire »[298] renforce cet alignement, proposant un répertoire musical engagé à un public désireux de transformations sociales radicales.

D'un point de vue marketing, cette appropriation de l'emblème du BPP par Paris confère à l'album une dimension de manifeste culturel, ciblant un public qui apprécie l'engagement politique dans les productions hip-hop. Le terme d'« activiste musical » vise également à

[296] "the new Black Panther".
[297] "musical activist".
[298] "Revolutionary music for a revolutionary generation".

démarquer Paris du reste de la scène musicale rap, le présentant comme un symbole de progrès social afin d'attirer un auditoire conscient et réactif à sa vision.

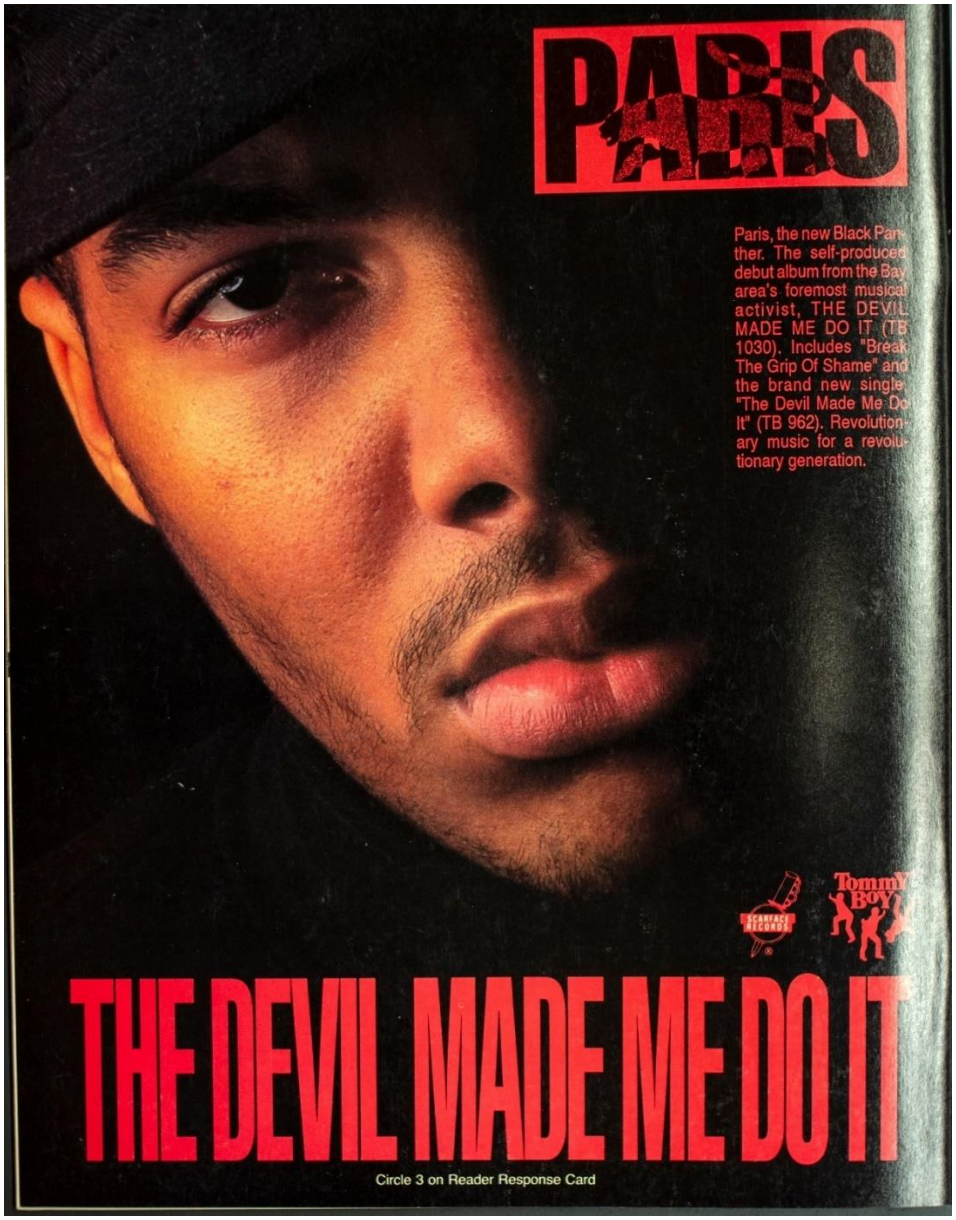


Illustration 103. Publicité de Tommy Boy Records/Scarface Records, magazine *The Source*, décembre 1990[299]

[299] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Tommy Boy Records/Scarface Records, *The Source*, n° 16, décembre 1990.

La publicité de PolyGram pour l'album *Xodus (The New Testament)* de X Clan, publiée dans *The Source* en juin 1992, se distingue par sa volonté d'affilier le groupe au mouvement de libération noire et à l'héritage politique et social de figures emblématiques telles que Marcus Garvey, Malcolm X et le Black Panther Party (*cf.* Illustration 105). Cette stratégie marketing, semblable à celle utilisée pour l'album de Paris, repose sur l'évocation des mouvements sociaux et utilise le symbolisme afro-américain pour créer un lien émotionnel et idéologique avec le public cible.

Dans l'annonce, les membres fondateurs du groupe sont représentés en train de regarder un message central déclarant : « Une nouvelle génération relève le défi lancé par des personnes comme Marcus Garvey, Malcolm X et le Black Panther Party. C'est le rythme du raptivisme [rap-activisme] de la Nouvelle Ère : le son du futur mené par la tribu XCLAN… »[300]. Cette proclamation souligne l'engagement du groupe et affirme explicitement leur résolution à perpétuer l'héritage des mouvements sociaux afro-américains.

Le choix des éléments visuels de la publicité, avec en vedette le logo du groupe en plaqué or et agrémenté de hiéroglyphes, forment des choix esthétiques qui incarnent des symboles afrocentristes significatifs, forgeant un lien évident avec l'héritage africain. L'utilisation de couleurs qui renvoie au symbolisme afro-américain renforce ce lien culturel et identitaire. En outre, la présence du logo du Blackwatch Movement, en bas à droite, témoigne de l'engagement du groupe envers les luttes sociales des communautés noires.

En mettant l'accent sur l'engagement social et politique du groupe, la publicité vise à promouvoir l'album en positionnant stratégiquement la musique de X Clan comme un vecteur d'expression engagée et militante. Ce positionnement est conçu pour encourager l'audience à explorer l'univers musical du groupe, non seulement en tant qu'expérience auditive, mais également comme un acte de solidarité avec leur mission sociale et politique.

[300] "A new generation is taking up the challenge thrown down on the likes of Marcus Garvey, Malcolm X and The Black Panther Party. This is the rhythm of New Age Raptivism: The sound of the future led by the XCLAN tribe...".

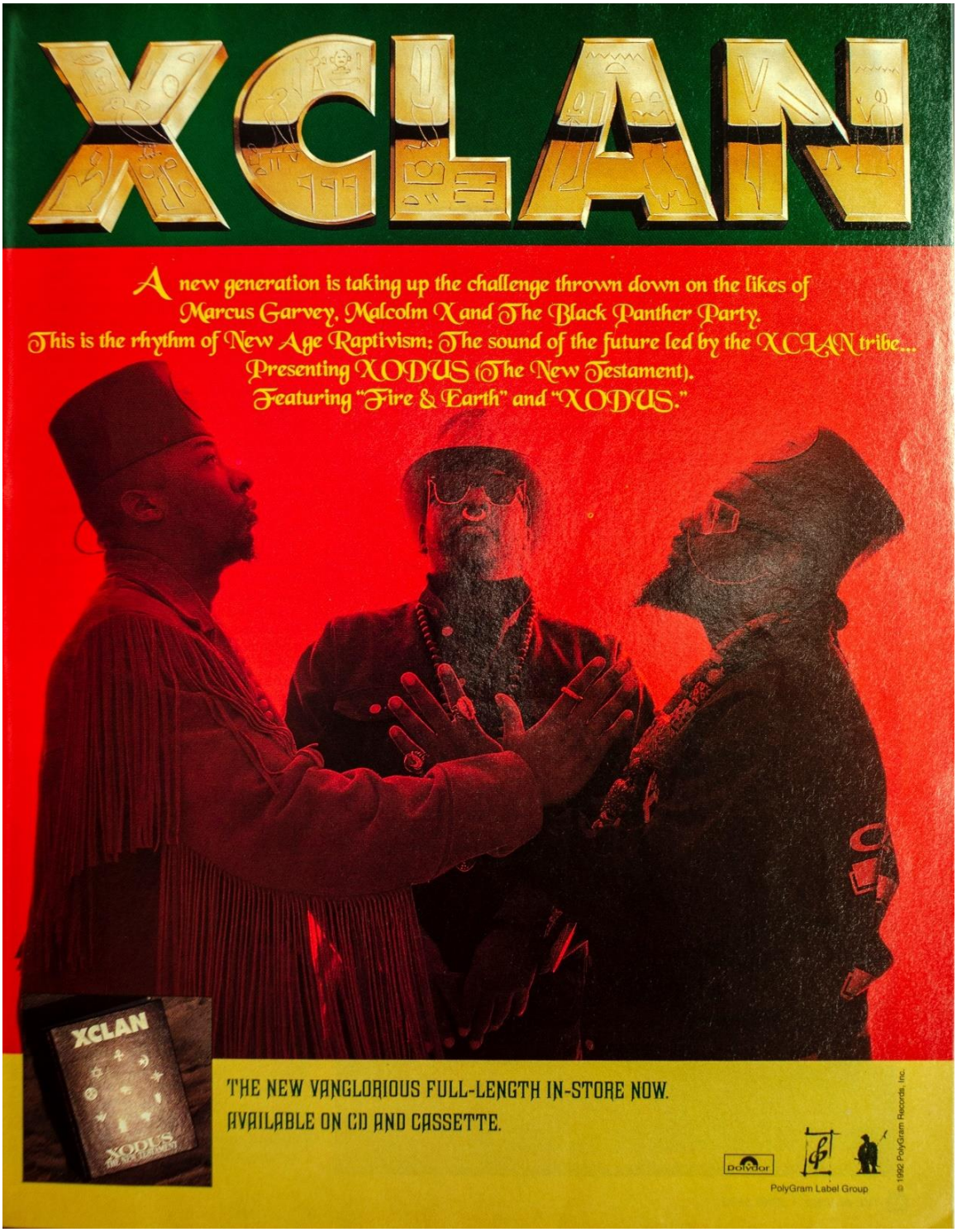


Illustration 104. Publicité de PolyGram Label Group, magazine *The Source*, juin 1992[301]

[301] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de PolyGram Label Group, *The Source*, n° 33, juin 1992.

Diffusée dans le magazine *The Source* en avril 1995, la publicité d'Avatar Records pour l'album collaboratif *Pump Ya Fist: Hip Hop Inspired by the Black Panthers*, témoigne de l'engagement du hip-hop dans le paysage social et politique de l'époque (*cf.* Illustration 105). Le choix des couleurs – noir, rouge, et vert – évoque directement le drapeau de la libération noire, établissant un lien explicite entre la musique et l'héritage militant du BBP et du mouvement *Black Power*.

La figure de l'homme noir, musclé et torse nu, le poing levé, est un écho au salut emblématique des Black Panthers, et représente ici un symbole de résistance, de solidarité et de pouvoir communautaire. Sa posture dynamique et la tension visible dans ses muscles suggèrent une énergie en ébullition, prête à être libérée, une métaphore possible pour la musique contenue dans l'album. La typographie du titre, *Pump Ya Fist,* évoquant le style du graffiti, renforce la connexion de l'album avec l'expression artistique urbaine, et par là même, l'authenticité du lien de cette sortie musicale à la culture hip-hop. Le slogan "If Ya Don't Know, Now Ya Know" (« Si tu ne sais pas, maintenant tu sais ») sert d'appel à l'éducation et à l'action, invitant l'audience à une prise de conscience et à l'engagement. En outre, l'emploi du langage vernaculaire afro-américain, avec "ya" pour "you/your" et "flavas" pour "flavors", ajoute une dimension d'authenticité et de connexion directe avec l'auditeur, reflétant le langage quotidien des communautés afro-américaines.

Les artistes mentionnés, dont KRS-One, Tupac et Chuck D (Public Enemy), sont non seulement des figures majeures du rap de la période, mais également des voix influentes au sein des communautés afro-américaine et hip-hop, reconnues pour leur engagement social et politique. Ceci confère ainsi à l'album une légitimité militante et éducative, chacun apportant une perspective singulière et une résonance sociale qui enrichissent la compilation au-delà de sa valeur musicale.

Le titre de l'album agit comme un slogan mobilisateur afin de rallier les auditeurs avec l'esprit de résistance et d'autodétermination incarné par les Black Panthers. Ce titre, associé à l'imagerie de la publicité, éveille une résonance culturelle profonde qui transcende le simple cadre musical pour toucher à l'essence même de l'identité et de l'activisme afro-américains. La stratégie de communication employée par Avatar Records permet de positionner l'album comme un vecteur de la continuité du discours des Black Panthers, actualisant leur message pour les générations

contemporaines. Elle ancre la sortie de l'album dans le discours continu pour la justice sociale et l'égalité, faisant de la musique un instrument d'éducation politique et de changement, et du hip-hop un porte-voix du mouvement de libération noire.

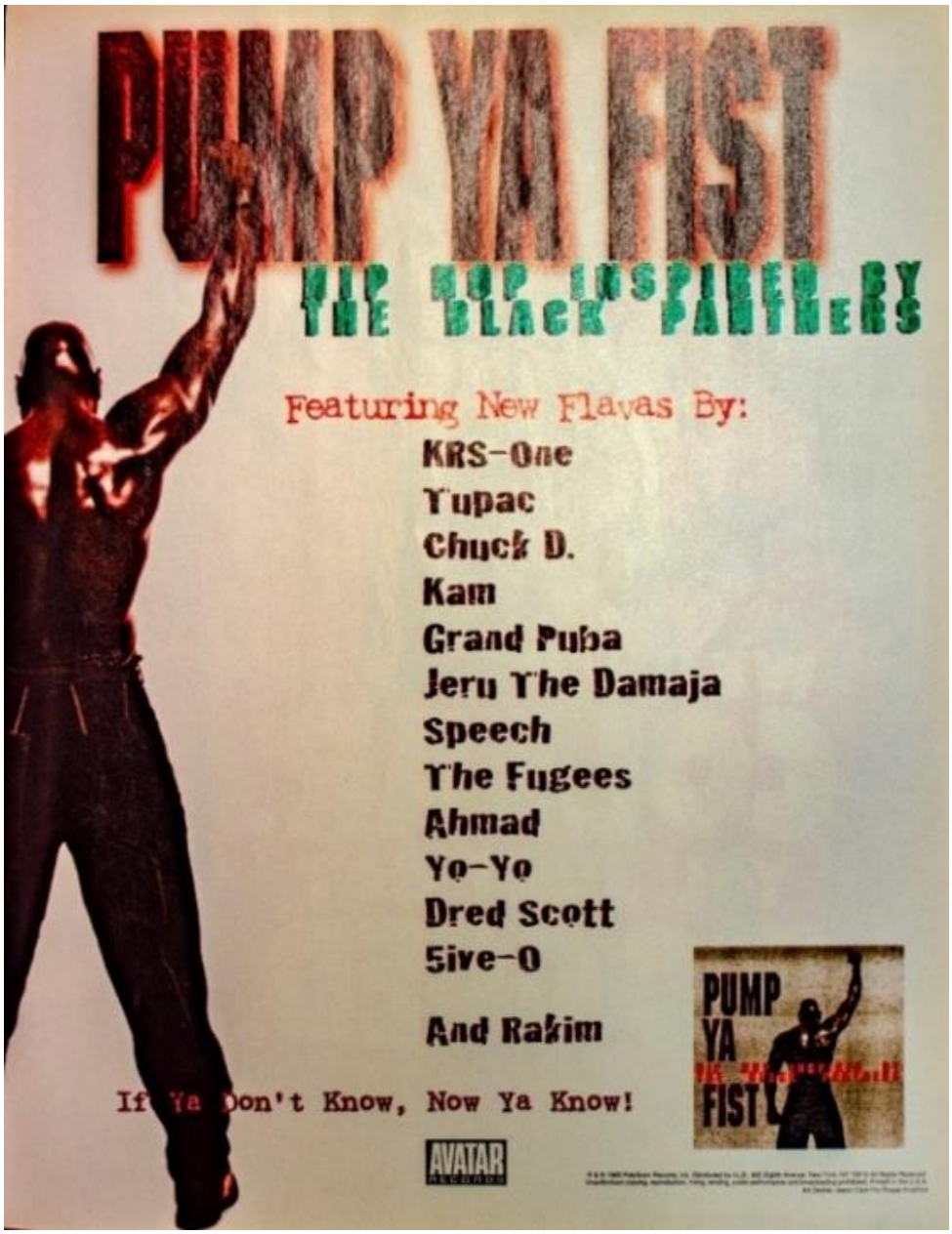


Illustration 105. Publicité d'Avatar Records, magazine *The Source*, avril 1995[302]

[302] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité d'Avatar Records, *The Source*, n° 67, avril 1995.

Enfin, dans le contexte des campagnes publicitaires axées sur des questions sociales, la publicité de Raptivism Records pour l'album collaboratif *No More Prisons* s'avère également particulièrement significative. Publiée dans *Stress Magazine* en 1998, elle cible directement le complexe pénitentiaire industriel (CPI) aux États-Unis (*cf.* Chapitre 3) (*cf.* Illustration 106).

La représentation graphique du fil barbelé est une puissante évocation de la prison, symbolisant la privation de liberté et l'incarcération, ainsi que les barrières physiques et sociales érigées par le CPI. L'intégration de données statistiques, comme les « 30 milliards [de dollars] générés annuellement par l'industrie pénitentiaire »[303] et les « 1,5 million de personnes incarcérées aux États-Unis »[304], dénonce la dimension mercantile du système carcéral et souligne les implications financières qui peuvent influencer la justice pénale et exacerber la surpopulation carcérale. La remarque sur la probabilité « 6 fois plus probable d'être emprisonné aux États-Unis maintenant qu'en Afrique du Sud durant l'apartheid »[305] met en exergue l'injustice raciale et la sévérité du système carcéral étatsunien.

Tout comme la compilation précédente, l'implication des artistes tels que Hurricane G, L Da Headtoucha, Scientifik, Lyric et Akbar témoigne de l'engagement de la communauté hip-hop contre les injustices sociales. En dédiant les bénéfices des ventes de l'album sont reversés au Prison Moratorium Project (*cf.* Chapitre 3, I.), l'annonce renforce son message militant et renouvelle son appel à la réforme carcérale.

Visuellement, l'esthétique évoque les rapports officiels ou la bureaucratie, associée ici aux institutions pénales. Le papier jauni et usé, donnant l'impression d'usure, insuffle une authenticité à la présentation des données, suggérant qu'elles peuvent provenir d'un document confidentiel ou d'une fuite d'informations importantes. L'intégration du fil barbelé autour du nom de la compilation rappelle que ces chiffres représentent une réalité tangible pour les individus concernés. Le logo de Raptivism Records, représentant une femme avec une bombe de peinture à la main, célèbre l'expression personnelle et le droit à l'espace public. La typographie du logo, évoquant clairement le graffiti graffiti, affirme l'identité hip-hop du label.

[303] "30 billion generated annually by prison industry".
[304] "1.5 million incarcerated in the U.S".
[305] "6x more likely to be jailed in U.S. now than in South Africa during Apartheid".

La publicité engage un dialogue visuel entre l'expression artistique, la conscience sociale et l'action politique. Ainsi, la publicité résonne particulièrement auprès d'un public conscient et sensibilisé à ces problématiques.

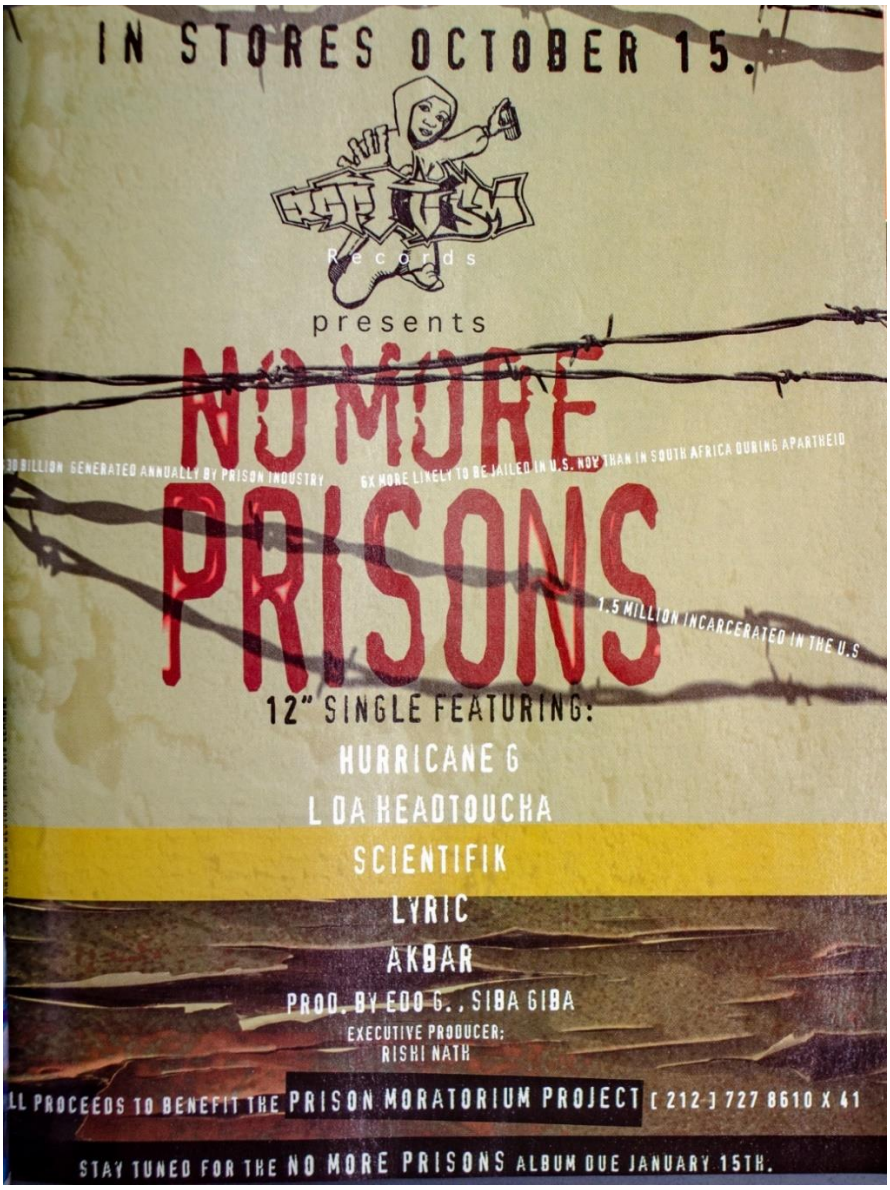


Illustration 106. Publicité de Raptivism Records, *Stress Magazine*, 1998[306]

[306] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 35, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Raptivism Records, *Stress Magazine*, Issue 15, 1998.

3. Valorisation de l'authenticité et de l'indépendance du hip-hop

Cette sous-partie s'attache à explorer, au travers de cinq publicités distinctes, comment les labels hip-hop utilisent stratégiquement l'authenticité et l'indépendance dans leur communication marketing. Ces valeurs sont exprimées afin de renforcer l'identité des artistes et de valoriser le positionnement des labels dans l'industrie musicale étatsunienne. À travers ces publicités, l'authenticité est valorisée en tant que gage de légitimité, tandis que l'indépendance est mise en avant comme un gage de liberté artistique, les transformant ainsi en outils de marketing qui résonnent avec l'audience des magazines hip-hop.

La publicité de BMG Distribution parue dans le magazine *Tafrija* en août 1992 en offre un exemple notable (*cf.* Illustration 107). Cette annonce capitalise sur le symbolisme des couleurs de la diaspora africaine, avec les couleurs panafricaines qui soulignent l'identité afro-américaine de l'entreprise et des artistes qu'elle représente.

Les labels et artistes mentionnés, tels que Jive Records, Arista Records, D.J. Jazzy Jeff & The Fresh Prince, Too Short et Boogie Down Productions, sont présentés comme des partenaires et des acteurs d'un mouvement qui honorant l'héritage et les accomplissement afro-américains. Leurs noms, stratégiquement disposés autour de l'annonce, témoigne de leur importance culturelle et de leur contribution à la scène musicale indépendante étatsunienne.

Le texte de l'annonce, « Salutations aux détaillants noirs indépendants – Les pionniers de la musique dans l'industrie »[307], représente une affirmation de soutien à l'autonomie économique. Il met en lumière un réseau de distribution spécifique, tout en se positionnant BMG Distribution comme un défenseur de l'autodétermination économique au sein de la communauté noire.

BMG Distribution affirme son rôle de distributeur de musique investi dans le soutien des entreprises et artistes afro-américains indépendants dans le but de construire une relation de confiance avec les détaillants et une audience qui valorise l'authenticité et la liberté d'expression. La publicité valorise une vision de l'industrie ancrée dans la communauté noire et alignée avec les valeurs de son public, renforçant ainsi ses liens avec la communauté hip-hop.

[307] "Salutes Black Independent Retailers-The Music Breakers Of The Industry".



Illustration 107. Publicité de BMG Distribution, magazine *Tafrija*, août 1992[308]

La publicité de Columbia Records dans *The Source* en décembre 1993, visant à promouvoir l'album à venir de Mellow T intitulé *The Best Kept Secret,* déploie une stratégie marketing axée sur l'authenticité à travers divers éléments (*cf.* Illustration 108). Le choix d'une photographie en noir et blanc du rappeur crée une dimension d'intemporalité et d'authenticité, évoquant une simplicité brute et une vérité artistique. Cette présentation cherche à dépeindre l'artiste tel qu'il est, sans fioritures ni mises en scène extravagantes.

Le slogan « UNE VÉRIFICATION DE LA RÉALITÉ. N'oubliez jamais d'où vous venez »[309] renforce la quête de sincérité en instant sur la réalité et les origines de l'artiste.

[308] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 62, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de BMG Distribution, *Tafrija*, août 1992.
[309] "A REALITY CHECK. Never forget where you come from".

La publicité suggère que Mellow T incarne une véritable authenticité à travers sa musique et sa personnalité. De même, le titre du single, « Keep It Real », situé sous la photographie, renforce cette idée. L'objectif est de générer un sentiment de confiance et d'identification auprès des auditeurs, ciblant ceux qui valorisent les artistes reflétant véritablement leurs expériences et leur culture.

En plaçant l'authenticité au cœur de sa campagne promotionnelle, Columbia Records cherche à se distinguer de ses concurrents en se positionnant comme un label qui valorise et promeut des artistes sincères. Cette stratégie vise à forger une image positive du label, en liant son nom à des valeurs de vérité et de connexion à ses origines sociales.

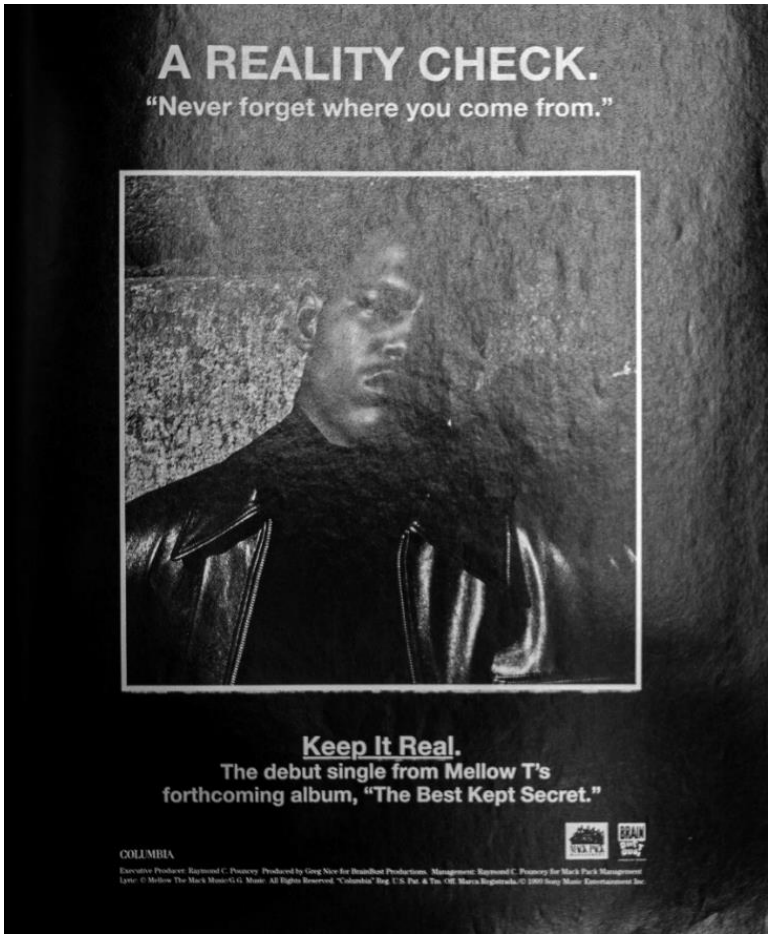


Illustration 108. Publicité de Columbia Records, magazine *The Source*, décembre 1993[310]

[310] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Columbia Records, *The Source*, n° 51, décembre 1993.

Dans une démarche similaire, la publicité de Rap-A-Lot Records publiée dans le magazine *Beat-Down* en 1994 adopte délibérément une esthétique brute et minimaliste pour transmettre une impression d'authenticité. La texture de papier froissée suggère un message non poli et sans artifice, véhiculant ainsi une représentation brute et directe des artistes.

Le label Rap-A-Lot, basé à Houston, utilise cette publicité pour valoriser la scène locale en promouvant les albums de 5th Ward Boyz, Odd Squad (plus tard connu sous le nom de Coughee Brothaz et 2 Low, tous originaires de cette ville texane. Cette mise en avant stratégique des talents locaux s'inscrit dans une stratégie plus large de mise en valeur de l'authenticité régionale et de soutien aux voix émergentes dans le paysage musical du hip-hop. L'utilisation du noir et blanc crée un contraste frappant, augmentant l'impact visuel de l'annonce et recentrant l'attention sur le contenu plutôt que sur une palette de couleurs vives, qui peut être associée à des stratégies marketing plus commerciales.

La typographie en grandes lettres majuscules, annonçant le nom des artistes et le slogan « RECONNAIS LE VRAI »[311] en bas de la page, s'impose comme une déclaration de principe. Cela met en exergue la valeur accordée à l'authenticité et interpelle le public à reconnaître et à valoriser le « vrai » hip-hop, celui qui reste fidèle à ses origines. À travers cette approche, Rap-A-Lot se positionne comme un défenseur de l'essence du hip-hop, proposant une alternative « underground » et authentique par rapport aux choix plus commerciaux des majors de l'industrie.

[311] "RECOGNIZE THE REAL".



Illustration 109. Publicité de Rap-A-Lot Records, magazine *Beat-Down*, 1994[312]

Une autre publicité du magazine *Beat-Down* affiche une approche originale en interrogeant de manière provocatrice les enjeux de la commercialisation du hip-hop (*cf.* Illustration 110). La mise en scène d'un personnage fictif, « Phil DeHedda », prétendu PDG de « Phony Records », incarne une critique acerbe et satirique des cadres des grandes maisons de disques. Le nom du label, qui joue sur le mot *phony*, signifiant « bidon » ou « faux » en anglais, ajoute une couche d'ironie, soulignant l'aspect factice des pratiques de l'industrie.

[312] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 11, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Rap-A-Lot Records, *Beat-Down*, False 2, Issue 2, 1994.

Au centre de l'image, un homme d'âge mûr en costume représente la figure stéréotypeé de l'autorité dans le milieu des affaires. Son visage, intentionnellement déformé[313], conjointement à sa posture imposante et son discours direct et désinvolte, projette une image de contrôle et de domination. Ce visuel, associé à une déclaration provocatrice, personnifie le concept abstrait de l'exploitation artistique en lui donnant un visage et une voix.

Le texte, s'adressant à un « petit bâtard indé », emploie une rhétorique délibérément agressive pour illustrer le conflit entre les grandes maisons de disques et l'indépendance artistique. La déclaration « si tu penses que je vais te permettre de continuer à gagner de l'argent sans que je mette la main à la pâte, tu te trompes … Tu te trompes lourdement, fiston »[314] suggère un paternalisme suffisant et un désir de contrôle, reflétant la tension entre l'autonomie des artistes et les intérêts financiers des majors.

La publicité s'adresse directement à la communauté hip-hop, se positionnant en tant que critique des pratiques prédatrices de l'industrie musicale. Elle soumet à réflexion des thématiques essentielles telles que la propriété, le contrôle créatif et l'authenticité. L'annonce, bien qu'humoristique, appelle à la vigilance et à l'autonomie dans la création musicale hip-hop, réaffirmant l'importance de l'indépendance et du contrôle artistique.

En définitive, cette publicité ne se contente pas de critiquer l'industrie musicale, elle suggère également un acte de résistance. Elle émet l'idée qu'au-delà des impératifs commerciaux, l'authenticité et l'intégrité culturelle du hip-hop doivent être préservées. Il s'agit d'une déclaration qui reflète une certaine perception de la culture hip-hop en tant que force de contestation face à la standardisation et à l'homogénéisation culturelle, et un plaidoyer pour l'expression artistique indépendante et authentique.

[313] Cette déformation de visage rappelle aussi les représentations de personnages diaboliques ou des créatures du mal dans certaines fictions (films, téléfilms, séries, *etc.*).
[314] "O.K. you little indie bastard, if you think that I'm going to allow you to keep making money without my hands in the kettle... Your dead wrong, son".

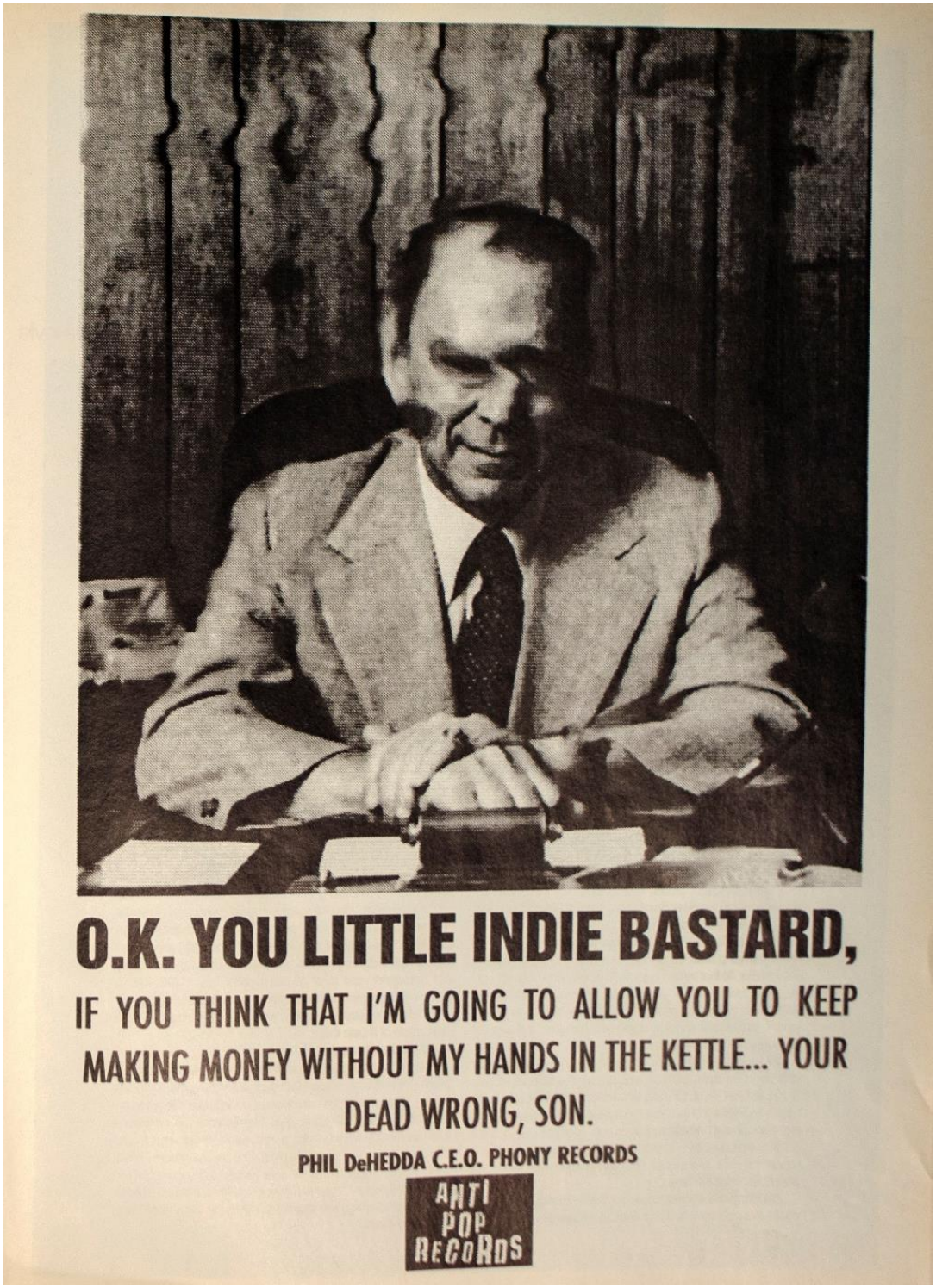


Illustration 110. Publicité (auteur inconnu), magazine *Beat-Down*, 1994-1997 (date précise inconnue)[315]

[315] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 11, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité d'Anti Pop Records, *Beat-Down*, date precise inconnue.

En conclusion de cette série d'analyses publicitaires, la campagne de Nervous Records pour la compilation *Hip Hop Independents Day: The Sequel*, parue dans *Stress Magazine* en 1998, se présente comme un puissant réquisitoire contre la standardisation commerciale du hip-hop (*cf.* Illustration 111). Le visuel de la publicité met en avant un jeune homme afro-américain tenant une platine vinyle devant les gratte-ciels de Manhattan. Le collage évoque implicitement les origines historiques du hip-hop à New York, créant une dichotomie entre le quartier aisé de Manhattan et les origines plus modestes de la culture dans le Bronx. La platine vinyle met en évidence le logo du label, sur lequel se trouve trois balles d'armes à feu convergeant en direction d'un bâtiment où il est inscrit « siège social d'une grande maison de disques »[316], qui symbolise une rébellion contre l'assimilation commerciale de la culture hip-hop. L'expression et la posture du jeune homme traduisent une frustration palpable face à cette récupération, accentuant le discours de résistance porté par la publicité.

Le message provocateur « N*QUE CETTE M*RDE COMMERCIALE ! »[317], en lettres capitales sur fond rouge, s'apparente à une banderole de protestation, dénonçant avec véhémence les tendances commerciales dominantes de l'industrie du rap de la fin des années 1990. Il invite le public à valoriser et soutenir l'authenticité et l'indépendance artistique face aux compromis imposés par les grandes maisons de disques. La campagne publicitaire incite ainsi à défendre l'intégrité artistique du hip-hop et à encourage un espace créatif à l'abri des influences commerciales. En mobilisant les lecteurs à soutenir les labels indépendants, Nervous Records se fait le porte-parole d'une résistance culturelle, célébrant l'esprit indépendant de la scène hip-hop underground.

316 "Major label corporate headquarters".
317 "F**K THAT COMMERCIAL SH*T!".

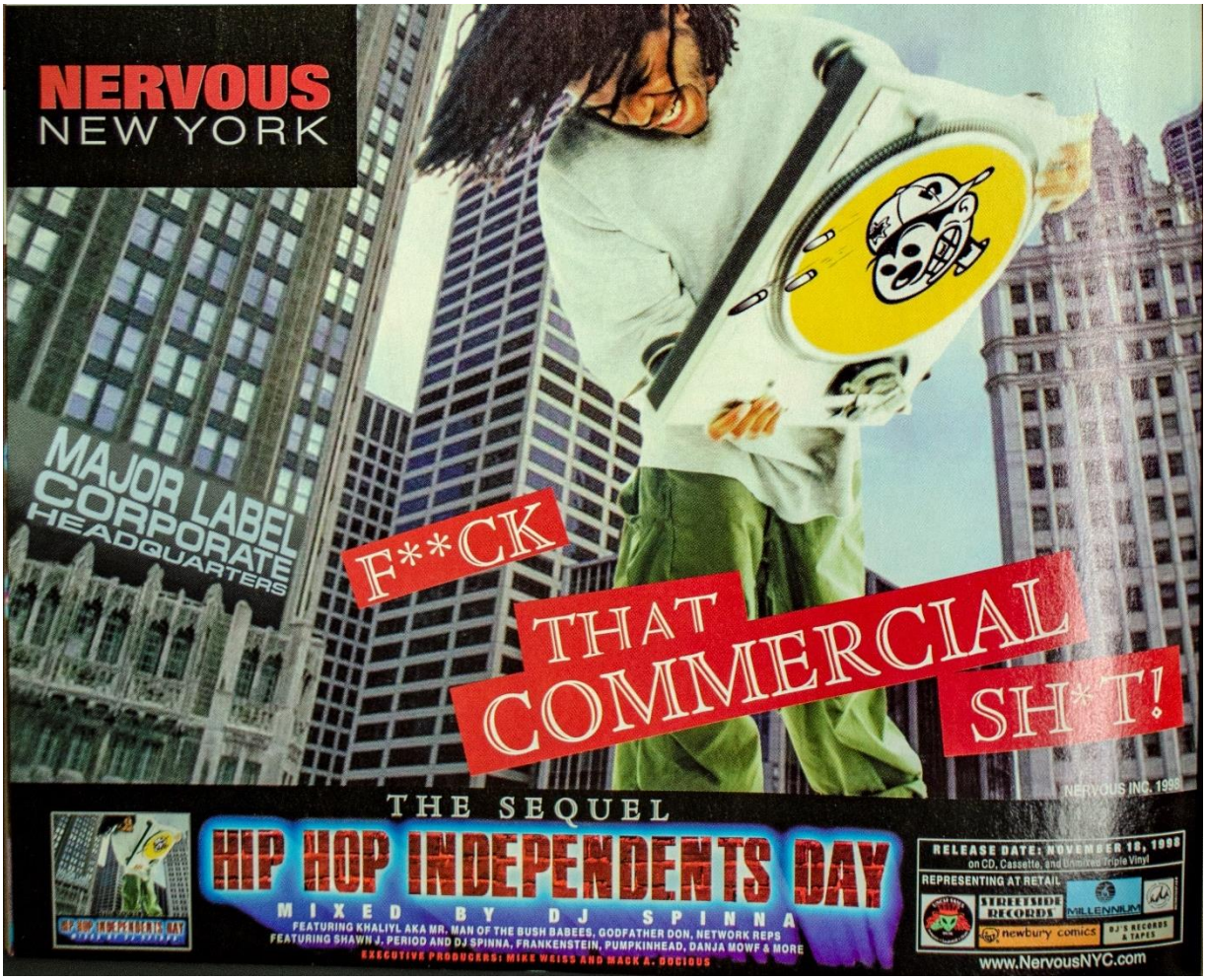


Illustration 111. Publicité de Nervous Records, *Stress Magazine*, 1998[318]

III. Les publicités de prêt-à-porter dans les magazines spécialisés

Cette partie de l'analyse se concentre sur les publicités de l'industrie du prêt-à-porter, et plus spécifiquement des « vêtements urbains », présentes dans les magazines spécialisés au cours des années 1990. Elle examine les stratégies iconographiques et textuelles utilisées pour atteindre les consommateurs de hip-hop, tout en reflétant les préoccupations sociales, culturelles, politiques et identitaires du mouvement hip-hop. Dans ce contexte, le terme de « vêtements urbains » (*urbanwear*) renvoie à un nouveau segment de l'industrie de la mode émergent au cours des années 1980-1990, dont les vêtements sont largement inspirés par la culture

[318] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 35, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Nervous Records, *Stress Magazine*, Issue 15, 1998.

hip-hop[319]. Dans son ouvrage *Free Stylin': How Hip Hop Changed the Fashion Industry*, Elena Romero[320] défini le terme urbain (*urban*) en référence aux vêtements des fans de hip-hop issus des zones urbaines :

> Dans le domaine de la mode, le terme « urbain » a été utilisé par les créateurs et les responsables de la mode au début des années 1990, en remplacement des termes [antérieurs] « ethnique » et « noir » dans les années 1980, lors de la première vague de cette mode. Pour certains acteurs de l'industrie de la mode, ce mot est porteur d'un stigmate similaire au mot péjoratif « nègre ». Certains pensent que l'utilisation du mot « urbain » pour catégoriser un type de style adolescent a été créée par le courant dominant pour cataloguer un style de mode porté, au départ, par des adolescents afro-américains et latinos dans tout le pays. D'autres, dont je fais partie, reconnaissent la nécessité de s'approprier ce style, qui est une extension du hip-hop, et de noter sa croissance et le pouvoir d'achat des consommateurs (Romero, 2012 : XX)[321].

Elena Romero note qu'au sein de la culture hip-hop, l'apparence vestimentaire est primordiale pour se démarquer individuellement et pour exprimer son appartenance culturelle. Elle avance que le fait « d'être toujours soigné, d'avoir des vêtements repassés et des chaussures très propres […] peut être attribué en partie au fait de briser les stéréotypes sur les pauvres »[322] (*ibid.* : 9-10). D'après Romero, bien que le secteur de la mode urbaine connaisse un succès significatif au début des années 1990, l'entrée sur le marché de marques hip-hop lancées par des artistes et/ou des entrepreneurs de la mode hip-hop, détenues en particulier par des Afro-Américains, incite les consommateurs du mouvement hip-hop à apporter un soutien accru à ces

---

[319] Le qualificatif « urbain » est d'abord appliqué à la musique hip-hop. Les vêtements sont dénommés d'après la musique à laquelle ils sont censés renvoyer. Historiquement, le terme « Urban Contemporary », utilisé par le DJ et animateur radio de WBLS (à New York) Frankie Crocker, évoque un format musical né de l'expérience noire, mais qui en transcende les frontières ethniques et attire une audience variée de différentes origines. Auteur inconnu, "Urban Contemporary/Black", *University of Delaware*, 27 décembre 2004. Consulté le 28/08/2023. Disponible à l'adresse : https://www1.udel.edu/nero/Radio/readings/urban.html.

[320] Elena Romero est présidente adjointe et professeure adjointe au département de communications marketing de la Jay and Patty Baker School of Business and Technology du Fashion Institute of Technology de l'université d'État de New York. Elle est titulaire d'une licence en journalisme et communication de masse et un master en édition. Elle prépare actuellement un doctorat en éducation urbaine au CUNY Graduate Center. Elena Romero commence une carrière de journaliste au début des années 1990 par le biais de la radio, avant de passer à la presse spécialisée à partir de 1996, moment où elle devient journaliste de mode pour DNR.

[321] ""Urban," as it relates to fashion, became used by garmentos and mainstream fashion executives in the early 1990s after trading in past fashion jargon such as "ethnic" and "black" in the 1980s during its first wave of these fashions. The word, to some in the fashion industry, carries a stigma similar to the derogatory word "nigger." Some feel that the use of the word "urban" to categorize a type of teen style was created by the mainstream as a way of pigeonholing a fashion style worn, at first, by African American and Latino teens across the country. Others, including myself, recognize the need to take ownership of this style, which is an extension of hip hop and record its growth and consumer buying power".

[322] "always being neat, clothes pressed, and shoes extra clean […] can be attributed to breaking stereotypes of the poor".

marques (Romero, *op. cit.* : 19-20). Cette dynamique conduit à une réussite économique remarquable pour certaines marques de prêt-à-porter afro-américaines :

> Ce ne serait qu'une question de temps avant que des marques détenues, exploitées et/ou conçues par des Noirs ne soient lancées comme Cross Colours, Karl Kani, Walker Wear et Maurice Malone. Le milieu des années 1990 verra alors l'émergence de marques de style de vie hip hop qui suivront avec des noms tels que Mecca USA, PNB Nation Clothing Co. FUBU et Ecko Unlimited. […] Les marques de hip-hop afficheraient des revenus annuels record à la fin des années 1990 et au début des années 2000, telles que FUBU (350 millions de dollars), Ecko Unlimited (280 millions de dollars), Phat Farm (300 millions de dollars, Sean John [marque du rappeur et hommes d'affaires Sean Combs/Puff Daddy] (200 millions de dollars) et Rocawear (120 millions de dollars), tandis que les nouveaux venus comme Enyce et Akademiks gagnaient moins de 100 millions de dollars (*ibid.* : 22)[323].

Si les vidéoclips jouent un rôle important dans la promotion des marques de vêtements auprès du marché urbain[324], les magazines spécialisés constituent également une plateforme de choix pour les marques souhaitant atteindre les consommateurs de hip-hop. *The Source* et *Vibe* fournissent un espace médiatique crucial dans le succès économique de certaines marques de mode. Les entreprises de prêt-à-porter, en insérant des publicités dans ces parutions, acquièrent une légitimité auprès du public hip-hop, ce qui entraîne une augmentation significative de leurs ventes, comme l'explique Carl Jones, co-fondateur de Cross Colours : « Lorsque les gens nous ont vu [dans *The Source*], cela nous a établis comme la ligne hip hop à porter, la ligne cool à porter, la ligne qui se rapporte à la musique et aux gens »[325] (Romero, *op. cit.* : 38).

Les magazines spécialisés tendent par ailleurs à célébrer les marques de prêt-à-porter créées par des Afro-Américains et dont les valeurs intrinsèques semblent être en accord avec celles de la culture hip-hop. En mai 1991, *The Source* introduit Cross Colours à son lectorat au travers

[323] "It would just be a matter of time before black-owned, operated, and/or designed brands would be launched like Cross Colours, Karl Kani, Walker Wear, and Maurice Malone. The mid-1990s would then see an emergence of hip hop lifestyle brands that would follow with labels such as Mecca USA, PNB Nation Clothing Co., FUBU, and Ecko Unlimited. [...] Hip hop brands would demonstrate recordbreaking annual earnings by the late 1990s/early 2000s such as FUBU ($350 million), Ecko Unlimited ($280 million), Phat Farm ($300 million), Sean John ($200 million), and Rocawear ($120 million) while newcomers such as Enyce and Akademiks earned under $100 million".

[324] Sur ce point précis, non discuté en détail ici, consulter Romero pp. 25-40.

[325] "When people saw us in that, it established us as the hip hop line to wear, the cool line to wear, the line that relates to the music and people".

de l'article publicitaire "Conscious Clothing"[326]. L'entreprise est présentée comme une ligne de vêtements « adaptée à la Nation Hip-Hop »[327] :

> "Cross Colours" est spécialement conçue pour combler le fossé entre les nations, les idéologies et les races. Du logo qui ressemble au signe de paix aux couleurs politiquement conscientes qui symbolisent la mère patrie [c'est-à-dire l'Afrique], c'est une ligne de vêtements qui peut unir toutes les cultures. […] "Cross Colours" devrait figurer en tête de liste des vêtements des années 1990. La ligne […] est produite par un groupe d'artistes et de designers innovants et libres d'esprit dont le but ultime est évident dans le credo de l'entreprise "ClothingWithoutPrejudice" [Vêtements Sans Préjugés]. L'objectif de l'entreprise est double : s'unir en tant qu'entreprise diversifiée sur le plan ethnique et prospère sur le plan international et, plus important encore, envoyer ce message dans le monde entier par l'intermédiaire de ses vêtements. En outre, l'entreprise consacre une partie de ses bénéfices à la lutte contre la violence des gangs et à l'aide aux victimes de la violence domestique. Cette nouvelle ligne sera présentée en mai ; gardez donc les yeux et l'esprit ouvert[328].

Similairement, *Tafrija* propose en août 1992 un article évoquant la création de l'entreprise de vêtements Rapp Style par l'artiste hip-hop Chuck D (Public Enemy)[329]. Le magazine souligne la collaboration de la société avec une entreprise étatsunienne détenue par des Afro-Américains fabriquant des chaussures, MVP. La stratégie marketing centrale de la marque lancée par Chuck D consiste à introduire des lignes de vêtements pour les artistes hip-hop associés à la « famille Rapp Style » afin de « refléter la philosophie et l'image des artistes célèbres »[330] (dont Dr. Dre et T. Money). *Tafrija* met également en avant les dimensions sociales et politiques de la marque : « Le programme large d'esprit de Rapp Style a pour but de renforcer et d'élever la communauté noire par le biais de l'éducation et d'actions positives. […] Une partie des recettes de chaque vente

---

[326] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Auteur inconnu, "Conscious Clothing", *The Source*, n° 20, mai 1991.
[327] "tailored with the Hip-Hop Nation".
[328] ""Cross Colours" is specifically designed to bridge the gap between nations, ideologies and races. From the logo that resembles the peace sign, to the politically conscious colors that symbolize the motherland, this is a clothing line that can unite all cultures. [...] "Cross Colours" should be at the top of the list in gear for the 90's. The [...] line is produced by a group of innovative and free thinking artists and designers who's ultimate goal is evident in the company's credo "ClothingWithoutPrejudice." The company's purpose is twofold, to stand in unity as an ethnically diverse and internationally successful company, and more importantly, to send this message throughout the world via it's clothing. In addition, the firm donates a portion of its profits to fighting gang violence and to helping the victims of domestic violence. This new line will be introduced in May; so, keep your eyes and minds open".
[329] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 62, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Auteur inconnu, "Chuck D Forms Rapp Style", *Tafrija*, août 1992.
[330] "Rapp Style family" ; "reflect the philosophy and image of the celebrity artists".

de Rapp Style sera affectée à des programmes éducatifs »[331]. Un autre exemple significatif est l'article d'Amy Linden intitulé "Neo Hip-Hop Gear: The Direction Of Urban Style Takes An Interesting Detour With The Introduction Of Enyce", publié dans *The Source* en mars 1997[332]. La journaliste décrit la formation de la marque Enyce et met en avant la diversité de son équipe créative. Elle identifie Evan Davis comme « Blanc », Lando Felix comme « Philippin » et Tony Shellman comme « Afro-Américain »[333]. La marque vise à inspirer un sentiment d'appartenance culturelle chez les jeunes hommes de 14 à 28 ans, qui constituent leur groupe cible. Le responsable des ventes d'Enyce déclare : « Nous sommes très heureux lorsqu'un jeune achète notre chemise et qu'il se sent bien dedans. Il a l'impression qu'il a une valeur intrinsèque. C'est le mot clé »[334].

Dans ce cadre, l'analyse de publicités de prêt-à-porter issues des magazines spécialisés permet d'explorer les stratégies iconographiques et textuelles utilisées pour atteindre et engager les consommateurs de hip-hop. En somme, ces publicités permettent de poursuivre notre exploration des dimensions sociales, politiques, culturelles et économiques du mouvement hip-hop. Elles contribuent à mieux comprendre les attentes et les préférences des consommateurs, à décrypter les symboles et les représentations culturelles, à évaluer l'authenticité et la pertinence des marques, ainsi qu'à analyser les discours et les représentations sociales véhiculés par ces publicités. Surtout, ces publicités éclairent la manière dont les entreprises à visée commerciale s'appuient sur les idéaux du mouvement hip-hop, qui trouve ses racines dans les mouvements sociaux de la Nouvelle Gauche, illustrant ainsi le processus de marchandisation du hip-hop au cours des années 1990, dans le contexte des influences sociopolitiques de la seconde moitié du XX^{e} siècle.

---

331 "Rapp Style's broad-minded program is intended to strengthen and uplift the black community through education and positive works. [...] Part of the proceeds from each Rapp Style sale will be allocated to educational programs".

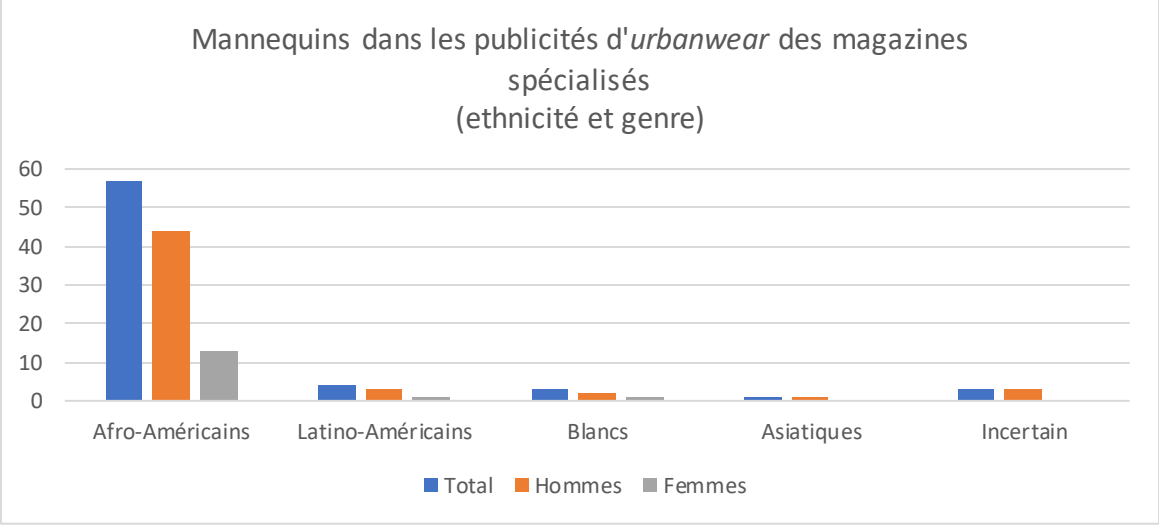
332 Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Linden Amy, "Neo Hip-Hop Gear, The Direction of Urban Style Takes an Interesting Detour with the Introduction of Enyce", *The Source*, n° 90, mars 1997.

333 Ceux-ci sont également à l'origine de la marque Mecca USA, dont plusieurs exemples publicitaires seront analysés dans la suite de ce chapitre. Il est important de remarquer que ces désignations mélangent des indicateurs de race, d'origine nationale et d'ethnicité. Même si de telles caractérisations peuvent être courantes dans le journalisme et d'autres contextes médiatiques, elles méritent une attention particulière. La simplification des identités à l'aide de tels termes peut, en effet, occulter les nuances et intersections complexes qui définissent les expériences individuelles et collectives.

334 "We're most pleased when a kid buys our shirt and he feels good in it. He feels as if it has intrinsic value. That's the key word".

A. Représentations ethniques et de genre dans les publicités d'*urbanwear*

Les publicités d'*urbanwear* présentes dans les magazines spécialisés des années 1990 offrent une source précieuse pour analyser les choix stratégiques de représentation ethnique et de genre de l'industrie de la mode hip-hop, révélant ainsi les tensions et les enjeux propres à la culture hip-hop. Une analyse statistique de 55 publicités de prêt-à-porter publiées entre 1991 et 1999, dont 38 font appel à des mannequins pour promouvoir leurs produits, permet de tirer quelques observations (*cf.* Graphique 7)[335]. Dans l'ensemble, ces annonces accordent une visibilité accrue aux modèles masculins, avec une nette prédominance des mannequins afro-américains. En revanche, les autres groupes ethniques tels que les Latino-Américains, les Blancs et les Asiatiques sont largement sous-représentés. La catégorie « incertain » regroupe trois publicités où il est difficile d'affirmer avec certitude l'origine ethnique des mannequins (latine ou blanche). Ces statistiques soulèvent des questions sur la diversité et la représentation des groupes ethniques et des genres dans les publicités de modes diffusées dans les magazines spécialisés.



Graphique 7. Graphique des mannequins (ethnicité et genre) dans les publicités d'*urbanwear* des magazines spécialisés

[335] Les tendances observes restent cohérentes au fil des années, suggérant une continuité dans les choix de représentation ethnique et de genre tout au long des années 1990. Toutefois, il convient de noter que ces tendances, bien qu'évocatrices, sont fondées sur un corpus limité et, par conséquent, toute généralisation doit être abordée avec prudence et en tenant compte de cette limitation.

La prévalence des mannequins masculins suscite des interrogations quant aux normes de genre et la perpétuation des stéréotypes associés. Cette préférence pour les mannequins masculins peut être attribuée à une perspective sexiste qui associe les vêtements masculins à une perception selon laquelle les hommes occupent une place plus influente ou plus importante dans la culture hip-hop. Cette disparité de genre soulève des problématiques relatives à la position et la représentation des femmes dans la culture hip-hop et dans l'industrie de la mode. Les femmes jouent un rôle central dans le développement et l'évolution du mouvement hip-hop, tant en tant qu'artistes que consommatrices et supportrices (*cf.* Chapitre 6). Leur sous-représentation dans les publicités de prêt-à-porter peut être interprétée comme une marginalisation de leur contribution à la culture hip-hop. L'unique représentation existante d'une femme blanche dans cet échantillon publicitaire pose plusieurs questions et problèmes[336]. Publiée en novembre 1997 par *The Source*, l'annonce de la société de vêtements urbains First Down présente de façon provocante une femme blanche et blonde penchée sur une table de billard, la langue sortie, ce qui peut évoquer une attitude à la fois ludique et chargée de connotations sexuelles. Elle porte des vêtements noirs courts, soulignant les contours de son corps, et chaussée de talons, évoquant une tenue de soirée ou un code vestimentaire associé à la séduction. Un homme afro-américain se tient derrière elle, étroitement collé à ses fesses (*cf.* Illustration 112). L'interaction entre les deux personnages, conjuguée à l'utilisation de l'espace et du mobilier, crée une scène ambiguë où les notions de jeu et de séduction sont intimement mêlées.

Cette représentation véhicule des dynamiques de pouvoir et des stéréotypes potentiellement problématiques, où l'homme est perçu comme exerçant une forme de contrôle ou de domination sur la femme. La mise en scène ouvre une lecture plurielle : est-ce une complicité partagée ou une situation d'objectification ? La femme, avec sa langue sortie et son corps courbé, semble être non seulement réduite à un objet de désir, mais aussi présentée dans une posture qui peut être interprétée comme un signe de désinhibition ou de jeu consenti. Par ailleurs, la publicité

[336] L'histoire des relations raciales aux États-Unis est fortement marquée par des dynamiques de pouvoir, d'oppression et de violence. Dans ce contexte l'image du couple homme noir/femme blanche est chargé de significations symboliques. Face à cet héritage historique, cette représentation peut être une manière de contester et de subvertir ces dynamiques de pouvoir historiques. Pour une analyse des relations interraciales et des dynamiques de pouvoir liées à la race, consulter : Collins Hill Patricia, *Black Sexual Politics: African Americans, gender, and the New Racism*, New York, Routledge, 2004. Hodes Elizabeth Martha, *White Women, Black Men: Illicit Sex in the Nineteenth Century South*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1999. Romano Christine Renee, *Race Mixing: Black-White Marriage in Postwar America*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

montre exclusivement l'homme portant la marque First Down, ce qui peut être interprété comme une affirmation de masculinité associée à la possession et au contrôle, en contraste avec la femme qui, bien que centrale dans la scène, n'arbore pas clairement les produits de la marque. Cette stratégie renforce les normes traditionnelles de genre en associant la masculinité à l'autorité et au pouvoir.

Du point de vue marketing, cette publicité semble recourir à des stratégies controversées pour attirer l'attention des lecteurs, utilisant une image provocante et chargée de connotations sexuelles. Il est possible que la marque cherche à susciter un sentiment de désir et de transgression, particulièrement auprès d'une audience cible qui peut y voir une expression de virilité ou de succès social. Cependant, il est essentiel de considérer l'impact de telles représentations sur la perception de la marque, notamment en termes d'inclusion et de respect des diverses communautés et genres. Cette approche peut en effet compromettre l'image de la marque en générant des critiques quant à sa moralité et son éthique.

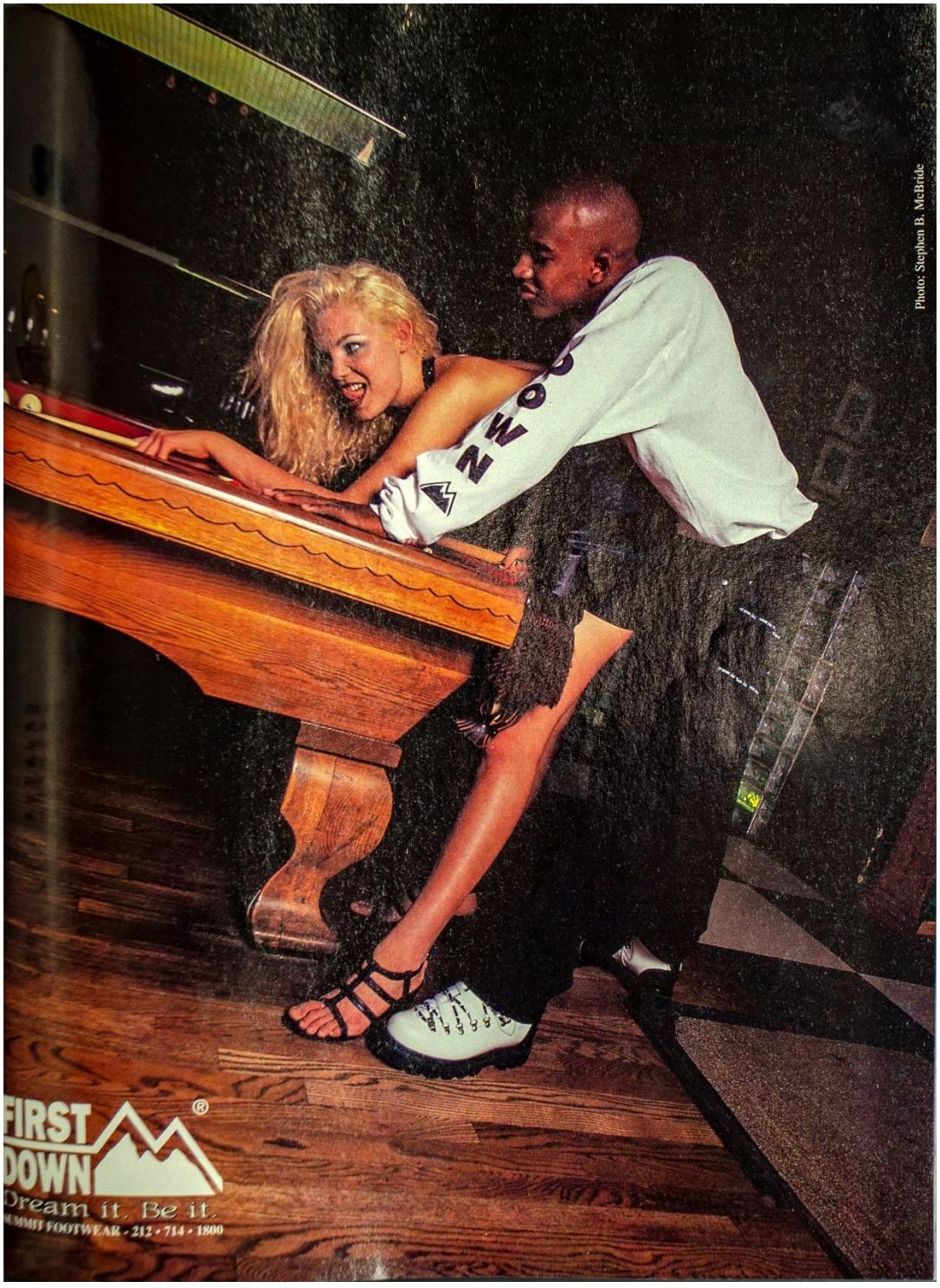


Illustration 112. Publicité de First Down, *The Source*, novembre 1997[337]

[337] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de First Down, *The Source*, n° 98, novembre 1997.

La prédominance masculine dans ces publicités reflète particulièrement les dynamiques de pouvoir et d'inégalité au sein de l'industrie de la musique rap. L'utilisation d'artistes hip-hop afro-américains dans les campagnes publicitaires renforce les tendances de représentation ethnique et de genre observées dans l'industrie musicale. Les marques de prêt-à-porter hip-hop cherchent à capitaliser sur la popularité et l'influence de ces artistes auprès de leur base de fans au sein de la culture hip-hop. Elles espèrent ainsi accroître leur visibilité et leur attrait auprès du public ciblé. Comme le note Elena Romero, les marques d'*urbanwear* placent des vêtements sur des artistes, à la fois dans les vidéoclips et dans les magazines, « afin d'obtenir une reconnaissance rapide de leur marque dans les années 1990 » (Romero, *op. cit.* : 33)[338]. Par conséquent, étant donné que les hommes afro-américains dominent largement l'industrie du rap à cette époque, tant en termes de succès économique et de popularité que de représentation médiatique, les choix des marques sont influencés par ces considérations de représentation. Cela peut expliquer l'intérêt prédominant des marques d'*urbanwear* pour investir dans les rayons dédiés aux jeunes hommes dans les grands magasins.

En juin 1996, *The Source* publie l'article "Hip-Hop Stylee: The Fashion World Looks To Hip-Hop For New Blood" de Caryl Lucas, qui s'intéresse particulièrement au « pouvoir de marketing »[339] des rappeurs[340]. D'après April Walker, créatrice de Walker Wear, sa société, Karl Kani et Cross Colours sont parmi les premières entreprises *d'urbanwear* à utiliser les rappeurs pour réaliser des placements de produits. Elle évoque ses premières collaborations à partir de 1992, avec Run-D.M.C., EPMD, Naughty By Nature ou encore Queen Latifah. Les artistes hip-hop qui disposent d'une certaine popularité sont particulièrement importants pour la promotion et le marketing de l'industrie de la mode au cours des années 1990, car ils disposent d'une influence considérable sur leurs fans. Pour April Walker, « De nombreux fabricants de vêtements se tournent vers le hip-hop parce qu'ils sont conscients de l'importance du placement de produit lorsqu'il est sur les bonnes épaules. Les créateurs vont exploiter toutes les possibilités d'exposition qui s'offrent à eux »[341]. En mars 1997, Tracey Walters réalise un article intitulé "Urban Gear Explosion:

[338] "as a way of gaining quick brand recognition in the 1990s".
[339] "marketing clout".
[340] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Lucas Caryl, "Hip-Hop Styles: The Fashion World Looks to Hip-Hop for New Blood", *The Source*, n° 81, juin 1996.
[341] "A lot of clothing companies are turning to hip-hop because they see the power of product placement when it's on the right backs. Designers are going to tap into any exposure they can get".

The Final Frontier" pour *The Source*, dans lequel elle évoque la popularité de l'*urbanwear* par le biais d'interviews d'acteurs afro-américains de l'industrie de la mode hip-hop[342]. Pour Tony Thorne, directeur marketing de Mecca USA, le rap dispose d'une influence certaine sur la mode dans son ensemble. Les propos de Chris Latimer, vice-président du marketing pour dada damani, vont dans le même sens :

> Le rap a une grande influence sur la mode et sur ce que les gens portent. Beaucoup de musiciens chantent à propos de marques et, par conséquent, les jeunes achètent ces marques. Je dois être reconnaissant à Keith Murray, Redman, MC Lyte et d'autres qui mentionnent mon produit sur leurs albums. Cela aide beaucoup[343].

Daymond John, copropriétaire et fondateur de FUBU, une ligne de vêtements urbains détenue par des Afro-Américains, souligne l'importance de cultiver des connexions privilégiées avec l'industrie musicale, notamment en concevant des vêtements pour des artistes hip-hop : « J'ai des liens très étroits avec l'industrie du rap, en particulier avec les artistes qui font la publicité de mes vêtements »[344].

La marque de vêtements urbains Cross Colours choisi de faire figurer les rappeurs Dr. Dre et Snoop Doggy Dogg dans une publicité publiée en août 1993 dans *The Source*, un acte témoignant d'une stratégie marketing réfléchie (*cf.* Illustration 113). Au début des années 1990, ces deux artistes sont des figures éminentes de la scène hip-hop et des fers de lance du gangsta-rap. En intégrant ces figures de proue dans sa publicité, Cross Colours capitalise de manière calculée sur leur notoriété et leur influence, afin de promouvoir la marque auprès des consommateurs hip-hop. La réputation de ces artistes confère à la marque une association immédiate avec l'authenticité de la culture hip-hop. *The Source*, largement reconnu comme le magazine de référence par les amateurs de hip-hop à l'époque, offre le canal idéal pour que Cross Colours atteigne efficacement son public cible, composé d'individus enracinés dans

[342] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Article sans auteur et sans titre sur la culture hip-hop et ses modes vestimentaires, *The Source*, n° 90, mars 1997.

[343] "Rap has a lot of influence on fashion and what people wear. A lot of musicians sing about brands and as a result the kids buy these brands. I have to give props to Keith Murray, Redman, MC Lyte, and others who mention my product on their albums. That definitely helps". Pour rappel, dans les années 1980, bien que le hip-hop commence à gagner en popularité, il reste largement une expression des communautés marginalisées, en particulier dans les quartiers urbains défavorisés des États-Unis. Cependant, au cours des années 1990, le rap et le hip-hop deviennent une force dominante sur la scène musicale mondiale. Cette transition élargit non seulement leur portée commerciale, mais renforce également leur influence sur des industries adjacentes, comme la mode.

[344] "I have very close ties with the rap industry, particularly with the artists who advertise my clothes".

la culture urbaine, la musique rap et la mode *streetwear*. L'utilisation de ce média spécialisé garantit une visibilité maximale auprès d'une audience déjà engagée et réceptive.

La publicité représente Dr. Dre et Snoop Doggy Dog devant une voiture aux jantes en chrome, un symbole de statut dans la culture hip-hop, qui contribue à une image de luxe et d'exclusivité. À leurs côtés, un chien Rottweiler ajoute une couche supplémentaire de connotations associées à la loyauté, la protection et une certaine virilité brute, éléments souvent célébrés dans les paroles de gangsta rap. L'emploi des mots "GHETTO JUMPIN'" et l'association à Death Row Records, un label majeur du gangsta-rap, renforcent l'alignement de Cross Colours avec une esthétique et une identité propres à la culture hip-hop. La publicité transcende donc la simple promotion de vêtements pour vendre une histoire, une appartenance et une identité qui résonnent avec les aspiration de la jeunesse urbaine de l'époque.

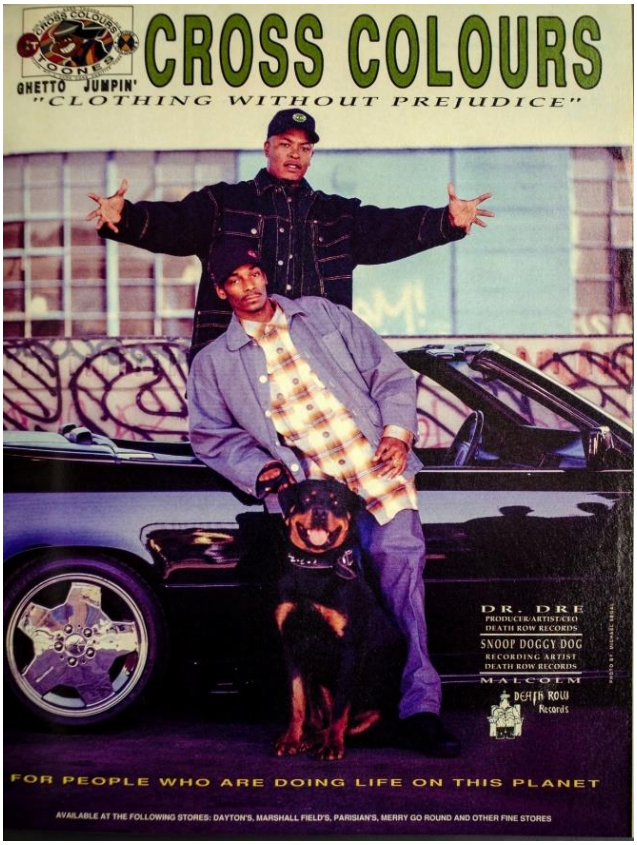


Illustration 113. Publicité de Cross Colours, *The Source*, août 1993[345]

[345] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Cross Colours, n° 47, août 1993.

Cette stratégie promotionnelle est déployée par les marques de vêtements urbains tout au long des années 1990, et ce dans l'ensemble des magazines spécialisés issus des dépouillements archivistiques[346]. En décembre 1995-janvier 1996 par exemple, le magazine *Vibe* diffuse une publicité de Lugz qui met en scène les rappeurs Keith Murray et Redman dans un milieu urbain (*cf.* Illustration 114). Lugz capitalise ici sur le succès commercial de ces artistes et sur leur reconnaissance culturelle dans la scène hip-hop. Keith Murray, dont le premier album *The Most Beautiful Thing In This World* (Jive Records) est certifié disque d'or par la RIAA en août 1995, et Redman, dont le second album *Dare Iz A Darkside* (Def Jam Recordings), sorti le même mois et certifié disque d'or en janvier 1995[347], sont des symboles de réussite musicale et des figures emblématiques dans la culture urbaine de l'époque.

La publicité présente les artistes adoptant des postures détendues et confiantes, véhiculant ainsi une assurance caractéristique du genre rap, et par extension, de la marque elle-même. La mise en scène urbaine, illustrée par des graffitis en arrière-plan, est emblématique de la culture hip-hop et souligne la crédibilité et l'ancrage de Lugz. La marque cherche à associer ses produits à un mode de vie authentique, positionnant ses vêtements comme des extensions de l'identité de ceux qui les portent. La mise en évidence de vêtements amples, tels que le sweat et les jeans, ainsi que des bottes robustes, reflète les tendances du *streetwear* de l'époque et suggère également une durabilité et une fonctionnalité adaptées à la vie citadine.

Par cette publicité, Lugz met en avant des artistes au succès commercial pour vanter les mérites des produits, en construisant un récit autour des valeurs de la culture hip-hop – l'authenticité, la résilience et l'expression de soi – tout en insérant subtilement leurs produits dans ce récit. En plaçant Kieth Murray et Redman au premier plan, Lugz présente des visages connus et transmet un message de pertinence culturelle et du mode de vie que la marque souhaite incarner. Le choix de ces artistes après la certification de leurs albums renforce le lien entre le succès musical et le style vestimentaire, offrant une aspiration et une identification pour les consommateurs hip-hop. Lugz vend ainsi l'idée d'un succès accessible et d'une appartenance culturelle forte, un message qui résonne avec le public de *Vibe*.

[346] Sur les 55 publicités de l'échantillon, 11 font appel à des rappeurs pour promouvoir leurs produits.
[347] RIAA, "Gold & Platinum: Redman", *RIAA*. Consulté le 22/03/2023. Disponible à l'adresse : https://tinyurl.com/yckxwzzu.

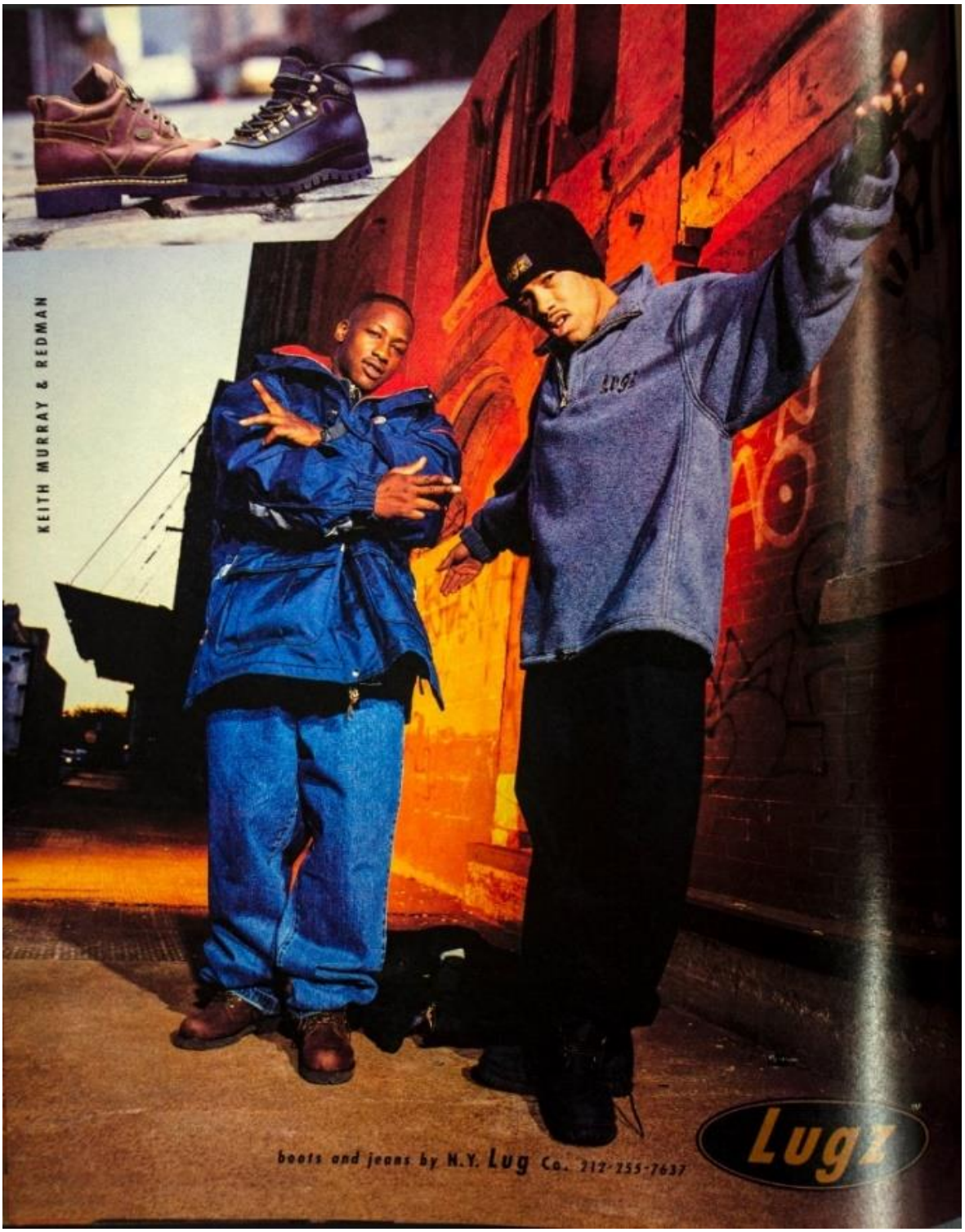


Illustration 114. Publicité de Lugz, *Vibe*, décembre 1995-janvier 1996[348]

[348] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Lugz, *Vibe*, vol. 3, n° 10, décembre 1995-janvier 1996.

En ce qui concerne l'ethnicité, les publicités d'*urbanwear* présentes dans les magazines spécialisés sont principalement constituées de mannequins d'origine afro-américaine en raison de plusieurs facteurs clés. Tout d'abord, les marques d'*urbanwear* ciblent spécifiquement le public afro-américain, qui est considéré comme la partie la plus importante de leur marché. Les détaillants remarquent que l'introduction de ces lignes de vêtements urbains attire principalement les consommateurs noirs, bien que certains consommateurs blancs les achètent également. Dans l'article "Urban Gear Explosion: The Final Frontier" (*The Source*, mars 1997), John Mann de la grande surface Belk Triad de Greensboro, en Caroline du Nord, établit un lien direct entre les marques d'*urbanwear* et les consommateurs noirs :

> Nous avons Karl Kani dans trois magasins. Nous avons acheté cette ligne parce que nous avions l'impression de négliger notre clientèle noire. Au départ, lorsque nous avons introduit cette ligne, nous pensions que seuls les consommateurs noirs l'achèteraient. Mais il semble qu'il y ait un mélange d'environ 70% de Noirs et 30% de Blancs[349].

De même, Mark Hamilton, directeur adjoint d'Up Against The Wall, un magasin spécialisé de Washington, D.C., reconnaît que la plupart de ses clients sont d'origine afro-américaine, bien que le nombre de clients blancs qui achètent de l'*urbanwear* ne cesse d'augmenter. En comprenant l'importance de la clientèle afro-américaine, les marques cherchent à établir une connexion directe avec leur public cible. Comme le souligne Chris Latimer (dada damani) dans l'article de *The Source*, les créateurs afro-américains de vêtements urbains possèdent un avantage distinct en matière de compréhension des codes culturels et de la relation avec les consommateurs : « Étant donné que les Afro-Américains et les Hispaniques représentent environ 65 à 70% des tendances de la mode [urbaine], si vous créez pour quelqu'un d'autre, vous vous jouez de vous-même »[350]. Ces créateurs sont en capacité de créer des vêtements qui reflètent l'esthétique et les aspirations de la culture hip-hop, ce qui favorise la formation d'une relation perçue comme plus authentique et plus directe par les consommateurs afro-américains.

[349] "We have Karl Kani in three stores. We purchased the line because we felt we were overlooking our Black customer. Initially when we brought the line in, we thought only Black consumers would buy it. But there seems to be a cross-over of about 70% Black and 30% white".

[350] "Since African-Americans and Hispanics represent about 65-70% of the trends in [urban] fashion, if you design for anyone else you'll be playing yourself".

B. Symbolisme afro-américain et publicités de vêtements urbains

Cette sous-partie se focalise sur l'utilisation du symbolisme afro-américain dans les publicités de vêtements urbains, telles qu'observées dans les magazines spécialisés des années 1990. Cette période correspond à une phase importante de l'évolution de la culture hip-hop et de la mode urbaine. En examinant ces publicités, il est possible de mieux comprendre les choix esthétiques et les messages véhiculés par les marques pour attirer les consommateurs. En d'autres termes, cette étude examine comment les marques de prêt-à-porter utilisent des références culturelles afro-américaines afin de cibler les consommateurs de hip-hop et le public afro-américain, établissant ainsi un lien identitaire avec ces derniers. Deux catégories distinctes se dégagent des annonces publicitaires étudiées : les publicités d'entreprises qui utilisent peu ou pas de références à la culture afro-américaine ou hip-hop, et les publicités d'entreprises, y compris celles détenues par des Afro-Américains, qui intègrent ces références culturelles. Dans certains cas, ces dernières mettent également en avant des éléments liés aux mouvements sociaux, en particulier le mouvement de libération noire. L'analyse de ces différentes catégories permet de mettre en évidence les dynamiques culturelles, les représentations sociales et les enjeux identitaires qui se manifestent au sein de ces publicités.

1. Publicités d' entreprises sans références marquées à la culture afro-américaine ou hip-hop

Cette section explore quatre publicités d'instinctes d'entreprises qui, bien qu'intégrées au sein des magazines hip-hop, ne mobilisent pas explicitement le symbolisme afro-américain ou les références associées à la culture hip-hop. Leur inclusion témoigne de la diversité des stratégies publicitaires des marques dans ces publications. L'analyse révèle ainsi comment le marketing urbain, tout en côtoyant l'univers hip-hop, peut opter pour une communication plus subtile ou plus universelle, révélant ainsi la varité du paysage publicitaire des médias hip-hop au cours des années 1990.

C'est le cas de la publicité pour le modèle Chrome Dome de Skechers, parue dans le magazine *The Source* en décembre 1993, qui se distingue par une approche sobre et neutre (*cf.* Illustration 115). L'absence délibérée de références aux cultures afro-américaine ou hip-hop peut être interprétée comme une stratégie visant à toucher un marché cible élargi allant au-delà des

consommateurs hip-hop. Cette stratégie peut suggérer une intetion de capter un segment de consommateurs urbains plus vaste et peut indiquer que cette publicité figure également dans des publications plus généralistes.

La chaussure, mise en valeur par une présentation en plongée, capte immédiatement l'attention, sans distraction superflue. La couleur noire du modèle, mise en contraste par un fond gris évoquant l'asphalte, souligne une esthétique urbaine à la fois brute et épurée. Le slogan, « Orteil écrasé, vendue en l'état, soyez réaliste, c'est de l'acier »[351] communique une promesse de durabilité et d'authenticité. L'expression traduite ici par « soyez réaliste » (*Get Real*), issue de l'argot nord-américain, peut être interprétée comme une incitation à un pragmatisme reconnaissant la solidité et la qualité sans prétention du produit. "Thrashed Toe" et "It's Steel" suggèrent une robustesse adaptée à la vie citadine, tandis que "Sold As Is" résonne aux attentes d'une audience en quête de simplicité et de fonctionnalité. Les bandes rouges, s'élançant du haut de la chaussure, infusent à l'annonce une impression de dynamisme, renforçant l'appel à la jeunesse urbaine ciblée par la publicité.

[351] "Thrashed Toe, Sold As Is, Get Real, It's Steel".



Illustration 115. Publicité de Skechers, *The Source*, décembre 1993[352]

Dans le paysage publicitaire de *The Source* en août 1996, Kickers adopte une stratégie distinctive pour capturer l'attention de son audience hip-hop (*cf.* Illustration 116). La double page joue sur les contrastes et propose une énigme verbale. Le bleu profond en arrière-plan met en valeur les chaussures noires, créant un contraste qui attire immédiatement le regard. L'absence de symboles afro-américains ou d'allusions explicites à la culture hip-hop peut être interprétée, similairement à la publicité précédente, comme une tentative de la marque de s'adresser à un public plus vaste et diversifié.

[352] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Skechers, *The Source*, n° 51, décembre 1993.

L'élément central de la publicité est un texte en lettres capitales mêlant le noir et le rouge qui s'étend sur deux pages. La typographie peut potentiellement faire référence au graffiti, avec son effet en trois dimensions. La phrase énigmatique "Until club is a sandwich with three pieces of bread. Kickers until then" pique la curiosité et incite à l'interprétation. Elle évoque une non-conformité et une originalité, censées refléter l'esprit innovant de la marque. La juxtaposition de l'image des chaussures au concept de sandwich à trois tranches de pain crée une métaphore visuelle inattendue ; une structure inhabituelle et originale. Ce décalage entre les mots et l'image induit l'idée que la non-conformité et l'originalité sont au cœur de l'identité de la marque.

Le choix de couleurs vives pour le texte met également en évidence le nom de la marque, affichée en blanc sur fond rouge en bas à droite de l'annonce. Ce positionnement suggère que Kickers représente la solution inattendue, la pièce manquante pour résoudre l'énigme. La mention de la localisation des magazins à New York et Los Angeles n'est pas anodine : elle renforce le positionnement urbain de la marque. Dans l'ensemble, cette stratégie marketing reflète une identité de marque qui prône l'originalité et l'avant-gardisme, alignée avec un public hip-hop qui valorise l'individualité et l'expression de soi.



Illustration 116. Publicité de Kickers, *The Source*, août 1996[353]

[353] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Kickers, *The Source*, n° 83, août 1996.

La publicité de la marque Planeta, publiée dans *The Source* en septembre 1996, illustre une stratégie marketing distincte pour promouvoir son modèle de bottes GriTex (*cf.* Illustration 117). L'annonce joue sur le contraste visuel, utilisant un fond noir encadré d'un rouge vif qui attire immédiatement le regard, mettant ainsi en valeur le logo de l'entreprise inscrit en lettres capitales. La couleur jaune, quant à elle, est stratégiquement utilisée pour mettre en relief certains atouts techniques des bottes, faisant écho à la teinte des lacets et à certains détails du produit. Elle établit un lien visuel intuitif avec les qualités de la marchandise.

Au-dessus du nom de la marque, la phrase "Straight Outta The New Hip Hop Fashions" constitue l'unique référence directe au hip-hop dans l'annonce. L'expression "Straight Outta", indissociablement liée à l'album emblématique de N.W.A. *Straight Outta Compton* (1988, Ruthless Records), favorise un sentiment d'authenticité par son lien avec le patrimoine culturel du hip-hop. Cette appropriation linguistique positionne Planeta comme un innovateur dans la sphère de la mode hip-hop, affirmant ainsi son statut de pionnier dans les tendances contemporaines. Le slogan "The New Hip Hop Fashions" renforce cette prétention, suggérant que les bottes GriTex représentent un article incontournable pour les avant-gardistes de la mode urbaine, ceux qui sont à la pointe de la culture hip-hop.

Cette stratégie publicitaire, qui se saisit d'un lexique ancré dans la culture hip-hop, cherche à consolider la réputation de Planeta en tant que marque pertinente et authentique auprès des consommateurs hip-hop, mais aussi résonner avec un public qui privilégie l'authenticité et l'innovation dans leur expression stylistique.

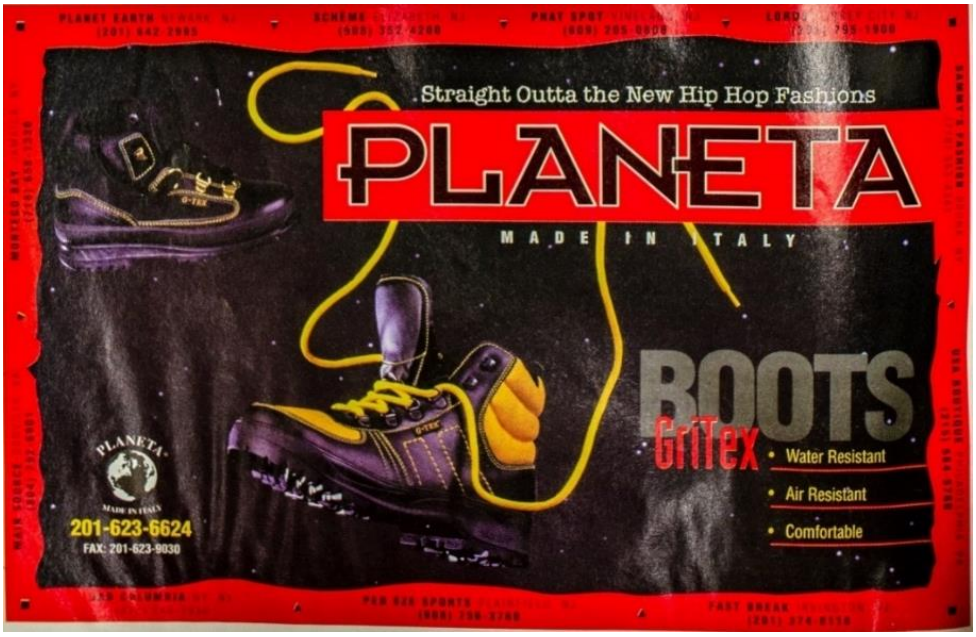


Illustration 117. Publicité de Planeta, *The Source*, septembre 1996[354]

Enfin, la campagne publicitaire de Vans diffusée dans le magazine hip-hop *Beat-Down* (1994-1997) présente une femme afro-américaine allongée dans l'herbe sous un ciel dégagé (*cf.* Illustration 118). Cette mise en scène évoque un espace propice à la liberté et à la détente. L'objectif de cette campagne est de capter l'attention des consommateurs par la mise en avant du confort et d'un style décontracté. Le logo de Vans, positionné en bas à gauche de la publicité et accompagné par trois paires de chaussures, contribue subtilement à l'identité visuelle de la marque, tout en préservant l'esthétique générale de l'ensemble.

Le choix d'une femme afro-américaine comme modèle est une démarche stratégique visant à créer un lien d'identification avec le lectorat afro-américain de *Beat-Down*. Néanmoins, cette connexion est orchestrée sans le recourt à des attributs culturels directement liés aux cultures afro-américaine ou hip-hop. Le slogan « Nous avons des chaussures pour des humeurs que vous n'avez même pas encore ressenties »[355] éveille un sentiment d'anticipation, promettant une gamme de chaussures en adéquation avec des émotions encore à découvrir par le consommateur.

[354] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Planeta, *The Source*, n° 84, septembre 1996.
[355] "We have shoes for moods you haven't even felt yet".

Cet argument commercial cible les aspirations émotionnelles et l'expérience subjective, invitant à explorer des identités et des désirs encore inexprimés.

L'adoption d'une orientation verticale pour l'image rompt avec la mise en page horizontale habituelle de la publicité, instaurant une dimensions visuelle dynamique qui peut suggérer une ouverture vers l'inhabituel. Cette disposition peut être interprétée comme un reflet des valeurs d'originalité et d'innovation associées à la culture hip-hop.

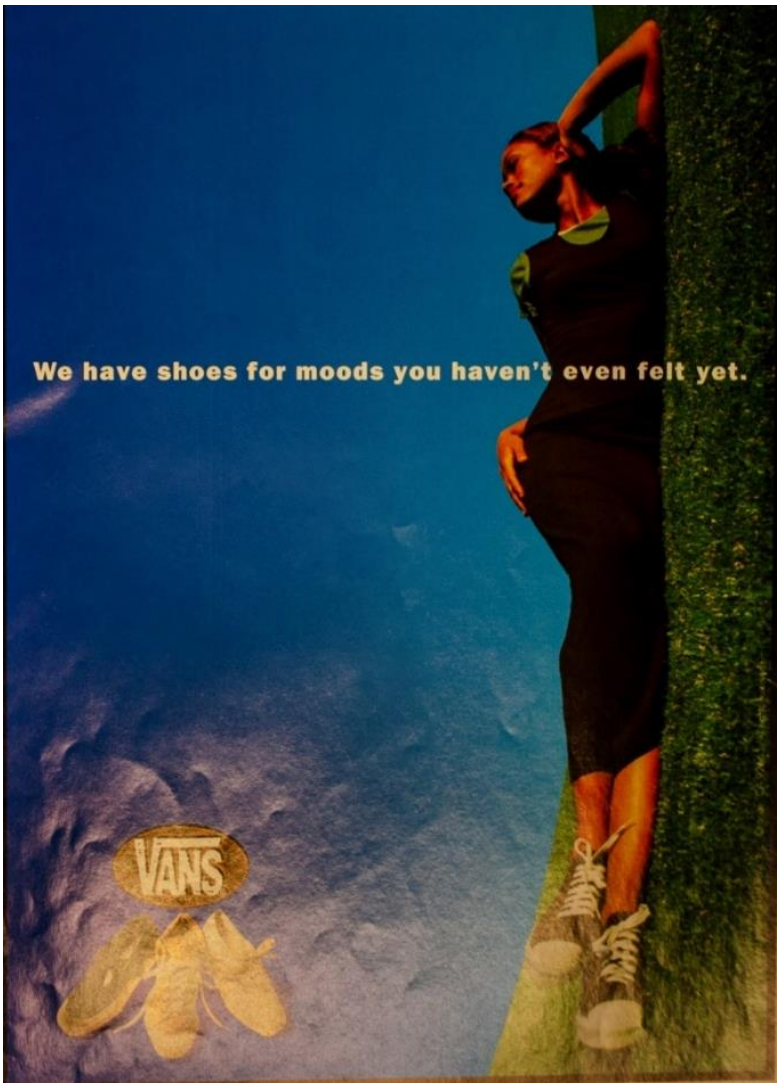


Illustration 118. Publicité de Vans, *Beat-Down* (1994-1997)[356]

[356] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 11, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de VANS, *Beat-Down*, V3, #1, 1994.

2. Publicités d'entreprises intégrant des références culturelles afro-américaine et hip-hop

Cette section se penche sur un ensemble de huit publicités issues de six marques différentes, qui se distinguent par leur incorporation de références culturelles afro-américaines et hip-hop. Cette sélection offre un panorama représentatif des stratégies publicitaires qui cherchent à tisser des liens profonds avec l'audience des magazines spécialisés à travers des messages culturellement pertinents. Ces publicités déploient des stratégies marketing qui célèbrent l'identité et l'appartenance. Elles peuvent également aborder des questions sociales.

La publicité de Timberland parue dans *The Source* en octobre 1993 adopte une approche marketing ingénieuse, servant à promouvoir ses produits tout en manifestant son engagement contre le racisme (*cf.* Illustration 119). Elle s'insère dans la lignée des stratégies de communication et de marketing ethnique initiées par la société de cosmétique Avon durant les années 1970 (*cf.* II., A. du présent chapitre). Cette publicité se distingue par plusieurs éléments clés.

La mise en avant d'une botte Timberland, élément central de l'annonce, couplée au slogan « Donnez un coup de pied au racisme »[357], traduit visuellement la volonté de combattre la discrimination. La robustesse de la botte, symbole de durabilité et de fiabilité, suggère métaphoriquement la persévérance nécessaire dans la lutte contre le racisme. Le format en noir et blanc confère à la publicité une esthétique visuelle percutante et intemporelle. Cette approche minimaliste peut être perçue comme une invitation à aborder les problèmes sociaux de façon directe et déterminée, renforçant la crédibilité du message antiraciste de l'annonce. En outre, l'usage du noir et blanc peut également revêtir une signification symbolique liée au racisme étatsunien, reflétant la division raciale tout en appelant à l'unité.

Le slogan, positionné au cœur de l'annonce, emploie une typographie en gras et en majuscules pour attirer l'attention et diffuser une prise de position forte. Il incite les consommateurs à lier Timberland à une cause sociale, établissant ainsi une relation émotionnelle et éthique avec le lectorat. Le texte explicatif renforce l'engagement de la marque contre le racisme. Il affirme sans équivoque la position égalitaire de l'entreprise dans la production

[357] "Give racism the boot".

des bottes et incite les lecteurs à se joindre à City Year dans la lutte contre la discrimination raciale. Cette collaboration avec City Year, une organisation dédiée à la paix urbaine, légitime l'engagement de Timberland et renforce son lien avec le milieu urbain.

L'appel à l'action, qui propose d'acheter des affiches ou des t-shirts (5$ l'affiche, 20$ le t-shirt) soutenant City Year, souligne la contribution financière de Timberland à la cause. Cette initiative offre aux consommateurs l'opportunité de manifester leur soutien et de s'impliquer dans la lutte antiraciste, dans le but d'accroitre leur attachement à la marque.

Dans l'ensemble, l'approche marketing de cette publicité permet à Timberland de rallier les consommateurs en valorisant des principes d'équité, de justice et d'engagement social. Cette stratégie positionne l'entreprise comme un acteur socialement engagé, aligné sur les principes de la culture hip-hop et les valeurs de son public cible.

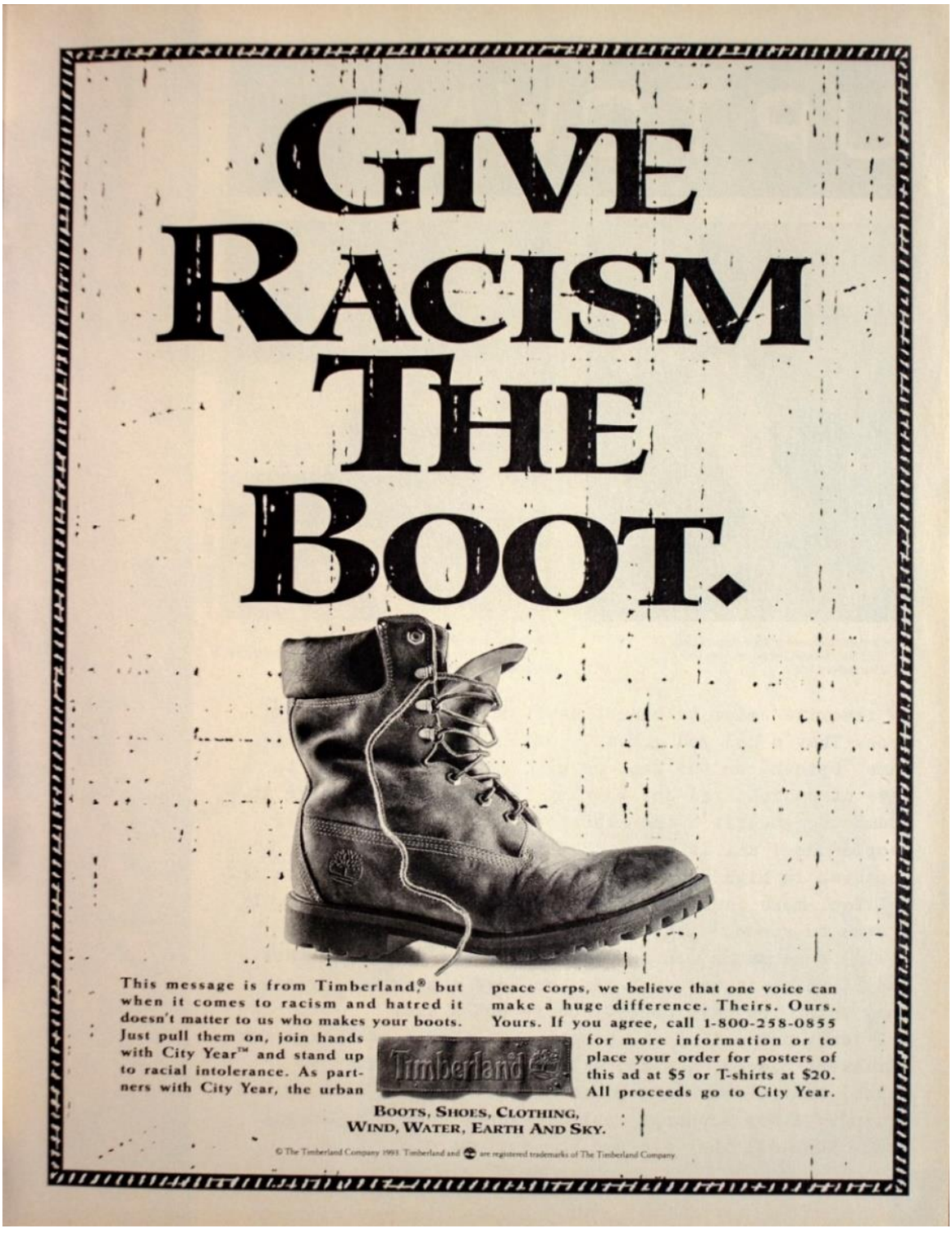


Illustration 119. Publicité de Timberland, *The Source*, octobre 1993[358]

[358] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Timeberland, *The Source*, n° 49, octobre 1993.

Les publicités de la marque Nike présentées dans le magazine *Beat-Down* (1994-1997) reflètent une stratégie marketing qui cible spécifiquement la culture urbaine et la culture hip-hop (*cf.* Illustrations 120 et 121). La première annonce, avec sa photographie prise dans le métro new-yorkais, où le logo de Nike avec l'inscription « NYC » se superpose à la signalétique de « Times Square », évoque la rapidité, le dynamisme et l'esprit d'innovation associés à la ville. La seconde publicité, incorporant le logo de Nike dans un paysage de graffitis sur un mur de briques, célèbre l'art urbain en tant que vecteur expressif ancré dans la culture hip-hop.

Nike s'approprie des symboles new-yorkais pour solidifier son image comme une marque ancrée dans l'énergie et le tissu culturel de la métropole. Times Square, en tant que carrefour culturel et commercial à portée mondiale, illustre la présence stratégique de Nike, marquant sa domination dans des espaces urbains emblématiques, et rappelant dans le même temps le travail des graffeurs dans la ville. Dans la seconde publicité, les graffitis servent de métaphore de l'expression personnelle et facilitent l'établissement par Nike d'un lien avec l'esthétique urbaine et l'esprit de la culture hip-hop. L'adoption intentionnelle de ces éléments témoigne de la stratégie de la marque pour revendiquer une authenticité et une légitimité culturelles qui résonnent avec les valeurs d'individualité et de créativité associées au hip-hop.

L'imagerie des rues de New York, berceau du hip-hop, permet à Nike de s'ancrer dans le récit et l'héritage de la culture hip-hop. Cette stratégie distingue l'entreprise dans un marché concurrentiel, lui permettant d'asseoir son influence dans l'univers de la culture urbaine et du hip-hop.

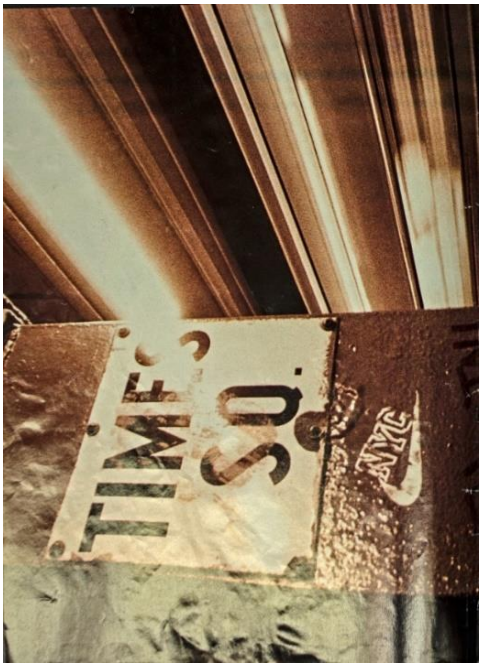


Illustration 120. Publicité de Nike, *Beat-Down*, 1994-1997[359]



Illustration 121. Publicité de Nike, *Beat-Down*, 1994-1997[360]

[359] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 11, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Nike, *Beat-Down*, V3, #2, 1994-1997.
[360] *Idem.* Publicité de Nike, *Beat-Down*, False 2, Issue 4, 1994-1997.

Les publicités des marques de vêtements urbains détenues par des Afro-Américains intègrent en règle générale des références à la culture afro-américaine et/ou hip-hop, utilisant ces éléments comme stratégies publicitaires pour cibler spécifiquement les consommateurs issus de ces communautés.

La publicité diffusée dans *The Source* en juillet 1991, fruit de la collaboration entre International News et l'artiste Cheo, illustre une fusion harmonieuse entre la mode urbaine et la culture hip-hop, grâce à l'intégration de références afro-américaines (*cf.* Illustration 122). Cheo[361], fortement influencé par l'esthétique afrocentriste, s'associe avec International News pour célébrer cette identité culturelle. Les t-shirts portés par les deux modèles afro-américains, ornés respectivement du symbole égyptien de l'ânkh et du continent africain, deviennent des vecteurs visuels de l'identité afrocentriste. Le texte accompagnant la publicité offre une représentation et une explication de l'Œil oudjat (aussi connu sous le nom d'Œil d'Horus), enrichissant ainsi la dimension visuelle d'une composante éducative qui invite les lecteurs à renouer avec leurs racines ancestrales.

Cette collaboration révèle une stratégie tournée vers l'amplification de la résonance culturelle à travers le vêtement. Les shorts d'International News, portés par les deux modèles, s'harmonisent avec les t-shirts de l'artiste, créant un ensemble qui devient une déclaration d'identité. L'offre de designs personnalisés proposée par Cheo contribue à cette démarche, en répondant à l'aspiration des consommateurs de revendiquer leur unicité et leur patrimoine culturel à travers leurs choix vestimentaires. Ce positionnement confère à Cheo, et par extension à International News, le rôle de créateurs de mode célébrant la singularité et l'expression individuelle au sein de la culture hip-hop.

[361] Il est à noter que, malgré mes recherches, je n'ai trouvé aucune information complémentaire concernant l'artiste Cheo mentionné ici.

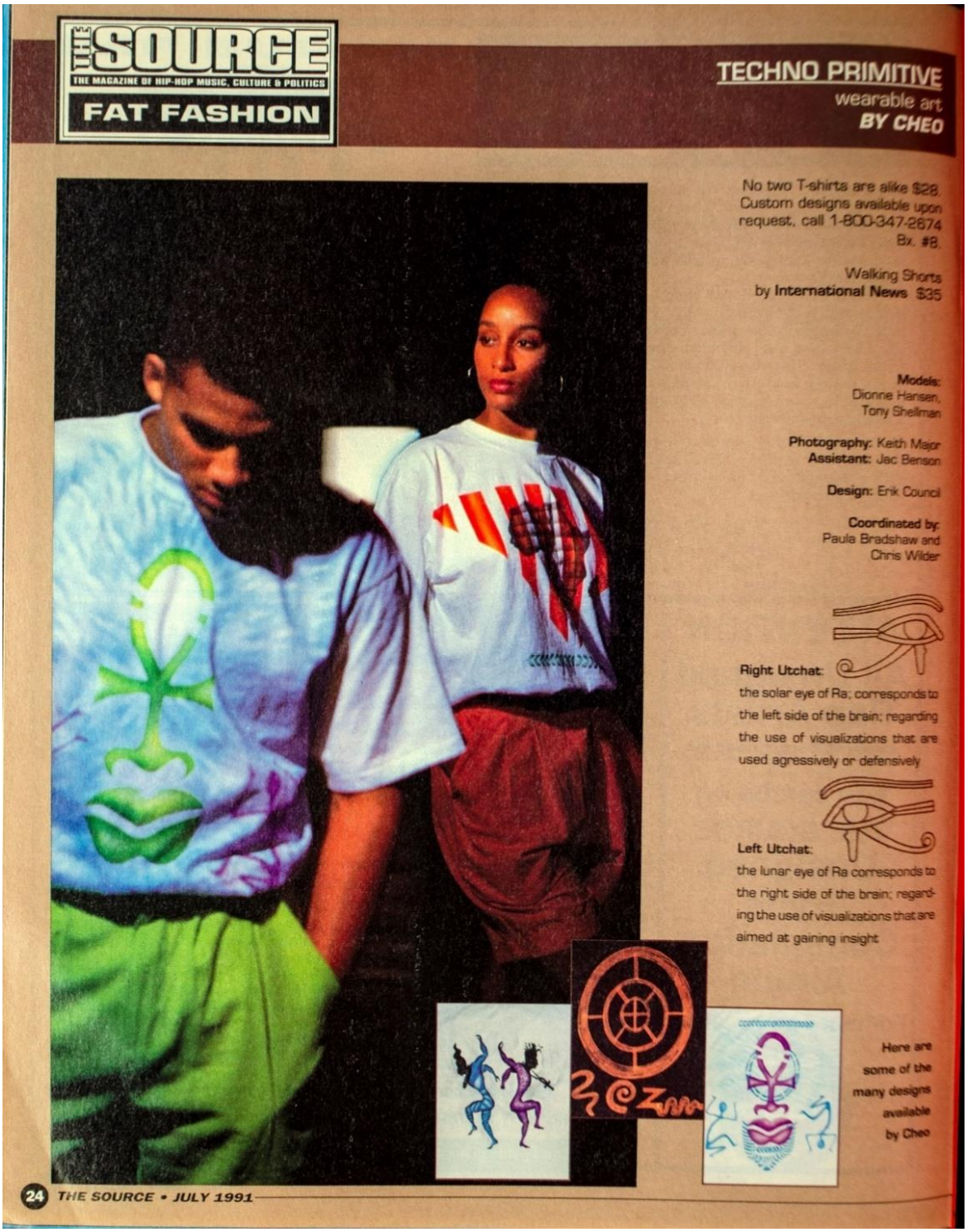


Illustration 122. Publicité de CHEO, *The Source*, juillet 1991[362]

[362] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de CHEO, *The Source*, n° 22, juillet 1991.

Fondée en 1989 par les Afro-Américains Carl Jones et T.J. Walker, la marque Cross Colours marque un tournant dans l'industrie de la mode urbaine. Elle réalise des ventes importantes à grande échelle au début des années 1990 et inspire de nombreuses autres marques urbaines à adopter des stratégies similaires. En choisissant soigneusement son nom, en utilisant une palette de couleurs inspirée de l'Afrique et de la Jamaïque, en transmettant des messages sociaux positifs et en participant à des actions caritatives à l'échelle locale, la marque réussit à obtenir le soutien de nombreuses personnalités de la communauté noire et à transcender les frontières raciales (Romero, 2012 : 51-56)[363]. D'après Carl Jones, Cross Colours réalise un chiffre d'affaires de 30 millions de dollars en 1991, 68 millions de dollars de vente en 1992 et 80 millions de dollars de vente en 1993. La marque disparaît en 1994 à la suite de la faillite de l'un de ses plus gros partenaires, la chaîne nationale de vente au détail de vêtements Merry-Go-Round (Romero, *op. cit.* : 56-57). Le succès de Cross Colours est le résultat d'une approche marketing ingénieuse cherchant à unir les cultures et les communautés tout en conservant une identité afro-américaine forte. Carl Jones tire sciemment parti des valeurs intrinsèques du hip-hop pour attirer un public plus large :

> En fait, Cross Colours n'était pas le nom original destiné à la marque ; le premier choix de l'entreprise était Cross Culture. « Nous ne voulions pas que cela se présente comme une chose raciste ou une chose noire ou un produit réservé aux Afro-Américains uniquement », a déclaré Jones. […] Craignant d'aliéner le consommateur adolescent blanc, Jones a intentionnellement joué sur l'unification et la diversité du hip hop pour attirer un public plus large avec des phrases clés autour de son logo comme "Post Hip Hop Nation" et "Academic Hard Wear". Promouvoir ou prôner le hip hop lui permettait de cibler une clientèle diversifiée tout en s'adressant directement à la jeunesse afro-américaine. « C'était du hip hop et de la rue, mais nous pensions que c'était quelque chose auquel tout le monde pouvait s'identifier. Alors, mélangeons les cultures et mettons tout cela ensemble », dit-il[364].

[363] Pour une histoire complète et détaillée de la marque Cross Colours, consulter le chapitre 4 de l'ouvrage d'Elena Romero, intitulé "Solidarity in Cross Colors".

[364] "In fact, Cross Colours was not the original name intended for the brand; the company's first choice was actually Cross Culture. "We didn't want it to come off as a racist thing or a black thing or a product for African Americans only," says Jones [...]. Afraid to alienate the white teen consumer, Jones intentionally played off the unification and diversity of hip hop to appeal to a broader audience with key phrases around his logo like "Post Hip Hop Nation" and "Academic Hard Wear." Promoting or advocating hip hop would allow him to target a diverse customer base while speaking directly to African American youth. "It was hip hop and from the street but we thought it was something everyone could relate to. So, let's mix cultures and put it all together," he says".

L'analyse des stratégies publicitaires de Cross Colours révèle un emploi stratégique du symbolisme afro-américain, soulignant l'interaction entre des visées commerciales et des préoccupations sociales et culturelles. Les deux publicités parues dans *The Source* en novembre 1991 et en avril 1992 illustrent cette démarche, où vecteurs visuels et textuels sont imprégnés de significations culturelles et politiques (*cf.* Illustrations 123 et 124).

La première publicité présente un homme afro-américain débordant d'énergie, les poings levés, dans une pose évocatrice de résistance. La configuration de son corps en croix représente une allusion à la marque, et peut également renvoyer à un geste de défi et d'émancipation ancré dans la lutte afro-américaine pour les droits civiques. À l'arrière-plan, les bandes de couleurs évoquent délibérément le drapeau du mouvement de libération noire. Les visages sur le pantalon, le blanc sur la jambe droite et le noir sur la jambe gauche, symbolisent la coexistence d'expériences plurielles et la nécessité de l'unité raciale. Le logo de Cross Colours, associé aux slogans "Stop à la violence des gangs" et "Vêtements sans préjugés"[365], communique explicitement un engagement social tout en promouvant des messages de non-violence et d'inclusivité.

Dans la seconde publicité, les fondateurs Carl Jones et TJ Walker, positionnés devant un fond stylisé de l'Afrique aux couleurs panafricaines, témoignent de la connexion de la marque avec l'identité africaine et sa diaspora. Cet arrière-plan renforce non seulement l'authenticité de la marque, mais véhicule également une fierté panafricaine.

L'élément textuel récurrent aux deux publicités, qui articule une critique de l'appropriation culturelle et affirme l'authenticité de la marque, renforce son lien intrinsèque avec les communautés afro-américaine et hip-hop :

> Dans ce monde de confusion totale, soyez certains que vous n'êtes pas trompés par l'illusion. Il y a des gens là-bas qui ne se soucient même pas du message que **nous** envoyons et, à la fin, ils voleront nos couleurs et feront semblant. Ils feront semblant d'être des frères, mais nous voulons qu'il soit compris que seule **Cross Colours** est créée par de vrais frères du quartier[366].

Ces publicités agissent comme des artefacts culturels en dialogue avec des thématiques d'identité, d'appartenance et de résistance. Ce faisant, les vêtements de la marque sont présentés

[365] "Stop Gang Violence" ; "Clothing Without Prejudice".
[366] In this world, of total confusion be certain y'all 'r not dissed by illusion. There're some people out there who don't even care, 'bout the message **we** send and in the end, will steal our colors and pretend. Pretend to be brothers but we want it understood that only **Cross Colours** is made by true brothers from the hood.

comme des outils d'activisme social et politique. Cross Colours développe une stratégie marketing ciblant la communauté afro-américaine et capitalisant sur le hip-hop pour étendre son audience. Cette méthode démontre une compréhension sophistiquée de la capacité du symbolisme afro-américain à construire une identité de marque puissante, ancrée dans des valeurs d'unité, de diversité et de responsabilité sociale.

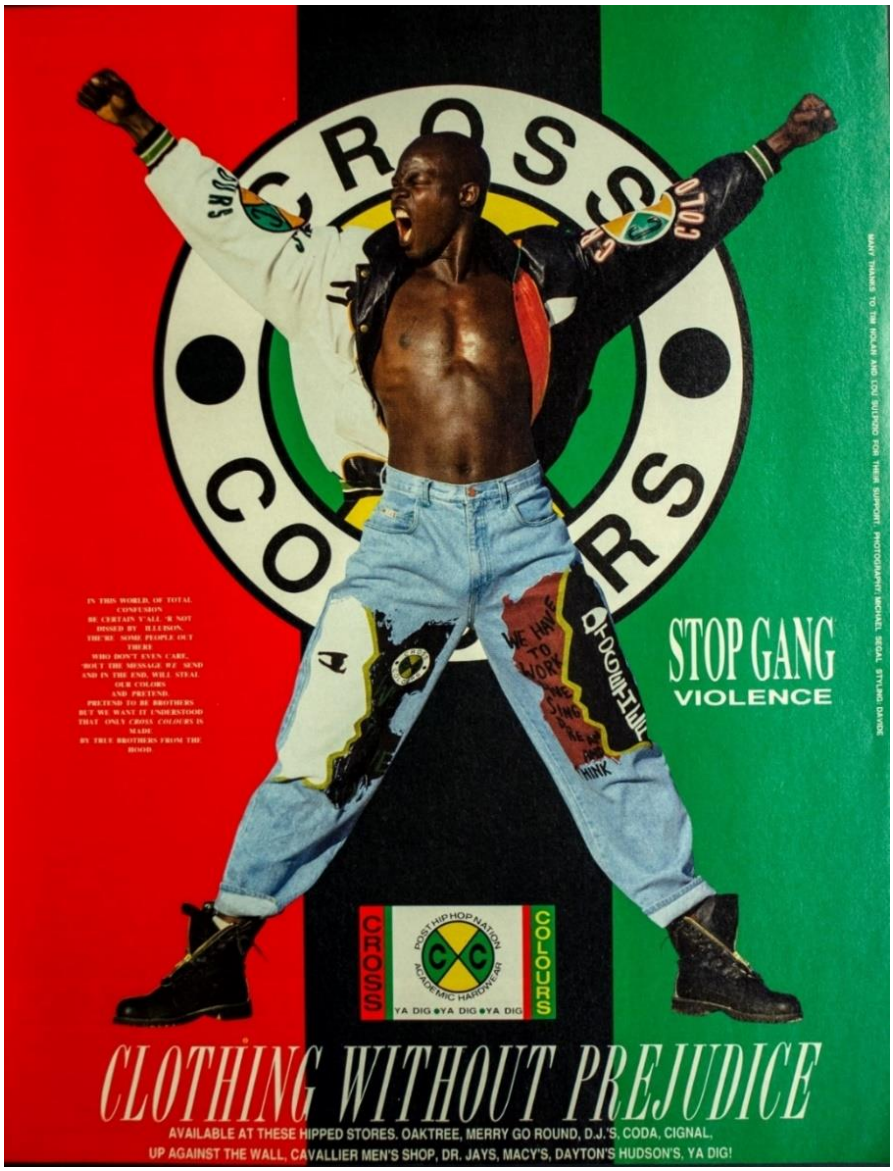


Illustration 123. Publicité de Cross Colours, *The Source*, novembre 1991[367]

[367] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Cross Colours, *The Source*, n° 26, novembre 1991.



Illustration 124. Publicité de Cross Colours, *The Source*, avril 1992[368]

[368] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Cross Colours, *The Source*, n° 31, avril 1992.

La publicité de Mecca USA[369], diffusée dans *The Source* en septembre 1996, manifeste une résonance visuelle et culturelle conçue pour le lectorat hip-hop afro-américain du magazine (*cf.* Illustration 125). Cette campagne publicitaire sollicite le lecteur à travers un discours symbolique qui fait appel à l'identité et à l'héritage afro-américains, à une période où la conscience culturelle et historique est particulièrement exacerbée (*cf.* Chapitre 7, II., B.).

Au premier plan, un mannequin afro-américain, coiffé de dreadlocks et vêtu d'un article de la marque, est positionné dans un environnement évoquant à la fois le désert et l'urbanité. L'arrière-plan, avec ses pyramides évocatrices de l'Égypte antique, convoque l'imaginaire afrocentriste, liant les consommateurs à un passé civilisationnel glorieux et à récit de continuité culturelle et historique. La palette de couleurs de la publicité, bien qu'en partie dominée par le bleu, utilise également le symbolisme afro-américain (noir, rouge, jaune et vert), en harmonie avec les teintes du vêtement porté par le modèle et le patrimoine symbolisé.

L'inclusion d'une bouche de métro estampillée "Uptown & Downtown" sert de référence directe à New York, le berceau du hip-hop, évoquant ainsi une riche diversité culturelle. Cette terminologie, intrinsèquement liée à l'imaginaire urbain new-yorkais, renforce le lien entre la marque et l'identité hip-hop, symbolisant une jonction culturelle qui s'étend des racines africaines à la vivacité des métropoles contemporaines. L'image du mannequin détendu sur un canapé rouge, placée au-dessus de la bouche de métro, propose une dichotomie entre la tranquillité et l'agitation de la vie urbaine, incitant à l'introspection.

La publicité de Mecca USA, avec ses dimensions visuelles et symboliques, engage le consommateur dans une réflexion sur l'authenticité et l'appartenance. Elle suggère l'adoption de la marque comme une déclaration de style, mais aussi comme un acte affirmant une identité complexe et multidimensionnelle ancrée dans l'histoire, la culture et la conscience afro-américaines. La marque affirme ainsi sa compréhension de l'identité hip-hop afro-américaine et de la culture urbaine.

[369] « Mecca » est une référence à La Mecque, ville sainte de l'Islam située en Arabie Saoudite. Dans le contexte afro-américain, cette référence renvoie sans doute à l'influence de l'islam noir, et plus particulièrement à la Nation of Islam. L'usage du terme « Mecca » dans un contexte commercial et hip-hop peut suggérer des connotations d'authenticité, de spiritualité, et de connexion avec les racines africaines et islamiques.

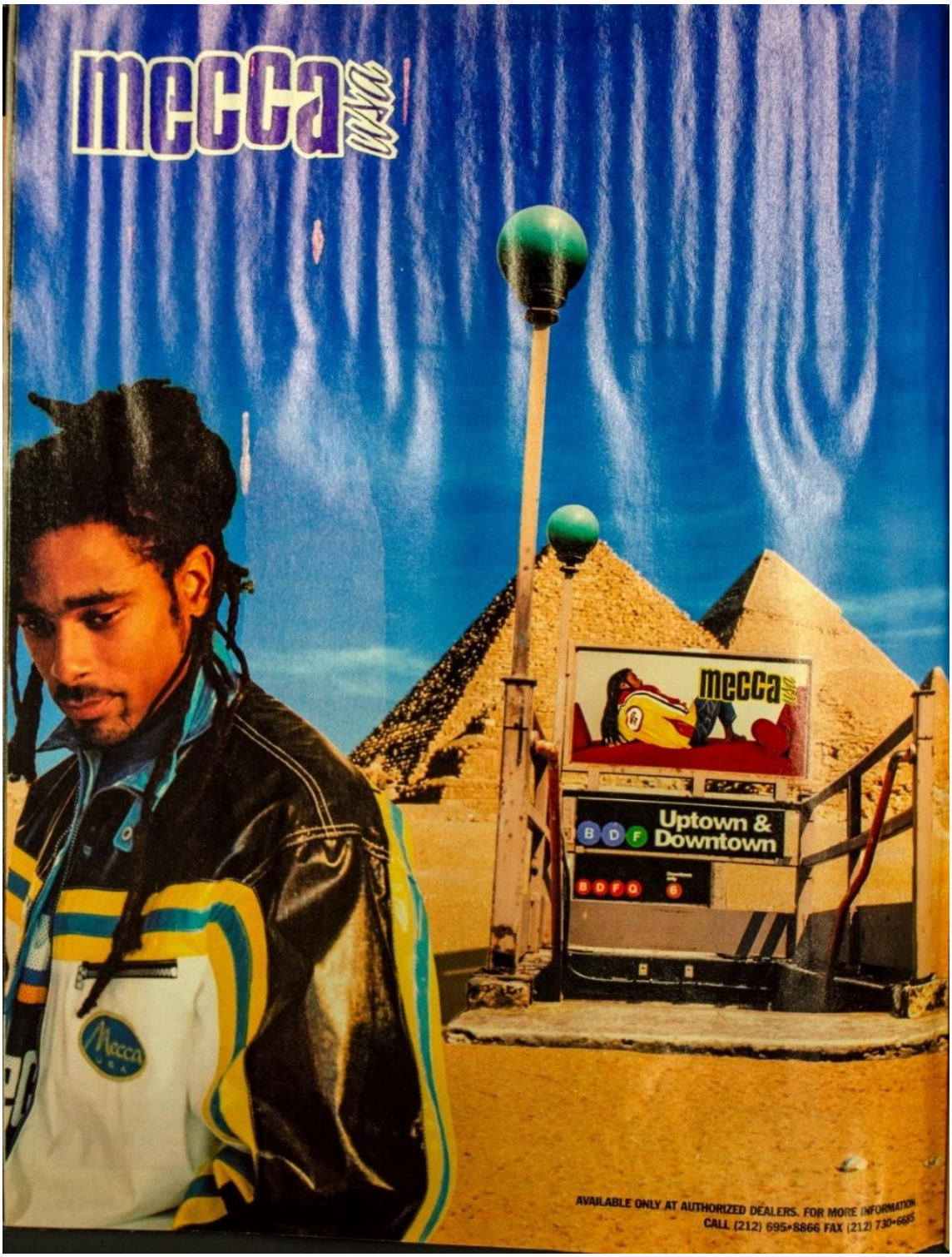


Illustration 125. Publicité de Mecca USA, *The Source*, septembre 1996[370]

[370] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 29, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Mecca USA, *The Source*, n° 84, septembre 1996.

Dans la lignée des stratégies publicitaires employant des références culturelles afro-américaines et hip-hop, la campagne de Lugz publiée dans *Stress Magazine* en 1999 présente des parallèles notables avec la précédente annonce. Lugz exploite une imagerie afrocentriste afin de créer une continuité visuelle et symbolique entre le passé et le présent de la culture afro-américaine (*cf.* Illustration 126).

La publicité déploie une frise chronologique sur une double page, initiant son récit avec des hiéroglyphes et l'achevant par l'expression contemporaine du graffiti. L'utilisation stratégique de l'imagerie égyptienne antique, couplée à la figure de KRS-One, un artiste engagé et reconnu au sein du mouvement hip-hop, forge un lien temporel et symbolique allant de l'antiquité à la contemporanéité du hip-hop. Cette juxtaposition intentionnelle de Lugz tisse une continuité entre l'histoire – du point de vue afrocentriste – et la modernité urbaine.

La représentation d'un train en train d'être tagué, un médium traditionnel de l'art hip-hop, positionne la culture hip-hop comme une incarnation moderne, et toujours en mouvement, du savoir et des récits de l'Égypte antique. Le slogan "represent yourself" et l'expression "… and it don't stop" constituent un appel à la continuité de l'expression individuelle et de la préservation culturelle. Ces termes reflètent également un lexique inhérent à la culture hip-hop. "… and it don't stop" évoque premiers jours du hip-hop, où l'expression commence à être utilisée par les MCs pour signifier la continuité du rythme et de la musique. Le slogan de la marque ajoute une couche de signification pour les passionnés de hip-hop, et participer à l'authenticité perçue de la marque. En effet, le slogan "represent yourself" justifie d'une certaine façon la présence de KRS-One comme égérie de Lugz, ce dernier étant le co-auteur d'un morceau, sorti en 1995, intitulé « Represent the Real Hip Hop » (Das EFX & Krs-One, Jive Records, 1995).

Lugz consolide son image de marque au sein de la communauté hip-hop afro-américaine par l'usage de références afrocentristes, en s'associant avec une figure importante du mouvement hip-hop et en intégrant des éléments emblématiques de cette culture. Les chaussures de la marque, positionnées à l'aboutissement de la frise chronologique, s'offrent alors comme une évidence culturelle et un choix pertinent pour le consommateur.



Illustration 126. Publicité de Lugz, *Stress Magazine*, 1999[371]

3. Publicités des petites entreprises noires

Enfin, dans le domaine de la mode hip-hop, certaines petites entreprises noires choisissent de s'approprier la culture afro-américaine ainsi que les mouvements sociaux pour promouvoir leurs produits. Ces publicités reflètent une volonté de réprésenter et de célébrer la culture et l'histoire noires tout en s'engageant dans des problématiques sociales contemporaines. En adoptant une approche créative et engagée, ces marques cherchent à susciter un sentiment d'identification et d'adhésion à leurs valeurs. Parmi ces publicités, il est possible d'observer l'utilisation de symboles culturels, de slogans et de références aux mouvements sociaux, et plus particulièrement au mouvement de libération noire. Ces éléments visuels et textuels visent à évoquer une conscience collective, à provoquer des réflexions sur les enjeux sociaux et à encourager le dialogue autour de ces problématiques. En s'appuyant sur des icônes de la culture noire, des expressions artistiques et des symboles d'activisme, ces petites entreprises offrent aux

[371] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 35, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Lugz, *Stress Magazine*, Issue 18, 1999.

consommateurs la possibilité de soutenir des initiatives indépendantes et de participer à la promotion de la culture noire. Pour limiter les coûts, l'ensemble de ces publicités sont en noir et blanc.

Les campagnes publicitaires de la marque de prêt-à-porter Time Crawlers, diffusées dans le magazine *The Source* en juillet et novembre 1991, témoignent d'une démarche engagée qui met à l'honneur la culture afro-à travers la musique, l'histoire et l'engagement politique (*cf.* Illustrations 127 et 128). En dépit d'une présentation en noir et blanc – reflet des ressources modestes allouées à la communication – ces annonces présentent des t-shirts colorés porteurs de messages forts et revendicatifs. Time Crawlars élargit son offre par la vente de médaillons, d'écussions brodés et de casquettes, faisant de ses accessoires des vecteurs d'appartenance culturelle et artistique.

Les imprimés des t-shirts rendent hommage à des personnalités emblématiques du mouvement de libération noire, du panafricanisme et du mouvement hip-hop, telles que Malcolm X, Nelson Mandela et Public Enemy, accompagnés de slogans militants comme « Mandela – Libérez l'Afrique du Sud », « Avant qu'il n'y ait une quelconque histoire, il y avait l'histoire noire » ou encore « Stop à la violence »[372]. Ces produits explorent une gamme de thèmes liés aux luttes des communautés noires pour la justice sociale. Ils mettent en lumière des symboles de l'identité et de la fierté noires, notamment à travers l'image d'un homme noir musclé avec le continent africain à la place du cœur, accompagné du message « Tu ne comprendrais pas, c'est une affaire de Noirs »[373]. Un message en faveur de la cause des femmes noires est également présenté, avec le slogan « Amour, protection et respect de la femme noire »[374].

Outre les t-shirts, les médaillons arborent les logos de figures et groupes phares du hip-hop (Public Enemy, LL Cool J, EPMD, etc.), ainsi que d'autres symboles afrocentristes tels que le continent africain et l'ânkh, offrant au consommateur des moyens supplémentaires d'expression personnelle. Time Crawlers, par ses publicités, endosse une posture militante, mobilisant icônes et slogans pour véhiculer des valeurs de fierté, de solidarité et d'émancipation.

[372] "Mandela – Free South Africa" ; "Before there was any history, there was black history" ; "Stop the Violence".
[373] "You wouldn't understand it's a black thing".
[374] "Love, protect, respect the black woman".

Célébrant les figures majeures de l'histoire noire et s'attaquant à des problématiques telles que la violence et l'oppression, la marque cherche à créer un sentiment d'identification et d'adhésion parmi les lecteurs afro-américains de *The Source*. Time Crawlers offre ainsi aux consommateurs les moyens d'exprimer leur identité culturelle et de manifester leur soutien à des causes et des mouvements qui leur sont chers.



Illustration 127. Publicité de Time Crawlers, *The Source*, juillet 1991[375]

[375] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Time Crawlers, *The Source*, n° 22, juillet 1991.



Illustration 128. Publicité de Time Crawlers, *The Source*, novembre 1991[376]

Dans le numéro d'avril 1993 de *The Source*, la publicité de No Sellout déploie un éventail de visuels engagés, interpellant le lecteur sur des questions sociales ayant un impact direct sur la communauté noire aux États-Unis (*cf.* Illustration 129). Le logo, représentant un poing fermé, affirme l'identité militante de la marque et symbolise la lutte pour la justice et l'égalité.

L'illustration situé en haut à gauche, avec un homme noir derrière les barreaux, utilise une imagerie forte pour dénoncer l'oppression et le racisme systémique, mettant en lumière la problématique de la surincarcération des Afro-Américains aux États-Unis. Ce dessin, sous le signe interdit accompagné de l'inscription « Je suis un homme noir, pas un criminel »[377], remet en question la criminalisation des Noirs et interpelle le lecteur sur la nécessité de réformer

[376] Ernie Paniccioli, Hip Hop Archive, #8079, Box. 1, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de Time Crawlers, *The Source*, n° 26, novembre 1991.
[377] "I'm a Black man, not a criminal".

le complexe pénitentiaire-industriel. En dessous, l'image du boxeur Mike Tyson en prison, avec la mention « Libérez Mike »[378], s'incrit dans cette même critique du système pénal.

Le dessin du jeune diplômé accompagné du slogan « Sauvez les universités noires »[379] souligne l'importance cruciale de l'éducation dans l'émancipation et le progrès des communautés afro-américaines[380]. Ce visuel évoque l'ascension sociale et le développement intellectuel, plaidant en faveur de la valorisation et de la préservation des institutions universitaires noires. Elle incite à soutenir les initatives visant à renforcer les opportunités éducatives pour les jeunes Afro-Américains et à lutter contre les inégalités du système éducatif. Le symbole du bouclier et des lances africains, accompagnés du slogan « les couleurs de la fierté »[381], invoque l'héritage africain ainsi qu'un sens de solidarité et d'appartenance panafricaine. Cette iconographie est un marqueur puissant d'identité culturelle, stimulant la fierté raciale et la reconnaissance des racines africaines.

L'emploi du langage vernaculaire afro-américain dans le slogan "No-Sell Out, Wear 4 da' No-Sellouts" traduit la stratégie de la marque pour forger un lien authentique avec son public cible. Ce choix linguistique renforce la pertinence de la marque au sein de la culture afro-américaine. La campagne se distingue par sa capacité à utiliser le vêtement comme vecteur de résistance sociale et politique, enracinant ses messages dans les pratiques langagières et les codes culturels propres à son public. No Sellout, par sa stratégie de communication qui s'appuie sur l'identité noire et les luttes pour la justice sociale, incite les consommateurs à porter avec fierté ses créations, les transformant en symboles de solidarité et de résistance.

[378] "Free Mike". De 1992 à 1995, Mike Tyson est emprisonné suite à une accusation de viol sur une femme de 18 ans.
[379] "Save Black Colleges".
[380] Il est important de noter ici l'importance historique de l'éducation au sein de la communauté afro-américaine. En 1933, Carter Godwin Woodson publie *The Mis-Education of the Negro*, dans lequel il met en lumière les lacunes et les biais du système éducatif étatsunien à l'égard des Afro-Américains. Woodson y souligne l'urgence d'une éducation véritablement émancipatrice pour la communauté noire. Des décennies plus tard, cette thématique trouve un écho dans la culture hip-hop avec l'album de Lauryn Hill *the Miseducation of Lauryn Hill* (1998, Columbia/Ruffhouse Records). Cet album aborde notamment des questions relatives à l'éducation, rappelant la continuité des préoccupations de la communauté autour de cet enjeu. Ces références témoignent de l'importance persistance de l'éducation comme thème central dans le discours afro-américain.
[381] "Colors of pride".

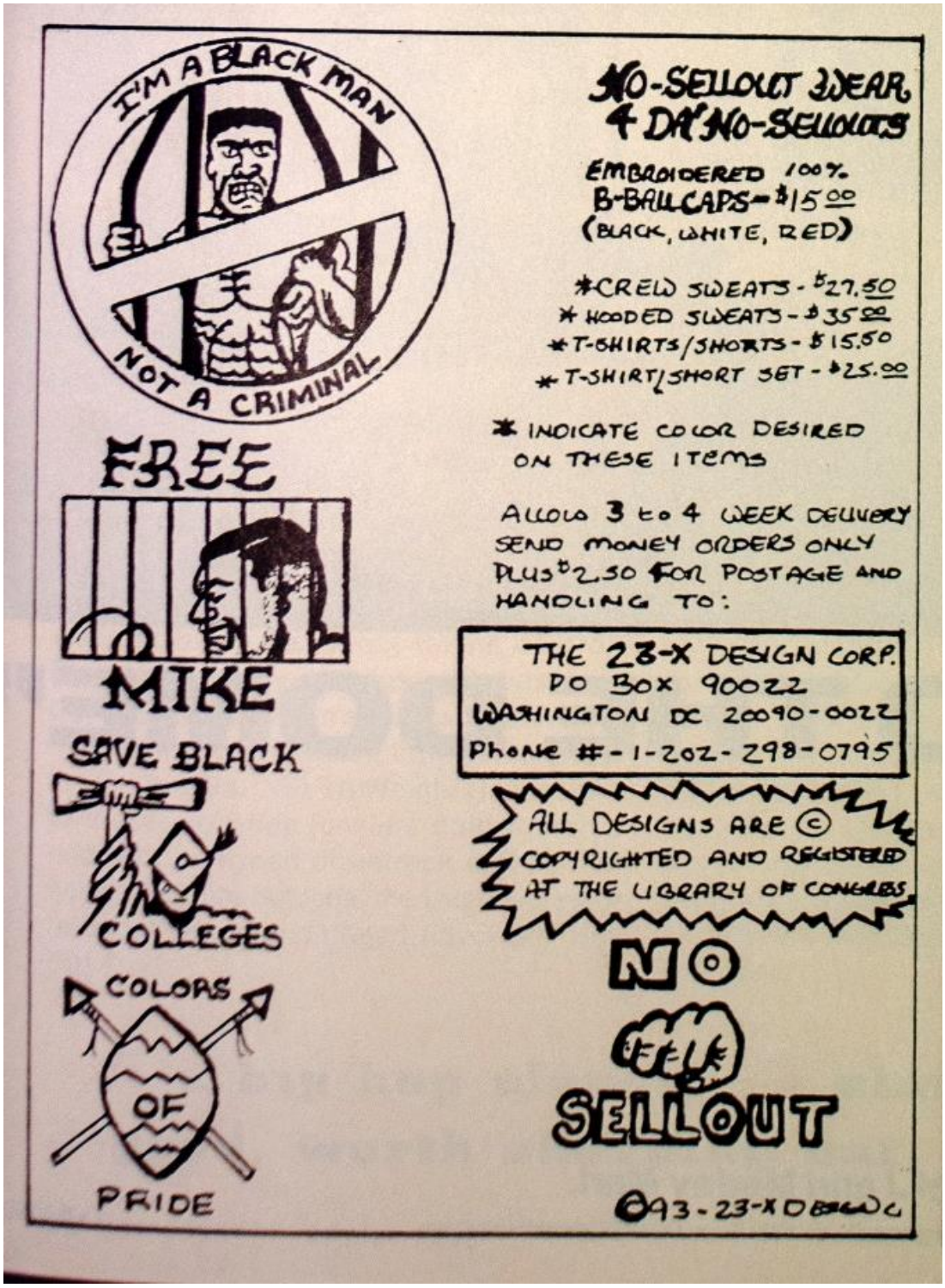


Illustration 129. Publicité de No-Sellout, *The Source*, avril 1993[382]

[382] Brian Lassiter, Hip Hop Archive, #8106, Box. 28, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. Publicité de No-Sellout, *The Source*, n° 43, avril 1993.

Conclusion

L'analyse des publicités issues des magazines spécialisés met en évidence les multiples dimensions de la marchandisation de la culture hip-hop au cours des années 1990. L'examen de l'influence des magazines dédiés au hip-hop témoigne de l'importance substantielle de ces médias dans la promotion et la commercialisation de ce mouvement culturel. Cette démarche permet ainsi une appréhension plus profonde de la manière dont les valeurs, les symboles et les représentations culturelles du mouvement hip-hop sont exploités pour susciter l'intérêt des consommateurs et pour façonner les identités associées aux marques, aux maisons de disques et aux artistes. La convergence des dimensions sociales, politiques, culturelles et économiques du hip-hop souligne les tensions inhérentes à ce contexte, marqué d'une part par la quête de gains économiques et d'autre part par le souci de préserver l'authenticité du mouvement.

L'exploitation des stratégies de communication et des techniques marketing développées sous l'influence du mouvement *Black Power* dans les années 1970 s'avère être une composante cruciale dans l'analyse de cette marchandisation. Celle-ci dévoile comment les entreprises, qu'elles soient directement liées à la culture hip-hop ou non, tirent parti du potentiel économique du hip-hop, tout en cherchant à établir leur légitimité au sein de cet espace culturel. L'examen des stratégies marketing, des symboles et des représentations culturelles présents dans les publicités met en évidence la manière dont ces acteurs naviguent entre objectifs économiques et authenticité. Plus particulièrement, les annonces de prêt-à-porter révèlent l'usage de représentations spécifiques en termes d'origine ethnique et de genre, lesquelles exercent une influence significative sur l'identité du hip-hop, contribuant à façonner une perception associée principalement aux jeunes hommes afro-américains. Cependant, cette représentation suscite des questionnements, dans la mesure où elle peut renforcer la perpétuation de stéréotypes, ou même engendrer la simplification de la richesse culturelle propre au hip-hop, en vue de les rendre plus adaptés à des caractéristiques commercialement exploitables. Par conséquent, bien que la marchandisation puisse permettre au hip-hop de toucher un public plus large, elle introduit également des problématiques de représentation de la culture et de simplification du mouvement hip-hop.

En somme, la réitération symbolique des luttes sociales et politiques au sein de la musique hip-hop, tel que développée au cours du chapitre 7, et l'étude de la marchandisation de la culture

hip-hop au sein des magazines spécialisés, telle qu'analysée dans le chapitre 8, ne sont pas des éléments dissociés, mais plutôt les aspects complémentaires d'une évolution complexe. La réitération symbolique témoigne d'une continuité mémorielle avec les mouvements sociaux antérieurs, tandis que la marchandisation reflète l'adaptation de ces valeurs à une réalité commerciale, en exposant les tensions inhérentes à cette transformation. Cet examen souligne comment le mouvement hip-hop fait face à de multiples défis pour maintenir son authenticité tout en prospérant dans un environnement commercial. Ces deux processus sont intrinsèquement liés, et cette dualité caractérise sans doute l'essence du hip-hop en tant que phénomène dynamique, révélateur des tensions qui parcourent la société étatsunienne. L'étude des interactions entre ces processus met en lumière la complexité de l'identité culturelle et des aspiration économiques du hip-hop.

Conclusion générale

La réalisation de notre étude vise à analyser les interconnexions entre les mouvements sociaux de la Nouvelle Gauche et le mouvement hip-hop aux États-Unis, de son émergence à sa marchandisation, durant la seconde moitié du XX^{e} siècle. Cette entreprise multidimensionnelle s'appuie sur l'exploration d'archives de magazines spécialisés et d'analyses iconographiques et textuelles de productions musicales hip-hop. En conjuguant ces données à une étude approfondie des tendances sociopolitiques de la période concernée, nous souhaitons proposer une perspective éclairée sur l'évolution du mouvement hip-hop, en l'inscrivant dans un continuum historique. Adoptant une approche socio-historique afin de rendre compte des dynamiques sociales, culturelles, politiques et économiques propres au mouvement hip-hop, cette thèse cherche à transcender les perspectives ethnocentrées et la simplification historique fréquemment rencontrées dans les études sur cette culture. Cette approche nous permet de formuler des conclusions empiriques fondées, tout en ouvrant la voie à d'autres questions et investigations pertinentes pour le champ des sciences sociales.

Influences des mouvements sociaux de la Nouvelle Gauche sur le mouvement hip-hop

La dynamique sociopolitique étatsunienne de la seconde moitié du XX^{e} siècle, marquée par d'importantes luttes en faveur de la justice sociale, offre un cadre propice à l'émergence du mouvement hip-hop. La première partie de cette étude se consacre à l'examen des mouvements sociaux, offrant un éclairage sur les enjeux sociopolitiques de la période. Elle établit une corrélation entre les mouvements de la Nouvelle Gauche et la genèse du mouvement hip-hop, dévoilant ainsi l'ancrage historique de ce dernier dans des dynamiques sociales et politiques majeures. En examinant les revendications et les actions en faveur de la justice sociale pendant cette période, il est possible de distinguer l'influence déterminante de ces mouvements dans la constitution de l'ethos contestataire du mouvement hip-hop. L'analyse identifie comment les formes d'organisation et d'activisme du hip-hop reflètent une forte résonance avec les tactiques d'action directe non-violente développées par les mouvements sociaux de la Nouvelle Gauche. Le mouvement hip-hop n'est pas seulement une manifestation culturelle, mais il cherche également à représenter une force politique et sociale, rassemblant des individus de diverses origines et

perspectives. La notion de « nation hip-hop », bien qu'idéalisée, traduit cette recherche d'une identité commune, transcendante, cherchant l'union pour favoriser le changement social. Les magazines spécialisés en hip-hop servent de plateformes pour ce discours unificateur, révélant une vision inclusive des luttes pour la justice sociale. En somme, l'émergence du mouvement hip-hop n'est pas un phénomène isolé. Il est intimement lié aux tumultes, aux aspirations et aux formes de résistance des mouvements sociaux de la Nouvelle Gauche, se positionnant ainsi comme une réponse à la fois culturelle et politique.

La seconde partie de cette thèse opère une analyse de l'entrelacement historique du mouvement hip-hop avec les mouvements des droits civiques et du *Black Power*. Cette exploration propose une évaluation critique des narrations historiques, mettant en lumière les continuités, les discontinuités et les évolutions de ces mouvements. La mise en perspective des narrations des mouvements des droits civiques, du *Black Power* et du hip-hop offre l'opportunité de dépasser certains paradigmes restrictifs pour appréhender le mouvement hip-hop comme partie intégrante d'un continuum historique. Ceci nous amène à considérer le hip-hop comme porteur d'un héritage de stratégies, d'idéaux et de modèles issus des mouvements sociaux antérieurs. Cela nous conduit à adopter une approche plus nuancée, reconnaissant que la compréhension du hip-hop s'établit au-delà des simples innovations musicales et nécessite une appréciation des implications sociales, politiques et culturelles qu'il incarne. L'examen du complexe pénitentiaire-industriel (CPI) permet d'illustrer cette interrelation. Il souligne comment le système carcéral étatsunien, marqué par des disparités raciales notables, agit comme un catalyseur pour les formes de contestation du mouvement hip-hop. En déconstruisant la narration traditionnelle du hip-hop, une continuité d'activisme s'étendant sur plusieurs générations devient manifeste. Les luttes antérieures pour la justice sociale et l'équité raciale constituent le fondement sur lequel ces mouvements prennent racine et se développent. Le mouvement hip-hop, tout en conservant son unicité en termes de forme et d'expression, affiche une solidarité fondamentale avec les mouvements sociaux principalement portés par les Afro-Américains, s'érigeant comme un espace dynamique de lutte continue pour la justice, l'égalité et la reconnaissance aux États-Unis.

La troisième partie du mémoire interroge les dynamiques de genre et la reconfiguration du féminisme au sein du hip-hop. Bien que de nombreuses figures du mouvement répugnent à adopter

l'étiquette « féministe », le mouvement hip-hop manifeste des aspirations ancrées dans le féminisme noir et, plus largement, dans le mouvement de libération des femmes. Ce contraste entre l'absence d'identification explicite et les luttes intrinsèques souligne la pluralité et la complexité des parcours au sein du mouvement hip-hop. Comme l'indique Reiland Rabaka (2013), c'est moins la dénomination qui est cruciale que la manière dont les pensées et les actions des artistes et des journalistes féminins hip-hop résonnent avec les courants féministes, en particulier celui des féministes noires. Le féminisme hip-hop, loin d'être monolithique, se dessine comme une mosaïque de débats, de revendications et de réinterprétations des luttes féministes. Il porte ainsi l'héritage des luttes antérieures, tout en s'inscrivant dans une évolution constante, façonnée par ses propres dynamiques et ses propres tensions et dissonances internes. Le mouvement hip-hop, tout comme les mouvements sociaux afro-américains desquels il tire une partie de ses racines, est le théâtre d'intenses débats relatifs au genre. Les mouvements des droits civiques et du *Black Power* modèlent certains rapports de pouvoir masculinistes ainsi que des luttes féministes qui se manifestent au sein du mouvement hip-hop. Ces interactions historiques éclairent les dynamiques de genre du mouvement hip-hop, notamment la représentation médiatique des femmes et les enjeux associés au sexisme et à la misogynie du mouvement. Le gangsta-rap des années 1990 représente une illustration frappante de ces enjeux, symbolisant une période où les tensions se cristallisent, influençant à la fois la création artistique et la couverture médiatique du hip-hop. Les articles du magazine *The Source*, par exemple, témoignent de la manière dont ces tensions sont traitées, discutées et parfois amplifiées, influençant en retour la perception publique des rôles et des dynamiques de genre au sein du mouvement hip-hop, lequel demeure indissociable des luttes historiques liées au genre.

Dans la quatrième section de la thèse, l'analyse de la réitération symbolique atteste de l'ancrage d'une partie de la musique hip-hop dans les dynamiques sociopolitiques. Elle fonctionne comme un vecteur mémoriel, mettant en exergue les aspirations des mouvements sociaux précédents au prisme des réalités contemporaines des artistes. Par l'entremise de symboles et de multiples éléments iconographiques et textuels, ils perpétuent les idéaux de la Nouvelle Gauche, des mouvements des droits civiques et du *Black Power*, manifestant ainsi une continuité dans les combats pour la justice sociale. Parallèlement, la commercialisation de la culture hip-hop révèle les enjeux et les ambivalences du mouvement face à son intégration dans les industries culturelles et le marché de consommation. Les magazines spécialisés jouent un rôle déterminant dans ce

processus au cours des années 1990, servant d'intermédiaires entre la culture hip-hop et le monde industriel. Si les représentations médiatiques et publicitaires élargissent l'audience du hip-hop, elles peuvent également entrer en tension avec les principes précédents, et constituer le hip-hop en élément exploitable d'un marché des produits culturels. Ainsi, la réitération symbolique des luttes et la commercialisation ne sont pas antinomiques, mais incarnent des dimensions complémentaires du mouvement hip-hop, illustrant sa dualité et sa complexité. Cette dialectique entre ce qui est perçu et revendiqué comme « authentique » et les dynamiques commerciales façonne la trajectoire du hip-hop contemporain, le présentant comme un reflet des aspirations, des tensions et des contradictions de la société étatsunienne. En somme, le mouvement hip-hop s'illustre comme un dialogue entre le passé et le présent, ainsi qu'entre des engagements sociopolitiques et des dynamiques économiques. Il apporte un éclairage distinct sur l'interrelation complexe entre les mouvements sociaux qui trouvent leur expression à travers des formes culturelles et l'environnement marchand qui les modèle, les adapte et les met à l'épreuve.

Pour une étude du mouvement hip-hop dans un continuum historique

La conceptualisation du mouvement hip-hop au sein d'un continuum historique, tel que réalisé dans cette thèse, offre une compréhension plus nuancée et multidimensionnelle du phénomène. Ceci permet de mettre en lumière les différents mouvements sociaux, politiques et culturels qui influencent sa genèse et son développement.

L'analyse académique de figures telles que Tricia Rose, sociologue prééminente dans la littérature sur le hip-hop, met en avant le hip-hop comme un espace riche ayant conduit à la construction d'une communauté multiculturelle et antiraciste (Rose, 2008). En parallèle, des chercheurs comme Robin D. G. Kelley soulignent son ancrage profond dans la culture et les préoccupations de la classe ouvrière noire (Kelley, 1994), tandis que Reiland Rabaka ou encore Derrick Alridge le considèrent comme un prolongement des mouvements sociaux afro-américains (Alridge, 2003 ; Rabaka, 2013). Cependant, bien que le hip-hop ait ses racines dans les luttes et expériences afro-américaines, le reconnaître uniquement comme tel est réducteur. En mettant l'accent sur les mouvements sociaux de la Nouvelle Gauche, ainsi que d'autres courants politiques tels que le nationalisme noir (avec certaines de ses facettes notoirement conservatrices), la thèse montre que le mouvement hip-hop est influencé par une gamme variée de discours et de luttes,

dépassant ainsi les frontières d'une seule communauté ethnique ou culturelle. En ce sens, le hip-hop ne peut être considéré comme un ensemble monolithique.

En offrant une historicisation multidimensionnelle, la thèse conteste les récits simplifiés qui limitent le hip-hop à une expression essentiellement afro-américaine. Bien que la contribution afro-américaine au mouvement hip-hop soit indéniablement centrale, la replacer dans un cadre plus large révèle sa complexité et ses multiples couches d'influence. L'approche du continuum historique reconnaît que le mouvement hip-hop est le produit d'intersections complexes entre race, classe, genre et politique. Cela permet une analyse plus complète qui prend en compte la diversité des voix et des expériences qui contribuent à sa formation et à son développement. Une vision ethnocentrée peut parfois tomber dans le piège de l'essentialisme, c'est-à-dire la croyance en des caractéristiques culturelles essentielles et immuables. En revanche, en reconnaissant le flux et le changement historiques, il est possible d'éviter cette simplification et de mettre en évidence le dynamisme du mouvement hip-hop. En élargissant le cadre d'analyse, la thèse montre que tout en étant profondément ancré dans des expériences particulières, comme l'expérience afro-américaine, le mouvement hip-hop dispose également de thèmes et de préoccupations qui résonnent au-delà de ces frontières ethniques. En conclusion, en replaçant le mouvement hip-hop dans un continuum historique, la thèse réalise une avancée majeure en offrant une vision holistique et interconnectée du mouvement. Elle dépasse les perspectives ethnocentrées en montrant que le hip-hop est à la fois un produit de sa matrice culturelle afro-américaine et le résultat d'influences, de luttes et de discours variés qui traversent les États-Unis au cours de la seconde moitié du XX^{e} siècle.

Limitations, réflexions et perspectives

L'analyse des magazines spécialisés couvrant la culture hip-hop fournit une perspective inédite de la trajectoire du mouvement, mais elle comporte des limites intrinsèques. Ces sources ne peuvent prétendre couvrir l'intégralité des discours et des formes d'expression entourant le hip-hop. La dynamique commerciale de ces publications peut inévitablement biaiser le choix des thématiques abordées. La dépendance aux revenus publicitaires, par exemple, peut exercer une influence sur le contenu des magazines, que ce soit concernant les artistes, les tendances ou les marques mises en avant. De ce fait, certaines voix, peut-être marginales mais essentielles à

la compréhension du mouvement dans son ensemble, peuvent être omises. Cette tendance, largement identifiable au travers des matériaux archivistiques, oriente souvent les magazines vers une narration profondément marquée par une perspective afro-américaine qui s'inscrit dans la continuité du mouvement de libération noire. Ces publications tendent ainsi à sous-représenter les contributions des Latino-Américains ou des communautés asiatiques et caucasiennes à la culture hip-hop. Ces communautés participent non seulement au hip-hop, mais l'enrichissent également avec leurs propres nuances, styles et discours. La focalisation sur une perspective afro-américaine peut réduire le hip-hop à des narrations monolithiques, ignorant ainsi la diversité des expériences et des identités, et ce au sein même des communautés afro-américaines, et, plus largement, au sein de la culture hip-hop. Cela peut, à son tour, entraîner des stéréotypes et des généralisations qui ne rendent pas compte de la complexité du mouvement. Intégrer une gamme plus variée de sources pourrait permettre une représentation plus nuancée et exhaustive.

De plus, en circonscrivant cette recherche à la seconde moitié du XX^{e} siècle, nous passons à côté des évolutions et des métamorphoses du mouvement hip-hop au XXI^{e} siècle. En effet, le début du XXI^{e} siècle est marqué par des avancées technologiques rapides, la mondialisation et l'émergence de nouveaux mouvements sociaux, conduisant à des adaptations et des transformations significatives au sein du hip-hop. Le passage à l'ère numérique, par exemple, facilite la production et la diffusion de la musique hip-hop, permettant à des artistes indépendants de trouver une audience sans l'intermédiaire de grandes maisons de disques. Ceci peut favoriser la naissance de sous-genres et de nouvelles esthétiques, reflétant des réalités diversifiées et souvent transnationales. De plus, la convergence du hip-hop avec d'autres genres musicaux, comme la pop, l'électro ou la musique du monde, entraîne une fusion culturelle, créant des ponts entre différentes communautés et cultures. Par ailleurs, le XXI^{e} siècle voit l'émergence de mouvements sociaux tels que *Black Lives Matter*, le féminisme de la quatrième vague ou encore la lutte pour les droits LGBTQIA+, qui laissent leur empreinte sur le mouvement hip-hop. Dans le contexte de la mondialisation, le hip-hop ne reste pas statique : il évolue et s'adapte à divers contextes socio-culturels. Une continuation de cette recherche pourrait se pencher sur la manière dont les thèmes et les motifs initialement ancrés dans la réalité étatsunienne sont adaptés, modifiés ou réinventés dans des contextes internationaux.

Cette réflexion soulève l'importance d'approfondir notre compréhension du mouvement hip-hop en le situant dans un contexte global. Plus précisément, un éclairage transversal pourrait juxtaposer l'essor du mouvement hip-hop aux États-Unis à son évolution dans d'autres régions. Des questions méritent d'être explorées : Comment le mouvement hip-hop aux États-Unis est-il influencé par, ou influence-t-il, les mouvements sociaux contemporains, en particulier ceux de la gauche du XXI^{e} siècle ? Comment la marchandisation du hip-hop influence-t-elle la perception des mouvements sociaux de gauche par les nouvelles générations ? Les idéaux de la Nouvelle Gauche continuent-ils d'être reflétés dans les paroles du hip-hop contemporain, malgré sa commercialisation accrue ? Dans quelle mesure la Nouvelle Gauche influence-t-elle les mouvements hip-hop en dehors des États-Unis, en particulier dans des pays confrontés à des enjeux postcoloniaux ? Dans quelles mesure les nouvelles technologies, comme les médias sociaux, redéfinissent-elles le rapport entre le hip-hop et les mouvements sociaux ?

Bibliographie

Pour la présentation de la bibliographie, j'ai choisi d'utiliser un classement strictement alphabétique. Celui-ci se fonde sur plusieurs considérations méthodologiques et pratiques. Tout d'abord, l'ordre alphabétique permet un accès immédiat aux sources mentionnées et utilisées dans le cadre de cette thèse, permettant aux lecteurs de naviguer facilement dans l'ensemble des références, et ce sans la contrainte d'une structure thématique imposée. Cette méthode permet de trouver des sources spécifiques plus efficacement et plus rapidement, ce qui simplifie la consultation de la bibliographie. De plus, un ordre alphabétique est universellement compris et ne nécessite aucune connaissance préalable de catégories thématiques ou de systèmes de classification particuliers. Cela rend la consultation plus accessible, que les lecteurs soient spécialistes d'un domaine spécifique ou non. Enfin, ce choix élimine toute subjectivité dans le processus de catégorisations des sources, permettant de maintenir une neutralité méthodologique.

Abrahams Roger D., "Playing the Dozens", *The Journal of American Folklore*, vol. 75, n° 297, Symposium on Obscenity in Folklore, Juillet-septembre 1962, pp. 209-220.

Adam Jean-Michel, Bonhomme Marc, *L'argumentaire publicitaire*, Armand Colin, Paris, 2012.

Adi Hakim, *Pan-Africanism: A History*, New York, Bloomsbury Academic, 2018.

Adi Hakim, Sherwood Marika, *Pan-African History, Political Figures from Africa and the Diaspora since 1787*, London and New York, Routledge, 2003.

Adorno Theodor W., Horkheimer Max, *La dialectique de la raison*, Éditions Gallimard, Paris, 2015 [1944].

Alexander Michelle, *The New Jim Crow: Mass incarceration in the Age of Colorblindness*, New York, The New Press, 2010.

Alim Samy H., *Roc the Mic Right*, London and New York, Routledge, 2006.

Alridge Derrick P., "Hip hop versus civil rights?", *The Journal of African American History*, vol. 88, Issue 3, 1 July 2003, pp. 313-316.

Althusser Louis, *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses*, Londres, New Left Books, 2014 [1971].

Arendt Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, Paris, 2015 [1961].

Arendt Hannah, *La crise de la culture*, Gallimard, Paris, 2015 [1954].

Austin Algernon, *Achieving Blackness: Race, Black Nationalism, and Afrocentrism in the Twentieth Century*, New York, New York University Press, 2006.

Austin Joe, *Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York*, Cambridge, M.I.T. Press, 1982.

Bacharan Nicole, *Histoire des Noirs-Américains au XXème siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998.

Baillargeon Normand, *L'ordre moins le pouvoir : Histoire & actualité de l'anarchisme*, Paris, Agone, 2008.

Bakari Kitwana, *The Hip-Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African American Culture*, New York, BasicCivitas Books, 2002.

Bakari Kitwana, *Why White Kids Love Hip Hop: Wankstas, Wiggers, Wannabes, and the New Reality of Race in America*, New York, Basic Civitas Books, 2005.

Bakounine Michel, *Dieu et l'État*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2000.

Barker Lucius, Walters Ron, *Jesse Jackson's 1984 Presidential Campaign: Challenge and Change in American Politics*, Champaign, University of Illinois Press, 1989.

Barnes Jack, *Malcolm X, La libération des Noirs et la voie vers le pouvoir ouvrier*, New York, Pathfinder Press, 2010.

Baudrillard Jean, *La société de consommation*, Paris, Éditions Denoël, 2015 [1986].

Bay Mia, "The Historical Origins of Afrocentrism", *American Studies*, vol. 45, n° 4, Time and the African-American Experience, 2000, pp. 501-512.

Bazié Isaac, Lüsebrink Hans-Jürgen, *Violences postcoloniales : représentations littéraires et perceptions médiatiques*, Berlin, Lit Verlag, 2011.

Bazin Hugues, *La culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995.

Bech-Petersen Ole, "(Re-)Writing the History of the New Left: A Critical Appraisal of New Left Historiography", *American Studies in Scandinavia*, 28 (1), pp. 70-76.

Bell Derrick, *Silent Covenants: Brown V. Board of Education and the Unfulfilled Hopes for Racial Reform*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

bell hooks, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, New York, South End Press, 1981.

bell hooks, *Tout le monde peut être féministe : Une politique du cœur*, Paris, Éditions Divergences, 2020.

Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2016 [1935].

Benvenga Luca, "Hip-Hop, Identity, and Conflict: Practices and Transformations of a Metropolitan Culture", *Frontiers in Sociology*, 7, 2022.

Berger Dan, *Weather Underground : Histoire explosive du plus célèbre groupe radical américain*, Paris, L'Echappée, 2010.

Bernays Edward, *Propaganda, Comment manipuler l'opinion en démocratie*, Paris, Éditions La Découverte, 2007 [1928].

Bertucci Marie-Madeleine, « Le féminisme noir aux États-Unis : Modalités d'une logique minoritaire », *Le français aujourd'hui*, vol. 163, n° 4, 2008, pp. 93-101.

Best Steven, Kellner Douglas, *Postmodern Theory, Critical Interrogations*, Austin, University of Texas, 1991.

Béthune Christian, *Le rap, une esthétique hors la loi*, Paris, Éditions Autrement, 2003.

Bhavnani Kum-Kum, Coulson Margaret, "Transforming Socialist-Feminism: The Challenge of Racism", *Feminist Review*, n° 80, Reflections on 25 years, 2005, pp. 87-97.

Blair Elizabeth M., "Commercialization of the Rap Music Youth Subculture", *The journal of Popular Culture*, 27, pp. 21-33.

Blondeau Thomas, Hanak Fred, *Combat Rap (25 ans de hip-hop et entretiens)*, Bordeaux, Castor Astral, 2007.

Bloom Joshua, Martin Waldo E. Jr., *Black Against Empire : The History and Politics of the Black Panther Party*, Oakland, University of California Press, 2013.

Blumer Herbert, *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*, Berkeley, University of California Press, 1969.

Bobo Jacqueline, Hudley Cynthia, Michel Claudine (eds.), *The Black Studies Reader*, New York & Londres, Routledge, 2004.

Bonnette Lakeyta M., "Black Political Attitudes and Political Rap Music", *Ethnic Studies Review*, vol. 35, pp. 157-175.

Bonnette Lakeyta M., *Pulse of the People: Political Rap Music and Black Politics*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2015.

Boulaghmal Ismail, Polfuß Jonas, "Hip-Hop: A Marketplace Icon", *Consumption Markets & Cultures*, vol. 25, Issue 3, 2022, pp. 272-286.

Bourdieu Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de minuit, 1992 [1979].

Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 [1992].

Bourdieu Pierre, *Sur la télévision, suivi de l'emprise du journalisme*, Paris, Éditions Raisons d'Agir, 2008 [1996].

Boyd Todd, *The New H.N.I.C.: The Death of Civil Rights and the Reign of Hip Hop*, New York, New York University Press, 2003.

Brand Johanna, *The Life and Death of Anna Mae Aquash*, Toronto, James Lorimer Company, 1993.

Breines Wini, *Community and Organization in the New Left, 1962-1968: the Great Refusal*, New York, Praeger, 1982.

Breitman George, *Le pouvoir noir : textes politiques*, Paris, L'Harmattan, 1993.

Brewer Rose M., Heitzeg Nancy A., "The Racialization of Crime and Punishment: Criminal Justice, Color-Blind Racism, and the Political Economy of the Prison Industrial Complex", *American Behavioral Scientist*, vol. 51, Issue 5, 2008.

Brittan Arthur, *Masculinity and Power*, Oxford, John Wiley & Sons, 1989.

Broomfield Nick, *Biggie & Tupac*, Lafayette Films, 2002.

Broughton Frank, Brewster Bill, *Last Night a DJ Saved My Life*, Grove Press/Atlantic Monthly Press, New York, 2014.

Burrough Bryan, *Days of Rage: America's Radical Underground, the FBI, and the Forgotten Age of Revolutionary Violence*, Londres, Penguin Publishing Group, 2016.

Canetti Bernard, *Les génies du jazz*, Paris, Éditions Atlas, 1990.

Carmichael Stokely, Hamilton Charles V., ""The Myths of Coalition" from "Black Power: The Politics of Liberation in America"", *Race/Ethnicity: Multidisciplinary Global Contexts*, vol. 1, n° 2, Race and Coalition, Spring 2008, pp. 171-188.

Castillo-Garsow Melissa (dir.), Nichols Jason (dir.), *La Verdad: An International Dialogue on Hip Hop Latinidades (Global Latin/o Americas*), Columbus, Ohio State University Press, 2016.

Center for Islamic Pluralism, *Black America, Prisons and Radical Islam: A Report*, Washington D.C., Center for Islamic Pluralism, 2008.

Century Douglas, Ice-T, *Ice, Mémoires de ma vie de gangster et de ma rédemption, de South Central à Hollywood*, Paris, G3J, 2011.

Cepeda Raquel (ed.), *And it Don't Stop! The Best American Hip-Hop Journalism of the Last 25 Years*, New York, Faber and Faber Inc., 2004.

Cervulle Maxime, et al., *Cultural Studies : Genèse, objets, traductions*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010.

Cervulle Maxime, Quemener Nelly, *Cultural studies : Théories et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2015.

Chalfant Henry, Cooper Martha, *Subway Art*, Londres, Thames and Hudson, 1984.

Chalfant Henry, Prigoff Jim, *Spraycan Art*, Londres, Thames and Hudson, 1987.

Chang Jeff (ed.), *Total Chaos, The Art and Aesthetics of Hip-Hop*, Cambridge, BasicCivitas, 2006.

Chang Jeff, *Can't Stop Won't Stop, Une histoire de la génération hip-hop*, Paris, Éditions Allia, 2013.

Charnas Dan, *The Big Payback, The History of the Business of Hip-Hop*, New York, New American Library, 2010.

Chepp Valerie, "Black Feminism and Third-Wav Women's Rap: A Content Analysis, 1996-2003", *Popular Music and Society*, 38:5, pp. 545-564.

Cheryl L. Keyes, "Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance," *Journal of American Folklore*, 449, n° 113, 2000, pp. 255-269.

Chomsky Noam, *Comprendre le pouvoir : Tome II*, Bruxelles, Aden Belgique, 2006.

Chomsky Noam, *Le profit avant l'homme*, Paris, Éditions 10/18, 2016 [2004].

Chomsky Noam, **McChesney W. Robert**, *Propagande, médias et démocratie*, Montréal, Les Éditions Ecosociété, 2014 [2002].

Clay Andreana, "Black Youth, Hip-Hop Culture, and Black Identity", *American Behavioral Scientist*, vol. 46, n° 10, juin 2003, pp. 1346-1357.

Clay Andreana, *The Hip-Hop Generation Fights Back: Youth, Activism, and Post-Civil Rights Politics*, New York, New York University Press, 2012.

Cléraux Pierre-Jean, *New York State of Mind, Une anthologie du rap new-yorkais*, Paris, Éditions Le mot et le reste, 2017.

Collectif, *Paroles Claires : La « bonne guerre » des anarchistes italiens immigrés aux États-Unis (1914-1920)*, Marseille, Éditions L'Assoiffé, 2018.

Collier Peter, Horowitz David, *Deconstruction the Left: From Vietnam to the Persian Gulf*, Lanham, University Press of America, 1991.

Collier Peter, Horowitz David, *Destructive Generation: Second Thoughts about the Sixties*, New York, Summit Books, 1989.

Collins Hill Patricia, *Black Feminist Thought*, New York, Routledge, 1990.

Collins Hill Patricia, *From Black Power to Hip Hop: Racism, Nationalism, and Feminism*, Philadelphie, Temple University Press, 2006.

Collins Lisa Gail, Crawford Margo Natalie, *New Thoughts on the Black Arts Movement*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006.

Colón Alan, "Critical Issues in Black Studies: A Selective Analysis", The Journal of Negro Education, vol. 53, n° 3, 1984, pp. 268-277.

Colón Alan, "Reflections on the History of Black Studies", *The Journal of African American History*, vol. 93, n° 2, Discourses on Race, Sex and African American Citizenship, Spring 2008, pp. 271-279.

Combahee River Collective, "The Combahee River Collective Statement," reproduit dans Barbara Smith, ed., *Home Girls: A Black Feminist Anthology*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1983.

Connell Raewyn, *Masculinities (Second Edition)*, Berkeley, University of California Press, 2005 (1995).

Cooper Martha, *Hip Hop Files, Photographs 1979-1984*, Cologne, From Here to Fame Publishing, 2004.

Coski John M., *The Confederate Battle Flag: America's Most Embattled Emblem*, Cambridge, Harvard University Press, 2006.

Coulangeon Philippe, **Ravet Hyacinthe**, **Roharik Ionela**, "Gender Differentiated Effect of Time in Performing Arts Professions: Musicians, Actors and Dancers in Contemporary France", *Poetics*, 33 (5-6), 2005, pp. 369-387.

Creagh Ronald, *Histoire de l'anarchisme aux États-Unis d'Amérique (1826-1886)*, Grenoble, Éditions La Pensée Sauvage, 1981.

Crenshaw Williams Kimberlé, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", *University of Chicago Legal Forum*, Issue 1, Article 8, 1989, pp. 139-139.

Crenshaw Williams Kimberlé, "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color", *Standford Law Review*, vol. 43, n° 6, 1991, pp. 1241-1299.

Cusset François, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze, & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003.

Cutler Cecilia, "'Keepin' It Real": White Hip-Hoppers' Discourses of Language, Race and Authenticity", *Journal of Linguistic Anthropology*, 13 (2):1, 2003, pp. 1-23.

Daniel White Hodge (ed.), Cassandra Chaney, Jeffrey L. Coleman, Monica Miller (Éds), "The Hip in Hip Hop: Toward a Discipline of Hip Hop Studies", *The Journal of Hip Hop Studies*, Center for Youth Ministry Studies, Chicago, North Park University, 2014.

Davis Angela, *Autobiographie*, Paris, Albin Michel, 1975.

Davis Angela, *Blues et féminisme noir*, Paris, Libertalia, 2021.

De Feo Massimo Nicola, *Contre la révolution politique : Netchaïev, Bakounine, Dostoïevski*, Paris, Éditions Divergences, 2020.

De La Boétie Etienne, *Discours de la servitude volontaire*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1995.

De Iulio Simona, « Introduction », *Étudier la publicité*, sous la direction de De Iulio Simona, Presses universitaires de Grenoble, 2016, pp. 5-16.

Deflem Mathieu, "Popular Culture and Social Control: The Moral Panic on Music Labeling", *American Journal of Criminal Crime*, 45:2-24, 2020, p. 17.

Diallo David, « La musique rap comme forme de résistance ? », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 12 mai 2009. Disponible à l'adresse : http://rrca.revues.org/80.

Diallo David, « La résonance du discours politique dans le rap américain », *Mouvements*, vol. 96, n° 4, 2018, pp. 73-81.

Diggins John Patrick, *The Rise and Fall of the American Left*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1992.

Djavadzadeh Keivan, « Trouble dans le gangsta-rap : quand des rappeuses s'approprient une esthétique masculine », *Genre, sexualité & société* [En ligne], 13 | Printemps 2015, disponible à l'adresse : http://journals.openedition.org/gss/3577.

Djavadzadeh Keivan, « The *Motherfucking bitch era* : La transition *hardcore* du rap féminin aux États-Unis », *Mouvements*, vol. 96, n° 4, 2018, pp. 11-21.

Djavadzadeh Keivan, *Hot Cool & Vicious* : Genre, race et sexualité dans le rap états-unien, Paris, Éditions Amsterdam/Les Prairies ordinaires, 2021.

Doré Gérald, « L'organisation communautaire : définition et paradigme », *Service social*, 34 (2-3), pp. 210-230.

Dorlin Elsa, « "Black Feminism Revolution !" La révolution du féminisme noir aux États-Unis », dans **Verschuur Christine**, *Genre, postcolonialisme et diversité de mouvements de femmes*, Genève, Graduate Institute Publications, 2010, pp. 263-275.

Dorlin Elsa, *Black Feminism : Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Dorlin Elsa, *Se défendre, Une philosophie de la violence*, Paris, Éditions La Découverte, 2017.

Dupuis-Dérie F., « Le "masculinisme" : une histoire politique du mot (en anglais et en français), *Recherches féministes*, 22(2), pp. 97-123.

Durham Aisha, Cooper Brittney C., Morris Susana M., "The Stage Hip-Hop Feminism Built: A New Directions Essay", *Journal of Women in Culture and Society*, vol. 38, n° 3, 2013, pp. 721-737.

Durkheim Emile, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1937.

Durkheim Emile, Mauss Marcel, "Note sur la notion de Civilisation", *L'année sociologique*, 12, 1909-19012, p. 47.

Durrand Pascal, « La "culture médiatique" au XIXème siècle. Essai de définition-périodisation », dans *Quaderni*, automne 199, n°39, pp. 29-40.

Dyson Eric Michael, *Reflecting Black African-American Cultural Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota, 1993.

Earth First!, *Manuel d'action directe*, Paris, Éditions Libre, 2019.

Earth First!, *A bas l'Empire, vive le printemps !*, Paris, Éditions Divergences, 2020.

Edwards Paul, *The Concise Guide to Hip-Hop Music, A Fresh Look at the Art of Hip-Hop, From Old-School Beats to Freestyle Rap*, New York, St. Martin's Griffin, 2015.

Evans H. James Jr., *We Have Been Believers: An African-American Systematic Theology*, Minneapolis, Fortress Press, 1997.

Ewoodzie C. Joseph, *Break Beats in the Bronx: Rediscovering Hip-Hop's Early Years*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2017.

Fanon Frantz, "The Fact of Blackness" from Back Les and John Solomos, *Theories of Race and Racism: A Redaer*, London, Routledge, pp. 257-266.

Fanon Frantz, *Alienation and Freedom*, Londres, Bloomsbury, 2018.

Fanon Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.

Farber David, *Chicago '68*, Chicago, University of Chicago, 1988.

Fedorak Shirley, *Pop Culture: The Culture of Everyday Life*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.

Feitz Lindsey, "Creating a Multicultural Soul: Avon, Corporate Social Responsibility, and Race in the 1970s", dans **Hill Warren Laura, Rabig Julia (eds.)**, *The Business of Black Power: Community Development, Capitalism, and Corporate Responsibility in Postwar America*, Rochester, University of Rochester Press, 2012, pp. 116-137.

Felisbret Eric, *Graffiti New York*, Harry N. Abrams, New York, 2009.

Fernando Jr. S. H., *The New Beats, Musique, Culture et Attitudes du Hip-Hop*, Paris, Éditions Kargo/L'Éclat, 2008 [1992].

Fila-Bakabadio Sarah, « Imaginaires d'Afrique et historiographies afrocentristes », *Monde(s)*, 2013/1 (N° 3), pp. 125-145.

Fohlen Claude, *Histoire de l'esclavage aux Etats-Unis*, Paris, Éditions Perrin, 1998.

Folami Akilah N., "From Habermas to "Get Rich or Die Tryin": Hip Hop, The Telecommunications Act of 1996, and the Black Public Sphere, *Michigan Journal of Race and Law*, vol. 12, Issue 2, 2007.

Forman Murray, « Les Hip-Hop Studies aux États-Unis, des controverses passées aux projets futurs. Entretien avec Murray Forman », *Volume*, vol. 17:2, n° 2, 2020, pp. 209-220.

Forman Murray, Neal Mark Anthony, *That's the Joint!*, New York, Routledge, 2012 [2004].

Forman Murray, *The Hood Comes First: Race, Space and Place in Rap and Hip-Hop*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002.

Foucault Michel, "The Subject and Power", *Critical Inquiry*, vol. 8, n° 4, Summer 1982, pp. 777-795.

Foucault Michel, *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

Foucault Michel, *Surveille et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1990.

Freitas Franck, « "Blackness à la demande" », *Volume* ! [En ligne], 8 :2 | 2011, mis en ligne le 15 décembre 2013. Disponible à l'adresse : http://journals.openedition.org/volume/2696.

Gadet Steve, *La fusion de la culture hip-hop et du mouvement rastafari*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Gates Henry Louis Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of African American Literary Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2014 [1988].

Gelder Ken, *Subcultures, Cultural Histories and Social Practice*, New York & Londres, Routledge, 2007.

George Nelson, *Hip Hop America*, New York, Penguin Books, 1998.

Ghio Paul, *L'anarchisme aux États-Unis*, Paris, Armand Colin, 1903.

Gilroy Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

Goldberg David, Griffey Trevor, *Black Power at Work: Community Control, Affirmative Action, and the Construction Industry*, Ithaca, Cornell University Press, 2011.

Gondry Michel, *Dave Chappelle's Block Party*, 2006.

Gosse Van, *Rethinking the New Left: An Interpretative History*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

Gottdiener Mark, "Hegemony and Mass Culture: A Semiotic Approach", *American Journal of Sociology*, vol. 90, n° 5, mars 1985, pp. 979-1001.

Gray "Paradise" Claude, Pipitane "u.net" Giuseppe, *No Half Steppin': An Oral and Pictorial History of new York City Club the Latin Quarter and the Birth of Hip-Hop's Golden Era*, New York, États-Unis, Wax Poetics Book, 2016.

Grealy Liam, "Negotiating Cultural Authenticity in Hip-Hop: Mimicry, Whiteness and Eminem", *Continuum*, 22:6, pp. 851-865.

Green Madeleynn, "A Beautiful Mess: The Evolution of Political Graffiti in the Contemporary City", *Cornell International Affairs Review*, 8 (1), 2014.

Green Sam, Siegel Bill, *The Weather Underground*, 2002.

Greenhouse Linda, *Before Roe v. Wade: Voices that Shaped the Abortion Debate Before the Supreme Court's Rulling*, Wokingham, Kaplan Publishing, 2010.

Gregory James N., "Remapping the American Left: A History of Radical Discontinuity", *Labor*, Duke University Press, 1 May 2020; 17 (2), pp. 11-45.

Gumbs Pauline Alexis, "Black (Buying) Power: The Story of Essence Magazine", dans **Hill Warren Laura, Rabig Julia (eds.)**, The Business of Black Power: Community Development, Capitalism, and Corporate Responsibility in Postwar America, Rochester, University of Rochester Press, 2012, pp. 95-115.

Guthleben Denis, « De l'indispensable interdisciplinarité », *CNRS, Le Journal*, 31, 12, 2014.

Guy-Sheftall Beverly, *Words of Fire: An Anthology of African-American Feminist Tought*, New York, The New Press, 1995.

Gwendolyn Pough D., *Check It While I Wreck It: Black Womanhood, Hip-Hop Culture, and the Public Sphere*, Lebanon, Northeastern University Press, 2004.

Habermas Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge, The MIT Press, 1991.

Hall Dowd Jacquelyn, "The Long Civil Rights Movement and the Political uses of the Past", *The Journal of American History*, vol. 91, n° 4, mars 2005, pp. 1233-1263.

Hall Stuart, Jefferson Tony, *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, Oxfordshire, Taylor & Francis Group, 2003 [1975].

Halle David, *New York & Los Angeles: Politics, Society, and Culture, A Comparative View*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

Hamilton Marybeth, "The Blues, the Folk, and African-American History", *Transactions of the Royal Historical Society*, vol. 11, 2001, pp. 17-35.

Hamilton Marybeth, *In Search of the Blue*s, Philadelphie, Basic Books, 2009.

Hammou Karim, **Sonnette-Manouguian Marie**, « Mesurer les processus d'(il)légitimation des musiques hip-hop en France. Méthodologie et premiers résultats d'une recherche en cours sur la période 1990-2019 », *Volume*, vol. 17 :2, n° 2, 2020, pp. 99-127.

Harrison Kwame Anthony, "Racial Authenticity in Rap Music and Hip Hop", *Sociology Compass*, 2/6, 2008, pp. 1783-1800.

Heale M. J., *American Anticommunism: Combating the Enemy Within, 1830 – 1970*, Baltimore, Hopkins University Press, 1990.

Heath Scott R., "True Heads: Historicizing the Hip-Hop 'Nation' in Context", *Callaloo*, vol. 29, n° 3, 2006, pp.846-866.

Hebdige Dick, *Subculture, the meaning of style*, London and New York, Routledge, 1979.

Heinich Nathalie, *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

Hess Mickey (ed.), *Icons of Hip Hop: An Encyclopedia of the Movement, Music, and Culture, Volume 1*, Westport, Greenwood Press, 2007.

Hess Mickey, "Hip-Hop Realness and the White Performer", *Critical Studies in Media Communication*, vol. 22, n° 5, décembre 2005, pp. 372-389.

Hill Warren Laura, Rabig Julia (eds.), *The Business of Black Power: Community Development, Capitalism, and Corporate Responsibility in Postwar America*, Rochester, University of Rochester Press, 2012.

Hobson Janell, Bartlow Dianne R., "Introduction: Representin': Women, Hip-Hop, and Popular Music", *Women, Hip-Hop, and Popular Music*, 8, n° 1, 2008, pp. 1-14.

Hoggart Richard, *La Culture du pauvre*, Paris, Editions de minuit, 1970.

Ice-T, *Something from Nothing: The Art of Rap*, 2012.

James Joy (ed.), *Imprisoned Intellectuals: America's Political prisoners Write on Life, Liberation, and Rebellion*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2003.

Jankélévitch Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, 2015 [1983].

Jasper James M., "Social Movement Theory Today: Toward a Theory of Action?", *Sociology Compass*, 4/11, 2010, pp. 965-976.

Jay-Z, *Decoded*, New York, Spiegel & Grau, 2010.

Jenkins Sacha, Wilson Elliott, Mao Jeff, Alvarez Gabe, Rollins Rent, Alvarez Gabriel, *Ego Trip's Book of Rap Lists*, New York, St. Martin's Griffin, 1999.

Jesu Louis, *L'élite artistique des cités : Métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981 – 2015)*, Nancy, thèse de doctorat de sociologie, 22 juin 2016.

Jones Paul, "Between Cultural Studies and Critical Sociology", *Media International Australia*, vol. 88, Issue 1, 1998, pp. 121-133.

Jonnes Jill, *South Bronx Rising, The Rise, Fall, and Resurrection of an American City*, New York, Fordham University Press, 2002.

Josh Kun, "Two Turntables and a Social Movement: Writing Hip-Hop at Century's End", *American Literrary History*, 14, Fall 2002, pp. 580-592.

Keeanga-Yamahtta Taylor, *Black Lives Matter : Le renouveau de la révolte noire américaine*, Paris, Agone, 2020.

Keyes Cheryl L., "Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance", *The Journal of American Folklore,* vol. 113, n° 449, Summer 2000, pp. 255-269.

Keyes L. Cheryl, *Rap Music and Street Consciousness*, Champaign, University of Illinois Press, 2004.

Kleppinger Kathryn, Reeck Laura, *Post-Migratory Cultures in Postcolonial France*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

Knight Muhammad Michael, *The Five Percenters, Islam, Hip Hop and the Gods of New York*, London, One-World, 2016 [2007].

Kovacs Karl, *From Grassroots to Commercialization: Hip Hop and Rap Music in the USA*, Hambourg, Anchor Academic Publishing, 2014.

Krims Adam, *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

KRS-One, *The Gospel of Hip-Hop,* New York, PowerHouse Books, 2009.

Kugelberg Johan (ed.), Conzo Joe, Bambaataa Afrika, Esquire Buddy, Chang Jeff, *Born in the Bronx, A visual Record of the Early Days of Hip Hop*, New York, Rizzoli International Publications, 2007.

Kun Josh, "Two Turntables and a Social Movement: Writing Hip-Hop at Century's End", *American Literary History*, 14, Fall 2002, pp. 580-592.

Lachaud Jean-Marc, « Du "grand refus" selon Herbert Marcuse », *Presses Universitaires de France*, 1, n° 45, Actuel Marx, 2009, pp. 137-148.

Lasch Christopher, *The Agony of the American Left*, New York, Alfred A. Knopf, 1969.

Lawson Bill E., "Microphone Commandos: Rap Music and Political Philosophy", dans **Darby Derrick, Shelby Tommie (eds.)**, *Hip Hop and Philosophy: Rhyme 2 Reason*, Open Court Publishing, Illinois, 2005, pp. 161 – 172.

Leclerc Gérard-Yves, *La mondialisation culturelle, les civilisations à l'épreuve*, Paris, PUF, 2000, pp. 15 – 16.

Leland John, *Hip: The History*, New York, Harper Collins, 2009.

Lessard Guillaume, « Du gangsta rap au hip-hop conscient : subversions et alternatives critiques en réponse aux mythes américains », *Cahiers d'histoire*, 34 (1), pp. 189-217.

Lewis Tasha, Gray Nathalie, "The Maturation of Hip-Hop's Menswear Brands: Outfitting the Urban Consumer", *Fashion Practice*, vol. 5, Issue 2, pp. 229-244.

Lippard D. Cameron, "Heritage or hate? A pedagogical guide to the Confederate flag in post-race America", *Learning and Teaching: The International Journal of Higher Education in the Social Sciences*, vol. 10, n° 3, Winter 2017, pp. 56-78.

Lloyd David, Thomas Paul, "Culture and Society or "Culture and the State"?", *Social Text*, n° 30, 1992, pp. 27-56.

Losurdo Domenico, *Contre-histoire du libéralisme*, Paris, Éditions La Découverte, 2014 [2006].

Lurie Theodora, *Change, Not Charity: The Story of The Funding Exchange: A Pioneer in Social Justice Philanthropy*, New York, The Funding Exchange, 2016.

Lusane Clarence, "A Historic Moment: Black Voters and the 1992 Presidential Race", *Trotter Review*, vol. 6, Issue 2, Article 4, 1992.

Lynd Staughton, "The New Left", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Sage Publications, vol. 382, Protest in the Sixties, mars 1969, pp. 64-72.

Maigret Éric, "Ce que les cultural studies font aux savoirs disciplinaires", Q*uestions de communication*, 24, 2013, pp. 145-167.

Malcolm X, *By Any Means Necessary (Malcolm X Speeches & Writings)*, New York, Pathfinder Press, 1992 (1970).

Malone Christopher & Martinez George Jr., *The Organic Globalizer: Hip Hop, Political Development, and Movement Culture*, New York, Bloomsbury Publishing USA, 2014.

Marable Manning, *Race, Reform and Rebellion: The Second Reconstruction in Black America, 1945-1990*, Jackson, University of Mississippi Press, 1991.

Martinez Theresa A., "Popular Culture as Oppositional Culture: Rap as Resistance", *Sociological Perspectives*, vol. 40, n° 2, 1997, pp. 265-286.

Mattson Kevin, *Intellectuals in Action: The Origins of the New Left and Radical Liberalism, 1945-1970*, University Park, The Pennsylvania State University, 2002.

Mauer Marc, "Race to Incarcerate: The Causes and Consequences of Mass Incarceration", *Roger Williams University Law Review*, vol. 21, Issue 2, Spring 2016, pp. 447-470.

McMillian John, **Buhle Paul (eds.)**, *The New Left Revisited*, Philadelphie, Temple University Press, 2003.

Meghelli Samir, "Remixing the Historical Record: Revolutions in Hip Hop Historiography", *The Western Journal of Black Studies*, vol. 37, n° 2, 2013, pp. 94-102.

Meyer C. Denis, « Icônes culturelles : lecture textuelle et contextuelle », *Synergies Chine*, n° 6, 2011, pp. 223-233.

Michéa Jean-Claude, *L'empire du moindre mal, Essai sur la civilisation libérale*, Paris, Flammarion, 2010 [2007].

Middlebrook Aram Jeb, "Organizing a Rainbow Coalition of Revolutionary Solidarity", *Journal of African American Studies*, 23, 2019, pp. 405-434.

Mitchell Tony, Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA, Middletown, Wesleyan University Press, 2001.

Morgan Joan, *When Chickenheads Come Home to Roost: My Life as a Hip Hop Feminist*, New York, Simon & Schuster, 1999.

Morgan Marcyliena, Bennett Dionne, "Hip-Hop & the Global Imprint of a Black Cultural Form", *Daedalus*, vol. 140, n° 2, Race, Inequality & Culture, volume 2, Spring 2011, pp. 176-196.

Morin Edgar, *Sociologie*, Paris, Fayard, 1994 [1984].

Morris Aldon, "Reflections on Social Movement Theory: Criticisms and Proposals", *Contemporary Sociology*, vol. 29, n° 3, mai 2000, pp. 445-454.

Nadezhda Khokholkova, "Afrocentricity: The Evolution of the Theory in the Context of American History", *Social Evolution & History*, vol. 15, n° 1, mars 2016, pp. 111-125.

Neal Larry, "The Social Background of the Black Arts Movement", *The Black Scholar*, vol. 18, n° 1, Black American Culture in the Second Renaissance – 1954-1970, January/February 1987, pp. 11-22.

Neumann Alexander, « Conceptualiser l'espace public oppositionnel », *Variations*, 19, 2016, pp. 1-29.

Neumann Alexander, « La résistance, un principe sociologique à l'œuvre », *Variations*, 16, 2012, pp. 70-78.

Neumann Friedrich, "Hip Hop: Origins, Characteristics and Creative processes", *The World of Music*, vol. 42, n° 1, Gothic, Metal, Rap and Rave – Youth Culture and Its Educational Dimensions, 2000, pp. 51-63.

Neveu Erik, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2003.

Nguirane Cheikh, **«** Ruptures et continuités dans l'évolution du mouvement Black Studies », *Archipélies*, 2020.

Nicolas Martin-Breteau, « Différence des corps, égalité des droits : le sport et la reconnaissance des « races de couleur » (États-Unis, Caraïbes, v. 1850-v. 1950) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Débats, mis en ligne le 21 mai 2013. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.4000/nuevomundo.65355.

Norris Chris, The RZA, *The TAO of WU*, New York, Riverhead Books, 2009.

Ogbar O. G. Jeffrey, *Black Power: Radical Politics and African American Identity*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2004.

Ogbar O. G. Jeffrey, *Hip-Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap*, Kansas, University Press of Kansas, 2007.

Oswald Vanessa, *The Black Arts Movement: Creating a Cultural identity*, New York, Greenhaven Publishing LLC, 2019.

Parmar Priya, Nocella J. Anthony, Robertson Scott, Martha Diaz, *Rebel Music: Resistance through Hip Hop and Punk*, Charlotte, NC, Information Age Publishing, 2014.

Pearson Hugh, *The Shadow of the Panther: Huey P. Newton and the Price of Black Power in America*, Boston, Da Capo Press, 1995.

Peniel Joseph E. (ed.), *The Black Power Movement: Rethinking the Civil Rights-Black Power Era*, New York, Routledge, 2006.

Peniel Joseph E., "Black Liberation Without Apology: Reconceptualizing the Black Power Movement", *The Black Scholar*, vol. 31, n° 3/4, Black Power Studies: A New Scholarship, Fall/Winter 2001, pp. 2-19.

Peoples Whitney A., ""Under Construction": Identifying Foundations of Hip-Hop Feminism and Exploring Bridges Between Black Second-Wave and Hip-Hop Feminisms", *Meridians*, vol. 8, n° 1, Representin': Women, Hip-Hop, and Popular Music, 2008, pp. 19-52.

Perkins William (ed.), *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*, Philadelphie, Temple University Press, 1996.

Perry Imany, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, Durham, Duke University Press, 2004.

Peterson Ricardh, *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

Podoshen Jeffrey S., "Materialism, Conspicuous Consumption, and American Hip-Hop Subculture", *Journal of International Consumer Marketing*, vol. 26, Issue 4, 2014, pp. 271-283.

Poschardt Ulf, *DJ Culture*, Londres, Quarter Books Limited, 1998.

Potter Russell A., *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, Albany, State University of New York Press, 1995.

Pough D. Gwendolyn, Elaine, Richardson, Aisha Durham, Rachel Raimist (eds.), *Home Girls, Make Some Noise!: Hip Hop Feminism Anthology*, Mira Loma, Parker Publishing, 2007.

Proudhon Pierre-Joseph, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Dijon, Les Presses du réel, 2002.

Quinn Eithne, "Shawan M. Worsley, Audience, Agency and Identity in Black Popular Culture", New York, Routledge, 2010, *Journal of American Studies*, vol. 45, n° 1, p. E13.

Rabaka Reiland, *Hip Hop's Inheritance: From the Harlem Renaissance to the Hip Hop Feminist Movement*, New York, Lexington Books, 2011.

Rabaka Reiland, *The Hip Hop Movement: From R&B and the Civil Rights Movement to Rap and the Hip Hop Generation*, Lexington Books, New York, 2013.

Raphael-Hernandez Heike, Steen Shannon, A*froasian Encounters: Culture, History, Politics*, New York, New York University Press, 2006.

Raquel Cepeda (éd.), *And It Don't Stop: The Best American Hip-Hop Journalism of the Last 25 Years*, New York, Faber and Faber, 2004,

Reese Renford, « Les manifestations linguistiques de l'oppression : l'expérience des Afro-Américains », *Droit et cultures*, 63, 2012, pp. 187-200.

Renault Emmanuel, « De la sociologie critique à la théorie critique ? », *Sociologie*, 1, vol. 3, 2012, pp. 87-89.

Richard Claire, *Young Lords, Histoire des Black Panthers Latinos (1969-1976)*, Paris, L'Echappée, 2017.

Richard Flacks, "The Liberated Generation: An Exploration of the Roots of Social Protest," *Journal of Social Issues*, July 1967, pp. 52-75.

Riley Alexander, "The Rebirth of Tragedy out of the Spirit of Hip Hop: A Cultural Sociology of Gangsta Rap Music", *Journal of Youth Studies,* 8:3, 2005, pp. 297-311.

Ritz David, Grandmaster Flash, *The Adventures of Grandmaster Flash, My Life, My Beats*, New York, 2008Broadway Books,.

Robeson P. Taj Frazier, "The Congress of African People: Baraka, Brother Mao, and the year of '74", dans "Black History Matters: Reflections on the Struggle for Freedom", *Souls, A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society*, Volume 8, Issue 3, 2006, pp. 142-159.

Rocher Guy, *Introduction à la sociologie générale, Première partie : l'action sociale*, Montréal, Éditions Hurtubise, 1992.

Rolland-Diamond Caroline, « Sociohistoire des Black Studies Departments », *IdeAs*, 2, 2012.

Rolland-Diamond Caroline, *Chicago : le moment 68, territoires de la contestation étudiante et répression*, paris, Syllepse, 2011.

Romero Elena, *Free Stylin': How Hip Hop Changed the Fashion Industry*, Santa Barbara, Praeger, 2012.

Rosa Hartmut, *Résonance, Une sociologie de la relation au monde*, Paris, Éditions La Découverte, 2018 [2016].

Rose Tricia, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown, Wesleyan University Press, 1994.

Rose Tricia, Ross Andrew, *Microphone Friends, Youth Music, Youth Culture*, New York, Routledge, 1994.

Rose Tricia, *The Hip Hop Wars, What We Talk About When We Talk About Hip Hop - and Why It Matters*, New York, Perseus Books Group, 2008.

Rosenberg Daniel, "The Free Angela Movement in the United States, 1969-1991", *American Communist History*, vol. 19, n° 3-4, pp. 191-261.

Roux Adrien, « *Community organizing* : une méthode "résolument américaine" ? Saul Alinsky D. et le mariage fécond de la sociologie urbaine et des tactiques syndicales », *Mouvements*, 2016/1 (n°85), pp. 53-64.

Rubin Rick, Simmons Russel, Cohen Lyor, Liles Kevin, Cachin Olivier, Adler Bill, Charnas Dan, Sanneh Kelefa, *Def Jam Recordings, La saga du label rap mythique*, Paris, Verlhac Éditions, 2011.

Rudent Catherine, *Le discours sur la musique dans la presse française : L'exemple des périodiques spécialisés en 1993*, Musique, musicologie et arts de la scène, Université Paris Sorbonne, Paris IV, 2000.

Saint-Martin Lori, "Counting Women to Make Women Count: From Manspreading to Cultural Parity" dans **Buscatto Marie, Leontsini Mary, Naudier Delphine (eds.)**, *Du genre dans la critique d'art/Gender in Art Criticism*, Paris Éditions des archives contemporaines, 2017, pp. 33-46.

Sanconie Maïca, « La couleur noire au cœur de l'esthétique afro-américaine des années 60 », dans **Raynaud Claudine (dir.)**, *La couleur du temps dans la culture afro*-américaine, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2005, pp. 37-45

Sanger, Kerran L., *When the Spirit Says Sing!': The Role of Freedom Songs in the Civil Rights Movement*, New York, Garland, 1995.

Santini Sylvano, "La leçon de la French Theory : French theory. Foucault, Derrida, Deleuze, et cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis, de François Cusset", *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n°195, 2004, p. 42-43.

Scholl Joseph G., *Foundation: B-Boys, B-Girls, and Hip-Hop Culture in New York*, New York, Oxrford University Press, 2009.

Sciullo Nick J., *Communicating Hip Hop: How Hip-Hop Culture Shapes Popular Culture*, Santa Barbara, Praeger, 2019.

Sébastien Caré, *Les libertariens aux États-Unis : Sociologie d'un mouvement asocial*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

Seigel Jerrold, *Paris bohème (1830-1930)*, Paris, Éditions Gallimard, 1991 [1986].

Smith David Lionel, "The Black Arts Movement and Its Critics", *American Literary History*, vol. 3, n° 1, Spring, 1991, pp. 93-110.

Solinger Rickie, *The Abortionist: A Woman Against the Law*, Oakland, University of California Press, 1994.

Spady G. James, Meghelli Samir, Alim Samy H., *Tha Global Cipha: Hip Hop Culture and Consciousness*, Washington D.C., Black History Museum Press, 2006.

Stanley Tarshia L., *Encyclopedia of Hip Hop Literature*, Westport, Greenwood Press, 2009.

Stapleton Katina R., "From the Margins to Mainstream: The Political Power of Hip-Hop", *Media, Culture & Society*, vol. 20, 1998, pp. 219-234.

Stewart James B., "Message in the Music: Political Commentary in Black Popular Music from Rhythm and Blues to Early Hip Hop", *The Journal of African American History*, vol. 90, n° 3, The History of Hip Hop, Summer 2005, pp. 196-225.

Stover Shahid A., *Hip Hop Intellectual Resistance*, Bloomington, Xlibris Corporation, 2009.

Taylor Paul C., *Black is Beautiful: A Philosophy of Black Aesthetics*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2012.

Taylor Tomothy D., *The Sounds of Capitalism: Advertising, Music, and the Conquest of Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.

Theoharis Jeanne, *Freedom North: Black Freedom Struggles Outside the South, 1940-1980*, Londres, Palgrave Macmillan, 2003.

Thornton Johnson Davi, "The Rhetoric of Civil Rights Photographs: James Meredith's March Against Fear", *Rhetoric and Public Affairs*, vol. 16, n° 3, Fall 2013, pp. 457-488.

Tilghman John R., "Debating the Long Civil Rights Movement: Exploring Multiracial Alliances and Disputes", *Journal of Urban History*, vol. 40 (6), 2014, pp. 1168-1173.

Tissier-Desbordes Élisabeth, « L'analyse de visuels : Pour une complémentarité des principales approches », *Décisions Marketing*, vol. 36, n° 4, 2004, pp. 63-74.

Trapp Erin, "The Push and Pull of Hip-Hop: A Social Movement Analysis", *American Behavioral Scientist*, vol. 48, n° 11, Juillet 2005, pp. 1482-1495.

Tyson Timothy B., *Radio Free Dixie: Robert F. Williams & the Roots of Black Power*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999.

Van Damme Stéphane, « Comprendre les Cultural Studies: une approche d'histoire des savoirs », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2004/5 (n°51-4bis), pp. 48-58.

Vandenberghe Frédéric, "Deleuzian Capitalism", *Philosophy & Social Criticism*, vol. 34, n° 8, pp. 877-903.

Vaneigem Raoul, *Adresse aux vivants sur la mort qui les gouverne et l'opportunité de s'en défaire*, Paris, Éditions Seghers, 1990.

Vettorato Cyril, « "Ça va être un viol" : Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 71 | 2012, mis en ligne le 27 avril 2014. Disponible à l'adresse : http://clo.revues.org/1492

Walker Clarence, *L'impossible retour : à propos de l'afrocentrisme*, Paris, Karthala, 2004.

Walls David, "Power to the People: Thirty-five Years of Community Organizing", mis à jour depuis *The Workbook*, Summer 1994, pp. 52-55.

Walls David, "Taking the Long View: Social Movements Across the Twentieth Century", *Sonoma State University*, adapté de *The Workbook*, Winter 1999/2000, special issue on "Essential Readings", pp. 118 – 119.

Walls David, *Community Organizing: Fanning the Flame of Democracy (Social Movements)*, New York, Polity Press, 2014.

Watkins Craig S., *Hip Hop Matters, Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement*, Boston, Beacon Press, 2005.

Weber Max, *Le savant et le politique*, Paris, Plon, 1959.

Weems E. Robert Jr., Randolph A. Lewis, "The National Response to Richard M. Nixon's Black Capitalism Initiative: The Success of Domestic Detente", *Journal of Black Studies*, vol. 32, n° 1, September 2001, pp. 66-83.

West Michael O., "Whose Black Power?: The Business of Black Power and Black Power's Business", dans **Hill Warren Laura, Rabig Julia (eds.)**, The Business of Black Power: Community Development, Capitalism, and Corporate Responsibility in Postwar America, Rochester, University of Rochester Press, 2012, , pp. 274-303.

White Vibert, *Inside the Nation of Islam: A Historical and Personal Testimony by a Black Muslim*, Gainesville, University Press of Florida, 2001.

Williams Justin A., *The Cambridge Companion to Hip*-Hop, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

Williams Rhonda Y., *Concrete Demands: The Search for Black Power in the 20th Century*, New York, Routledge, 2014.

Williams Yohuru, *Rethinking the Black Freedom Movement*, New York, Routledge, 2016.

Windham Lane, *Knocking on Labor's Door: Union Organizing in the 1970s and the Roots of a New Economic Divide*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2017.

Wolf Paul, *COINTELPRO: The Untold American Story*, septembre 2001.

Worsley Shawan M., *Audience, Agency and Identity in Black Popular Culture*, New York, Taylor & Francis, 2009.

Wright Kristine, "Rise Up Hip Hop Nation: From Deconstructing Racial politics to Building Positive Solutions", *Socialism and Democracy*, 18:2, 2010, pp. 9-20.

Zinn Howard, *Une histoire populaire des Etats-Unis, De 1492 à nos jours*, Marseille, Agone, 2016 [2002].

Filmographie

Ahearn Charlie, *Wild Style*, 1982.

Batten Tony, *The 51st State, Youth Gangs in the South Bronx*, 1971.

Bertologlio Edo, *Downtown*, 1981.

Bryant Aquis, *Hood 2 Hood: The Blockumentary*, 2005.

De Antonio Emile, *Underground*, 1975.

Holman Michael, *Graffiti Rock and Other Hip Hop Delights*, 2002 [1984].

Israel, *The Freshest Kids: A History of the B-Boy from the Boogie Down Bronx and Beyond*, 2002.

Lathan Stan, *Beat Street*, 1984.

Lee Spike, *Malcom X*, 1992.

Lee Spike, *School Daze*, 1988.

Lowe Richard, Perry Dana, *And You Don't Stop: 30 Years of Hip Hop*, 2004.

Lowe Richard, Torgoff Martin, *Planet Rock: The Story of Hip Hop and the Crack Generation*, 2011.

Marre Jeremy, *Rhythm of Resistance: Black South African Music*, 1979.

Miller Daniel, *Fire in the Heartland, Kent State, May 4th, and Student Protest in America*, 2010.

Peralta Stacy, *Crips and Bloods: Made In America*, 2008.

Pray Doug, *Scratch*, 2001.

Redford Robert, *Sous surveillance (The Company You Keep)*, 2012.

Rubin Rick, *Tougher Than Leather*, 1988.

Schultz Michael, *Krush Groove*, 1985.

Silberg Joel, *Breakin'*, 2003.

Silver Tony, *Style Wars*, 1983.

Sloan Cle, *Bastards of the Party*, 2005.

Spirer Peter, *Beef*, 2003.

Tillman George, *Notorious B.I.G.*, 2009.

Van Peebles Mario, *Panther*, 1995.

Weis Gary, *80 Blocks From Tiffany's*, 1979.

Table des matières

Remerciements **4**

Introduction **8**

Chapitre liminaire : corpus audio-visuel, archives et présentation des magazines spécialisés **24**
I. Corpus audio-visuel 24
A. Bases de données collaboratives 25
B. Retranscriptions de chansons rap 26
II. Nature et résultats du séjour archivistique à l'université Cornell 27
A. Origines et développement du projet archivistique 27
B. Collections consultées 31
C. Traitement des archives sélectionnées 38
D. Corpus de magazines et de journaux 39
III. Présentation des magazines spécialisés 44
A. Histoire générale 45
B. Profil des lecteurs et rôle des magazines spécialisés 49
C. Critiques, biais et limitations 53

PREMIÈRE PARTIE : MOUVEMENTS SOCIOPOLITIQUES, MINORITÉS ET CULTURE HIP-HOP AUX ÉTATS-UNIS (ANNÉES 1960 - ANNÉES 1990) 56

Chapitre 1 : Les mouvements de la gauche aux États-Unis : replacer le mouvement hip-hop dans un continuum historique (seconde moitié du XX^{e} siècle) **61**
I. La « gauche de la libération » : race, genre et sexualité (années 1960 – milieu des années 1970) 64
A. Tendances générales des mouvements de la « gauche de la libération » 64
B. Influences locales et nationales de la gauche 66
C. Vers une évolution du radicalisme politique 66
II. La « gauche arc-en-ciel » : de la radicalité politique au progressisme (milieu des années 1970 – années 1980) 68
A. L'effondrement des organisations radicales 68
B. Vers le progressisme : action directe non-violente et *community organizing* 69
C. Le rapprochement des mouvements de la gauche au Parti démocrate 71
Conclusion 74

Chapitre 2 : Hip-Hop et mouvements sociaux de la gauche aux États-Unis (années 1970 – années 1990) **76**
I. Une volonté de justice sociale et d'unité aux fondations du hip-hop 77
A. Des gangs au développement de l'Universal Zulu Nation 77
B. Black Panthers et Zulu Nation : dialogues programmatiques 81
II. Vers une institutionnalisation de l'activisme hip-hop (fin des années 1980 – début des années 1990) 86
A. L'engagement et la solidarité du mouvement hip-hop dans la lutte contre l'Apartheid 87
B. L'engagement social des artistes hip-hop : la musique comme moyen de militantisme 91
III. Luttes et organisations sociales liées au hip-hop 97
A. Les artistes hip-hop au service de l'action sociale 98
B. Deux parcours hip-hop ancrés dans l'activisme 101
C. Le hip-hop comme outil d'émancipation féminine 103

D. Les tentatives de coalitions du hip-hop face à la censure du rap 105
IV. Hip-hop et participation démocratique 113
A. Les élections de 1992 114
B. Les élections de 1996 123
Conclusion 131

DEUXIÈME PARTIE : MOUVEMENTS DES DROITS CIVIQUES, MOUVEMENT *BLACK POWER* ET MOUVEMENT HIP-HOP (SECONDE MOITIÉ DU XX^{E} SIÈCLE) 134

Chapitre 3 : (Re)conceptualiser et (re)cadrer l'histoire du mouvement hip-hop 140
I. Narration(s) des études historiques du mouvement des droits civiques 141
II. Le développement des *Black Power Studies* 143
III. Critique des *Hip Hop Studies* et du récit conventionnel du hip-hop 147
Conclusion 153

Chapitre 4 : Perspectives et luttes communes aux différents mouvements : le cas emblématique du complexe pénitentiaire-industriel 155
I. Le CPI et sa critique 156
A. Le développement du complexe pénitentiaire-industriel 156
B. Perceptions et critiques du CPI dans les magazines spécialisés 160
II. Du mouvement *Black Power* au mouvement hip-hop : tentatives d'organisation au sein des prisons, prisonniers de guerre et prisonniers politiques 165
A. Mouvement *Black Power* et mouvement pour les droits des prisonniers 165
B. Couverture et intérêt médiatiques hip-hop des prisonniers associés au *Black Power* 167
III. Le complexe pénitentiaire-industriel et le mouvement hip-hop 178
A. Les spécificités du CPI californien 178
B. Le CPI et la musique hip-hop 182
Conclusion 199

TROISIÈME PARTIE : FÉMINISME(S), MOUVEMENTS SOCIAUX ET MOUVEMENT HIP-HOP (SECONDE MOITIÉ DU XX^{E} SIÈCLE) 201

Chapitre 5 : Féminisme, féminisme noir et « féminisme hip-hop » 209
I. Mouvement de libération des femmes et féminisme noir 209
II. La conceptualisation du féminisme hip-hop et le développement des études féministes hip-hop 213
III. L'absence d'identification au terme « féminisme » : du mouvement féministe noir au mouvement féministe hip-hop 219
Conclusion 222

Chapitre 6 : Tensions de genre dans le hip-hop : des mouvements des droits civiques et du *Black Power* au développement du gangsta-rap 224
I. Nationalisme noir, machisme noir : la place et le rôle des femmes dans les mouvements sociaux afro-américains 227
II. Les magazines spécialisés : un espace médiatique strictement masculin ? 232
A. Analyse médiatique quantitative des couvertures des magazines hip-hop 232
B. La masculinisation de l'histoire du hip-hop : analyse des perspectives historiques dans la presse spécialisée 236

C. La marginalisation des voix féminines dans les débats médiatiques sur l'évolution de la culture hip-hop 239
D. Contributions des journalistes féminines à la visibilité des artistes et enjeux féminins 244
III. Le gangsta-rap : un espace conflictuel 251
A. Genèse et évolution du gangsta-rap 251
B. Défense et controverse : les représentations féminines dans le gangsta-rap 254
C. Le « retournement du stigmate de la *bitch* » (Djavadzadeh, 2021) 270
Conclusion 278

QUATRIÈME PARTIE : RÉSISTANCE, NÉGOCIATION ET MARCHANDISATION : LE DÉVELOPPEMENT DU HIP-HOP AU SEIN DES INDUSTRIES CULTURELLES (ANNÉES 1980 - ANNÉES 1990) 280

Chapitre 7 : La réitération symbolique des luttes sociales et politiques dans les productions culturelles hip-hop 288
I. Analyse de la production culturelle hip-hop liant les mouvements sociaux et la culture hip-hop 289
A. Sélection de la discographie 290
B. Une critique de la société et des institutions étatsuniennes 294
C. Une continuité avec le mouvement de libération noire 315
II. Le symbolisme afro-américain dans la musique hip-hop 330
A. Le symbolisme des couleurs 331
B. Le symbolisme afrocentriste 350
C. Le symbolisme islamique 365
Conclusion 382

Chapitre 8 : La marchandisation de la culture hip-hop dans les magazines spécialisés (années 1990) 383
I. Analyse de la marchandisation du mouvement de libération noire et de la culture hip-hop 388
A. Sélection des publicités au sein des magazines spécialisés 388
B. Hip-hop et commercialisation du mouvement de libération noire 394
C. Les magazines spécialisés et la marchandisation de l'esthétique noire 404
II. La marchandisation du symbolisme afro-américain 415
A. Marketing ethnique et marché de consommation noire : les grandes entreprises à l'assaut de la culture hip-hop 417
B. Les entreprises valorisant la culture afro-américaine dans leurs publicités 443
C. Les publicités de l'industrie du rap 455
III. Les publicités de prêt-à-porter dans les magazines spécialisés 482
A. Représentations ethniques et de genre dans les publicités d'*urbanwear* 487
B. Symbolisme afro-américain et publicités de vêtements urbains 497
Conclusion 524

Conclusion générale 526

Bibliographie 534

Filmographie 556

Table des matières 557

Index 560

Index

2 Live Crew, 258, 260, 262, 271
2 Low, 477
20-2-Life, 309, 310
2Hype Magazine, 39
4 Life Records, 356, 357
415, 347
4th & Broadway Records, 359, 360, 361, 362, 459
8Ball & MJG, 297
A Tribe Called Quest, 33, 36, 37, 86, 98, 262, 343, 344, 345
A&M Records, 107
Above the Law, 93
Abu-Jamal (Mumia), 170, 190, 191, 192
Acoli (Sundiata), 169, 170, 171, 173
Adidas, 403
Adler (Bill), 29, 30, 110, 111
African National Congress (ANC), 90, 91
African Youth Survival Camp, 102
Ahearn (Charlie), 30, 32, 33, 35
Ahlerich (Milt), 106
Aids Coalition To Unleash Power (ACT UP), 71, 126, 180
AIDS Cure Party, 126
Airplay Monitor Conference, 109
Akademiks, 484
Akhigbade (Haji), 47
Allen (Harry), 263
Almighty RSO, 45
Alto Y Bajo, 193
American Federation of Labor and Congress of Industrial Organizations(AFL-CIO), 67
American Indian Movement (AIM), 189, 190
Amnesty International, 174, 197, 198
Animal Peace, 302
Aquash (Annie Mae), 190
Arista Records, 88, 354, 474
Arrested Development, 348
Arthur X, 90
Artista Records, 281
Artists United Against Apartheid, 88
Asante (Molefi Kete), 351
Association of Community Organizations for Reform Now (ACORN), 70
Atlantic Records, 281
Attica Brothers Legal Defense Fund, 176
Avatar Records, 470, 471
Avon, 418, 419, 433, 504
B.L.A.C.K. (Beats, Lyrics And Conscious Knowledge), 240
Baby Girl, 276, 277
Back 2 Back, 240
Bad Boy Entertainment, 100
Bad Boy Records, 281
Baker (Arthur), 88
Baker (Susan), 259
Bambaataa (Afrika), 12, 13, 14, 28, 29, 30, 33, 78, 79, 80, 85, 86, 89, 90, 91, 147, 202, 205, 236, 278, 292, 339, 343, 359
Baraka (Amiri), 145
Barkley (James Elliot), 176
Barnes (Dee), 246
B-Boy Records, 340
Beastie Boys, 98, 99, 152
Beat-Down, 34, 36, 38, 39, 43, 44, 46, 47, 54, 150, 151, 232, 233, 242, 247, 248, 249, 252, 253, 265, 388, 391, 394, 412, 413, 464, 477, 478, 480, 502, 503, 507, 508
bell hooks, 210, 213, 243, 246, 247, 266, 267
BET, 99
Big Daddy Kane, 36, 95
Big League Records, 347
Big P.E.P., 47
Billboard, 25, 92, 93, 108, 109, 190, 281, 320, 324, 353, 355
Billy Jam, 262
Bin Wahad (Dhoruba), 172, 173, 174
Biz Markie, 99
Black August Hip-Hop Project, 192
Black Enterprise, 39, 73
Black Guerrilla Family, 166
Black Liberation Army (BLA), 169, 170, 192, 363
Black Muslims, 166

Black Panther Party, 18, 61, 68, 72, 81, 82, 83, 84, 138, 146, 166, 169, 170, 172, 173, 174, 177, 188, 190, 192, 243, 295, 320, 322, 363, 367, 418, 466, 468, 536
Black Panthers, 18, 61, 68, 69, 72, 77, 78, 81, 83, 84, 122, 138, 146, 150, 152, 166, 167, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 185, 188, 192, 243, 295, 310, 317, 320, 363, 367, 377, 391, 466, 468, 470, 550
Black Radio Exclusive, 39, 175
Black Rock & Ron, 348, 349
Black Sheep, 91
Black Spades, 13, 78, 80
Black Star, 193
Black-Sebastian (Leigh), 103
Blackwatch Mouvement, 365
Blackwatch Movement, 359, 360, 362, 458
BMG Distribution, 390, 474, 475
Body & Soul, 93, 246
Bone Thugs-N-Harmony, 464
Boogie Down Productions (BDP), 92, 252, 281, 315, 316, 318, 390, 456
Boots Riley, 101
Boo-Yaa T.R.I.B.E., 107
Boss, 275
Bossman And The Blakjak, 356
Boyz (The), 398
Braldini (Silvia), 174
Brand Nubian, 36, 90, 109, 367
Brandy, 99
Breakbeat Lenny, 32
Broitman (Jeff), 398
Brother J (Grand Verbalizer Funk' Lesson), 359
Brown (James), 283
Browne (Harry), 126
BSOMA, 409
Buck (Marilyn), 174, 175
Bush, Sr. (George W.), 74, 106, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 142, 157, 189, 190, 304, 322
Bushwick Bill, 256, 306
Busta Rhymes, 41, 86, 369, 380
Busy Bee, 90
Bytchez With Problems (BWP), 274, 275
California Coalition for Women Prisoners (CCWP), 180
California Prison Focus (CPF), 180
Camp Cool J Foundation, Inc., 100
Campaign to Free Black and New Afrika Political Prisoners (CFBNPP), 174
Campaign to Free Black and New Afrikan Political Prisoners and P.O.W.'s in the United States, 172
Campbell (Cindy), 202
Campbell (Luther), 110, 132
Caravan Records, 357
Carli (Ann), 92
Carmichael (Stokely), 136
Carter (Asa Earl), 259
Carter (Jimmy), 113
Chalfant (Henry), 48, 205
Channel Live, 190
Cheba (Eddie), 10
Cheo, 509
CHHC (Cornell Hip Hop Collection), 27, 28, 29, 30, 31, 38, 39, 43
Chrysalis Records, 348, 349
Chubb Rock, 99
Chuck D, 8, 108, 110, 132, 133, 151, 183, 184, 185, 235, 236, 262, 302, 324, 325, 326, 327, 399, 400, 470, 485
Church (Frank), 69
City Year, 505
Clarence 13X, 368, 369, 370, 373, 374, 375
Classifieds, 406, 407, 408, 409, 412, 413, 443, 444, 445, 447
Clinton (Bill), 15, 89, 102, 113, 114, 116, 118, 119, 120, 124, 125, 129, 167, 174, 175
Cold Chillin' Records, 107, 281
Cold Crush Brothers, 11, 28
Columbia Records, 93, 304, 305, 338, 367, 475, 476
Combahee River Collective, 68, 211
Combine Law Enforcement Associations of Texas (CLEAT), 106
Combined Federal Campaign (CFC), 73
Combs (Sean "Puffy"), 100, 103, 132, 281, 484
Commission Church, 69
Commission of Racial Justice, 399, 400

Commission trilatérale, 67
Common, 99
Common Sense, 240
Compton's Most Wanted, 262
Congress of Racial Equality (CORE), 64, 66, 359, 396
Consolidated, 298, 299, 301, 302, 303, 322
Conzo, Jr. (Joe), 28
Coolio, 99
Cornell (Benjamin), 78
Cortes (Lisa), 401
Counter Intelligence Program (COINTELPRO), 68, 69, 170, 171, 195
Crazy Legs, 33
Critical Resistance, 163, 181, 192
Cross Colours, 484, 485, 491, 492, 493, 511, 512, 513, 514
Cullimore (James), 353
Da Brat, 239
Da Phlayva, 295, 296, 297
dada damani, 492, 496
Daddy's House Social Programs, 100, 103
Daddy-O, 89
Davis (Andre Leroy), 41
Davis (Angela), 158, 163, 172, 213, 230
Dayton Family (The), 310
De La Soul, 37, 86, 98, 99, 292, 343, 380
dead prez, 193, 195, 196
Death Row Records, 282
Dee, 275
Def Jam Recordings, 93, 110, 132, 183, 230, 264, 280, 281, 320, 324, 325, 338, 341, 377, 381, 494
Def Jef, 93, 354, 355
Delicious Vinyl Records, 354, 380
Demme (Ted & Jonathan), 95
Democratic National Committee, 129
Democratic Socialists of America (DSA), 164
Diggin' in the Crates, 398
Digital Underground, 36, 37, 93, 188
Disco Twins, 151
Discogs, 25, 89, 90, 289, 290, 291, 292, 296, 335, 336
DJ Breakout, 79
DJ Divine, 151
DJ Flowers, 151
DJ Hollywood, 151
DJ Kool Herc, 13, 37, 79, 89, 147, 149, 150, 152, 202, 203, 205
DJ Lance, 151
DJ Plummer, 151
DJ Polo, 108
DJ Shadow, 240
DMC, 204, 342, 403
DMX, 240
D-Nice, 315
Dole (Robert), 113, 243
Donald D, 258
Dooable Arts, 160, 170, 171, 179
Doug E. Fresh, 92
downset., 302, 303
DOZE, 403, 404
Dr. Dre, 93, 109, 246, 282, 401, 485, 492
Dread Graphics, 41
dream hampton, 246, 274
Du Bois (W.E.B.), 333, 351
Dukakis (Michael), 74
Dyson (Michael Eric), 132, 243, 244
Earth First!, 71
East Side Vacation Camp Association, 100
East Village Eye, 11, 12
EastWest Records America, 378, 379
Eazy-E, 93, 99, 281
Ecko Unlimited., 484
Ed Love, 109
ego trip, 47
Ego Trip, 32
Elektra Records, 94, 99, 107, 380
Eligh, 357, 358
Ella Baker Center for Human Rights (EBC), 180, 181
Eminem, 191, 240
Enjoy Records, 152, 204, 237
Enyce, 484, 486
EPMD, 37, 491
E-Roc, 101
Essence, 127, 213, 248, 295, 405, 406, 407, 408, 409
Evans (Linda), 174
Evers (Medgar), 145
Experience Unlimited, 328, 329

F-1 Network, 311, 312, 313
Fab 5 Freddy, 95, 398
Farrakhan (Louis), 112, 230, 295, 366, 367, 375, 379
Fat Boys (The), 89
FBI, 68, 69, 106, 169, 173, 174, 189, 310, 429
Femi, 240
Feminist Womens Health Centers, 302
Feminists for Animal Rights, 302
Fesu, 274
Fields (Cleo), 124
First Down, 488
Five-Percent Nation (FPN), 363, 365, 367, 368, 369, 372, 374, 375, 376, 377, 380, 381, 462
Flavor Flav, 37, 183, 246, 324
Flavor Unit, 367
Flavor Unit Records, 100
Flavor Unit Revolution (The), 100
Focus On The Family (FOTF), 259
Freddie Foxxx, 95
Fresh Prince (The), 281, 474
Fruit Of Islam (FOI), 379
FUBU, 484, 492
Fugees, 98
Fulani (Lenora), 115, 126
Fund for Animals (The), 302
Funken-Klein, 262
Funky Four (Plus One), 204, 237
FUTURA 2000, *12*
Gangsta Nip, 268, 269, 379
Garvey (Marcus), 150, 170, 295, 324, 333, 366, 468
Gates (Daryl), 189, 304
Gates (Henry Louis), 266, 267, 351
Gavin, 39, 89, 109
Gee Street Records, 91
Genius, 26, 93, 104, 380
George (Nelson), 78, 79, 92, 147, 150, 236, 399, 400
Geto Boys (The), 256, 260, 262, 263
Ghetto Brothers, 78
Ghetto Kaos, 313, 314
Goats (The), 189, 304, 305
Go-Di, 277
Goines (Donald), 313
Golden (Khatari), 192
Goodie MoB, 99
Gore (Al), 114, 259
Gore (Tipper), 259
Graffiti Rock, 10, 11
Grand Royal, 39
Grandmaster Caz, 11, 28, 193
Grandmaster Flash, 10, 13, 79, 80, 147, 151, 152, 202, 236, 294
Grandmaster Flash & the Furious Five, 10, 152, 294
Grandmaster Flowers, 151, 152
Graveyard Shift, 464
Gravillis (Kenny), 318, 319
Green Party, 126
Greenpeace, 71
Grip, 39, 101, 256
Grooveline, 39
Ground Level, 39, 104
Grupo Uno, 193
Guerrilla Funk Recordings, 321
Gunz (Peter), 175
Hagelin (John), 127
Hager (Steven), 11, 12, 13, 78, 147
Hammad (Suheir), 245
Hampton (Fred), 69, 72, 195, 196, 418
Harell (Andre), 99
Harmony, 90, 95
Harris (James), 127
Heavy D, 92, 99, 398
Herculords, 205
Hill (Lauryn), 86
Hip Hop Against Apartheid, 90
Hip Hop Encounter, 42, 43, 250
Hip Hop Headz Magazine, 39
Hip Hop Summit Action Network (HSAN), 132, 230
Hip-Hop Connection, 34, 36, 39
Hip-Hop Encounter, 39
Hip-Hop Nation, 49, 53
Hoez With Attitude (HWA), 273, 274, 275, 276
Hollywood Basic, 91, 107, 185, 186, 187, 262
Holman (Michael), 11

Human Education Against Lies (HEAL), 94, 95, 96, 100
Hurricane G, 193, 194, 275, 472
Ice Cube, 98, 103, 109, 110, 119, 188, 189, 235, 253, 257, 258, 260, 261, 266, 267, 269, 271, 272, 367
Ice-T, 86, 93, 98, 106, 107, 119, 120, 121, 122, 123, 258, 266, 267, 321, 398
II Tru, 464
IMDb, 25
Impact's Super Summit, 109
In-A-Minute Records, 308, 309
Indian Cultural Group, 166
Inmate Records, 309
Intelligent Black Women's Coaltion (IBWC), 103
Intelligent Hoodlum, 107
Isis, 359, 362
Island Records, 248, 359, 360, 361, 459
J.G., 98
J.J. Fad, 93
Ja Rule, 132
Jackpot Records, 313, 314
Jackson (George), 166, 176, 192
Jackson (Jesse), 72, 74, 89, 113, 118, 123, 183, 375, 418, 419
James (Darryl), 108, 109
Jarobi, 262, 343
Jay-Z, 86, 191, 198, 199
Jaz (The) (rappeur), 347
Jazz (rappeuse), 277
Jazzy Jay, 90
Jazzy Jeff, 281, 474
Jenkins (Pamm), 95
Jenkins (Sacha), 47
Jeru the Damaja, 254, 255, 256
Jive Records, 92, 190, 280, 281, 315, 316, 343, 344, 345, 346, 354, 390, 456, 457, 474, 494
Jo Jo Davis, 401
Jodeci, 99
John (Daymond), 492
Johnson, 67
Johnson (Lyndon), 67, 113
Jones (Anthony Kapel "Van"), 180
Jones (Carl), 484, 511
Jones (Quincy), 46
Jones (Tanaquil), 174
Jordan (Barbara), 117
Ju-Ju, 328, 329
Jungle Brothers, 90, 339, 340, 343, 355, 356
Just-Ice, 92
Kam, 378, 379
Karl Kani, 484, 491, 496
Keith Murray, 492, 494
Kennedy (John F.), 113
KET, 193
Ket (Alan), 48
Kid Capri, 95
King Charles, 151
King Sun, 36, 373, 374, 375, 376
King Tee, 93
King, Jr. (Martin Luther), 92, 122, 132, 135, 141, 145, 151, 169, 170, 182, 230, 243, 334, 360, 375, 410
Kool G Rap, 108, 262
Kool Moe Dee, 92, 93
Kool Rock Steady, 90
Kraft (Robert), 198
Kross (Karen), 246
KRS-One, 9, 19, 20, 86, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 132, 188, 189, 190, 235, 236, 239, 252, 256, 280, 315, 316, 317, 390, 456
Ku Klux Klan (KKK), 93, 188, 259, 306, 311, 312, 325, 327
Kugelberg (Johan), 28
Kurtis Blow, 89, 203, 280
Kweli (Talib), 193
L Da Headtoucha, 472
L.L. Cool J, 98, 100, 132, 320, 321, 338
Lady Hearth, 203
Lady Pink, 203
Lakim Shabazz, 33, 35, 90, 367, 368
Lassiter (Brian), 32, 34, 36
Last Legion Records, 357, 358
Last Poets (The), 36, 63, 86, 122
Latimer (Chris), 492, 496
Lawrence (Ron), 151
LEC Records Inc., 328
Lee (Lisa), 205
Lee (Spike), 399, 400, 402, 403
LeShaun, 275

Levin (Gerald), 106
Liberal Learning Center, 179
Libertarian Party, 126
Lifers Group, 185, 186, 187
Lifers Group Juvenile Awareness Program, 185
Lil' Kim, 239
Lin Que *Voir* Isis
Lindsay (John), 369
Loeb (Daniel), 198
London Records, 103, 104
Lord Finesse, 398
Lord Tariq, 175
Los Angeles Police Department (LAPD), 107, 189, 303
Lost Boys (The), 99
Lovebug Starski, 10
Lugz, 494, 495, 518
Luke's Records, 401
Lumumba (Chokwe), 173
Luther Campbell, 258, 401
Madhubuti (Haki), 243
Malcolm X, 37, 38, 67, 88, 89, 92, 102, 150, 152, 166, 170, 188, 192, 229, 243, 246, 315, 316, 317, 324, 360, 367, 368, 375, 379, 390, 402, 403, 445, 446, 447, 448, 468
Malcolm X Grassroots Movement (MXGM), 173, 174, 192, 246, 447, 449
Mandela (Nelson), 88, 89, 91, 172, 390, 519
Mandela (Winnie), 91
Manoya, 151
Martin Luther King III, 132
Mary J. Blige, 99, 239, 248
Maurice Malone, 484
Mayes (David), 45, 46
Mays (Dave), 240
MC Breed, 356
MC Eiht, 262
MC Hammer, 93, 109
MC Lyte, 92, 95, 205, 214, 270, 271, 398, 492
MC Ren, 93
Mecca USA, 484, 486, 492, 515, 516
Meek Mill, 198, 199
Melle Mel, 89
Mellow T, 475
Mercedes Ladies (The), 206, 238
Mercury, 280, 302, 303
Method Man, 99, 381
Mexican United Farm Workers (MUFW), 147
Mfume (Kweisi), 132
Michael (Steve), 126
Michael Franti & Spearhead, 197
Michel'le, 93
Milarepa Fund, 98
Million Man March, 112, 113, 230, 231, 295
Million Woman March, 231
MindzEye Entertainment, 197
Missouri Project Rock (MPR), 259
MJG, 297, 298
Mo Thugs, 464
Mo Thugs Records, 464, 465
Mobb Deep, 239, 240
Modern Black Convention Movement, 145
Mondale (Walter), 74
Monie Love, 36, 214, 237, 238, 270
Moore (Amzie), 145
Morgan (Joan), 208, 210, 213, 214, 215, 219, 221, 222, 248, 257
Mos Def, 193
Moses (Robert), 150
Motown Records, 183, 281
Ms. Melodie, 95
Mtafuta-Ukweli (Zizwe), 94
MTV, 95, 99, 103, 300
Muhammad (Elijah), 170, 324, 369, 379
Muhammad (Khalid Abdul), 367
Muhammad (Wallace Fard), 366, 368, 379
Nader (Ralph), 126
Nas, 37, 86, 369
Nation of Gods and Earths (NGE) *Voir* Five-Percent Nation (FPN)
Nation of Islam (NOI), 37, 38, 65, 67, 102, 112, 166, 176, 227, 229, 230, 231, 269, 274, 292, 295, 316, 322, 324, 365, 366, 367, 368, 369, 374, 375, 376, 377, 379, 515
National Alliance Against Racist and Political Repression, 158
National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), 73, 112, 132, 143, 145, 227, 230, 312

National Black Feminist Organization (NBFO), 211, 228
National Committee to Free Angela Davis and All Political Prisoners, 158
National Hip-Hop Political Convention, 132
National Rainbow Coalition, 72, 418
National Urban League (NUL), 93
National Welfare Rights Organization (NWRO), 70
Native Tongues, 343
Natural Law Party, 127
Naughty By Nature, 99, 132, 491
Nettwerk Records, 298, 299, 322
New Afrikan People's Organization (NAPO), 173, 174, 447, 449
New Alliance Party, 115, 126
New Music Seminar (NMS), 45, 398, 399, 401
New York City Breakers, 11
New York Times Magazine, 39
Newton (Huey), 56, 172
Nice & Smooth, 376
Niggaz Wit Attitudes (N.W.A.), 98, 105, 106, 110, 246, 251, 253, 254, 258, 260, 262, 281, 501
Nikki D, 275
Nixon (Richard), 67, 69, 150, 395
No Limit Records, 308
No The Piper, 357, 358
North Alabama White Citizens Council (NAWCC), 259
Notorious B.I.G., 99, 240, 281, 556
Novogratz (Michael), 198
Nu Sounds, 151
Nuestra Familia, 166
NuSouth Apparel, 295
Oaktown's 3.5.7., 93
Odd Squad, 477
Odinga (Sekou), 173
Ol' Ditry Bastard, 109
Operation PUSH (People United to Save Humanity), 418, 419
Organization of Afro-American Unity (OAAU), 315
Ortiz (Ben), 28, 29, 30, 32
Overlord X, 90
P.K.O., 460
Pacific Institute for Community Organizing (PICO), 71
Pam the Funktress, 101
Paniccioli (Ernie), 30, 32, 34, 36
Parents Music Resource Center (PMRC), 259
Paris, 68, 77, 82, 86, 126, 138, 188, 189, 204, 210, 262, 278, 321, 323, 324, 466, 534, 535, 536, 537, 538, 541, 545, 547, 548, 551
Parker (Lance), 173
Parti Communiste, 61
Parti démocrate, 67, 69, 71, 72, 74, 113, 114, 116, 117, 118, 129, 130, 146
Parti républicain, 118, 395
Pataki (George), 164
Patterson (Jack), 401
Paul Winley Records, 205
Pebblee Poo, 205
Peltier (Leonard), 174, 189, 190
People for the Ethical Treatments of Animals (PETA), 302
People Without Shoes, 381
PEP, 41, 42, 47, 202
Perot (Ross), 126
Pete DJ Jones, 151
Pete Rock, 99
Phat Farm, 484
PNB Nation Clothing Co., 484
PolyGram, 391, 401, 469
Poor Righteous Teachers, 372, 373, 461
Pore (Hassan), 151
Positive K, 90
Pratt (Geronimo), 174, 189, 197, 198
Price (Hugh), 132
Primera Base, 193
Prince Paul, 401
Priority Records, 98, 103, 110, 258, 262, 272, 281, 307, 401
Prison Moratorium Project (PMP), 163, 164, 193
Privitte (Patrick "Emani"), 47
Professor Griff, 324
Professor X, 242, 458
Professor X the Overseer, 359
Profile Records, 38, 205, 280, 281, 341, 342, 372, 373, 374, 375, 376, 403, 461, 462, 463

Progressive Labor Party (PLP), 101
Public Enemy, 8, 37, 92, 98, 102, 105, 108, 123, 151, 175, 183, 185, 188, 189, 236, 246, 258, 262, 278, 293, 294, 302, 324, 325, 327, 328, 341, 367, 377, 399, 400, 470, 485
Q-Tip, 343
Quayle (Dan), 106, 114, 189, 304
Queen Latifah, 33, 36, 90, 95, 96, 99, 100, 103, 132, 214, 220, 270, 271, 343, 491
Queen Mother Rage, 359, 362, 363
Rahiem, 90
Rainbow Coalition, 72, 134, 295
Rainbow Coalition of Revolutionary Solidarity, 72
Rap It Up, 108
Rap Sheet Caucus, 109
Rap-A-Lot Records, 256, 267, 306, 307, 380, 477, 478
Rapp Style, 485, 486
RapSheet, 108, 109
RapSheet Caucus, 108
Raptivism Records, 193, 472, 473
RCA Records, 240, 315, 316, 348, 349, 390, 456, 457
Reagan (Katherine), 28, 30
Reagan (Ronald), 73, 87, 117, 118, 142, 160, 161, 178, 183
Red Hot Organization (RHO), 99
Redman, 239, 381, 492, 494
Reform Alliance (The), 198
Reform Party, 126
Relativity Records, 310, 464, 465
Révérend Chavis (Ben), 112
Rhyme & Reason, 111
RMC (Division of Rare and Manuscript Collection), 27, 28, 29, 31, 32
Robinson (Sylvia), 353
Rocawear, 484
Rock Master Scott & Dynamic Three, 152
Rockefeller (Nelson), 156, 164, 176
Rolling Stone, 45, 127, 160, 198, 246, 253
ROOTS, 39, 41, 42, 44, 47, 48, 49, 54, 60, 163, 232, 233, 240, 241, 275, 286
Roots (The), 318, 319, 320
RPM, 39, 100
Ruffhouse Records, 189, 304
Run-D.M.C., 89, 95, 111, 204, 341, 403, 491
Rush Artist Management, 111, 264
Rush Associated Labels, 93
Ruthless Records, 106, 254, 258, 281, 501
RZA, 371
Salt N Pepa, 99, 103, 104, 214, 237, 248, 249, 250, 270, 398
Sanders Productions, 313, 314
Santee (Clark), 10
Savage Nomads, 77
Savage Skulls, 77
Scarface, 252, 267, 268, 306
Scarface Records, 138, 321, 466, 467
Schecter (John), 45
Schiraldi (Vincent), 179
Schoolly D, 345, 346
Scott La Rock, 315, 316
Scott-Heron (Gil), 63, 87, 88, 89
Sean John, 484
Security of the First World (S1Ws), 185, 324, 377
Sentencing Project (The), 157
Sequence, 237
Sha Rock, 204, 237
Shabazz (Iliyasah), 317
Shakur (Assata), 169, 174, 189
Shakur (Mutulu), 173, 188, 189
Shakur (Tupac), 169, 173, 174, 182, 187, 188, 189, 191, 239, 268, 269, 470
Shazzy, 237, 238
She Things, 105, 106
Shecter (Jon), 235
Sherrie Sher, 206, 238, 239
Shirley Divers Foundation For Woman, 103
Silverman (Tom), 262, 398
Simmons (Russell), 132, 230, 264
Simple' E, 109
Sir Mix-A-Lot, 98, 258
Sire Records, 106
Sister Asia, 193
Sister Souljah, 102, 103, 114, 119, 120, 121, 122, 220, 231
Smashing Pumpkins, 98
Smith (Barbara), 68
Smith (Frank "Big Black"), 177

Smith Brothers, 151
Smooth Bee, 376
Sneed (Mark T.), 48
Snoop Doggy Dogg, 132, 243, 492
Socialist Workers Party, 127, 211
Soul IV Real, 99
SOUL Records, 110, 262, 401
Soundscan, 108, 253
Southern Christian Leadership Conference (SCLC), 135, 138, 145, 147
Spady (James G.), 148
Spearhead, 197
Spice-1, 268, 269
Stephney (Bill), 110, 262, 399, 401
StepSun Records, 110
Stetsasonic, 89, 91, 92
Stop the Violence (Movement), 92, 93, 316, 317, 390, 456, 519
Street Knowledge Records, 378
Stress Magazine, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 48, 49, 60, 164, 175, 176, 177, 193, 232, 233, 245, 388, 391, 472, 473, 481, 482, 518
Strickly for the Ladies, 242
Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC), 61, 64, 66, 69, 72, 136, 145, 228, 243
Students for a Democratic Society (SDS), 66, 68, 69, 174
Suave Records, 297
Sugar Bear, 328, 329
Sugar Hill Records, 24, 237, 294, 353, 354
Sugarhill Gang, 10, 24, 353, 354
Suge Knight, 282
Sundiata Acoli Freedom Campaign, 174
Systahood, 240
Tafrija, 39, 88, 91, 98, 189, 248, 249, 263, 264, 276, 388, 390, 391, 447, 448, 449, 450, 474, 475, 485
Tall Dark & Handsome, 340
Tam Tam, 248
TCB Records, 311
Tech N9ne, 310
Terminator X, 324
The Coup, 101, 193
the FLAVOR, 39, 277
The Real Untouchables (TRU), 308, 309
The Source, 13, 20, 25, 34, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 60, 78, 79, 80, 81, 82, 86, 93, 94, 103, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 114, 116, 119, 120, 122, 123, 124, 127, 130, 134, 149, 150, 151, 168, 169, 171, 173, 178, 183,224, 225, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 252, 254, 256, 258, 259, 260, 261, 263, 270, 271, 274, 275, 279, 286, 320, 341, 385, 388, 390, 391, 394, 401, 402, 404, 406, 407, 408, 409, 411, 412, 413, 414, 423, 424, 430, 442, 443, 444, 445, 447, 449, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 471, 471, 475, 476, 484, 485, 486, 488, 490, 491, 492, 493, 496, 499, 500, 501, 502, 504, 506, 509, 510, 513, 514, 515, 516, 520, 521, 523, 528
The Village Voice, 12, 36, 39, 116, 127, 213
The WhoRidas, 380
Third Eye Movement, 181, 197
Third World Press, 243
Timberland, 390, 504, 506
Time Crawlers, 390, 519, 520, 521
Time Warner, 46, 106, 107, 191
TLC, 99, 239
Tommy Boy Records), 89, 262, 280, 281, 292, 321, 323, 380, 398, 466, 467
Tone-Loc, 93
Too $hort, 281, 474
Toop (David), 147
TRQ, 122, 123
True Records, 240
Tsai (Clara Wu), 198
Tucker (C. Delores), 190, 191, 243, 265
Turner (Bryan), 110, 111, 262, 401
Turner (Nat), 192, 324
TVT Records, 380, 381
U.T.F.O., 90
Ultra Magnetics, 90
United Negro College Fund (UNCF), 73, 98
Universal Negro Improvement Association (UNIA), 366

Universal Negro Improvement Association and African Communities League (UNIA-ACL), 333
Universal Records, 297, 298
Untamed Animals, 410
UpTown Magazine, 39
Uptown Records, 99, 281
Urban League (UL), 93, 132
Urban Network's Power Jam, 109
UrbanAID 4 LIFEbeat, 99
USA Today, 39, 92
Vacamas Programs for Youth, 100
Van Zandt (Steven), 88, 90
Vertical Records, 295, 296
Vibe, 34, 36, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 60, 97, 99, 114, 125, 126, 127, 129, 130, 149, 160, 161, 162, 232, 233, 257, 266, 269, 286, 385, 388, 391, 394, 406, 407, 420, 422, 424, 426, 427, 428, 431, 433, 435, 437, 439, 440, 441, 452, 453, 454, 484, 494, 495
Walker (Alice), 247
Walker (April), 491
Walker (Joann), 180
Walker Wear, 484, 491
Warlock Records, 90, 339
Warner Bros Records, 106, 355
Warren G, 99
Washington Post, 102, 127, 164, 169, 191
Watts (J. C.), 124
WC and the Maad Circle, 98
Weather Underground, 68, 72, 78, 174, 544
Weiss (Geoffrey), 32, 33
West (Cornel), 132
West Coast Rap All-Stars (The), 93
Whiz Kid, 398
Whodini, 37, 354
Wiggins (Keith "Cowboy"), 10
Wild Pitch Records, 101
Wild Style, 30, 203, 556
Willie D, 306, 307
Wilson (Elliott), 47
Wonder Twins, 240
Wrap Records, 356
WUSL, 401
Wu-Tang Clan, 37, 99, 132, 369, 371, 381
Wyclef Jean, 132
X Clan, 33, 90, 98, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 367, 468
YO Records, 460, 461
Young (Ed), 45
Young (Malcolm), 157
Young Comrades (The), 101
Young Lords Party (YLP), 72, 77, 78, 146, 167, 176, 177, 295
Young MC, 93
Young Patriots, 72, 134, 295
Youngsta Records, 460, 461
Youth Services Agency, 78
Yo-Yo, 103, 237, 238, 246, 263, 272, 273
Zakia Records, 374, 375
Zimbabwe Legit, 91
Zulu Kings, 79
Zulu Nation, 13, 37, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 90, 91, 92, 94, 110, 205, 343, 356, 359, 363, 398
Zulu Queens, 79
Zulu Warriors, 86

Résumé

Le mouvement hip-hop aux États-Unis. Des mouvements sociaux de la Nouvelle Gauche à la marchandisation du rap dans les années 1990

La thèse examine les liens et les interactions entre le mouvement hip-hop et les mouvements sociaux étatsuniens de la seconde moitié du XX^{e} siècle. Elle explore la manière dont les dynamiques sociopolitiques, influencées par les mouvements de la Nouvelle Gauche, jouent un rôle déterminant dans l'émergence et l'évolution du mouvement hip-hop. Cette recherche s'appuie sur des analyses iconographiques et textuelles d'archives de magazines hip-hop de la fin des années 1980 aux années 1990 et d'œuvres musicales rap. Elle démontre que le mouvement hip-hop s'affirme comme un vecteur sociopolitique ancré dans les stratégies d'action directe non-violente des mouvements sociaux antérieurs. Inscrire le mouvement hip-hop dans un continuum historique révèle sa capacité unique à s'appuyer sur l'héritage des luttes précédentes, comme celles des mouvements des droits civiques et du *Black Power*. L'examen des dynamiques de genre au sein du mouvement permet de comprendre comment le hip-hop intègre les débats féministes et masculinistes des mouvements sociaux antérieurs. L'analyse de la marchandisation du hip-hop dévoile la tension constante entre authenticité et commercialisation du mouvement. Alors que le hip-hop peut être utilisé comme un moyen de réitérer symboliquement les luttes sociales passées, il est aussi adapté et parfois dilué pour répondre aux demandes du marché. Cette thèse offre une compréhension nuancée du mouvement hip-hop, illustrant son rôle majeur dans la réflexion et l'action sociopolitique aux États-Unis dans la seconde moitié du XX^{e} siècle. Elle évoque la capacité unique du hip-hop à dialoguer entre passé et présent, tout en naviguant dans la culture marchande.

Mots clés : hip-hop, mouvements sociaux, Nouvelle Gauche, États-Unis, droits civiques, Black Power, genre, commercialisation, authenticité.

Abstract

The hip-hop movement in the United States. From New Left social movements to the commodification of rap in the 1990s

This thesis examines the links and interactions between hip-hop movement and American social movements of the second half of the 20th century. It explores how sociopolitical dynamics, influenced by New Left movements, play a determining role in the emergence and evolution of the hip-hop movement. This research is based on iconographic and textual analyses of hip-hop magazines archives from the late 1980s to the 1990s, and of rap music. It demonstrates that the hip-hop movement is asserting itself as a socio-political vector rooted in the non-violent direct-action strategies of earlier social movements. Placing the hip-hop movement within a historical continuum reveals its unique ability to draw on the legacy of earlier struggles, such as those of the civil rights and Black Power movements. Examining gender dynamics within the movement helps to understand how hip-hop integrates the feminist and masculinist debates of earlier social movements. An analysis of hip-hop's commodification reveals the constant tension between authenticity and commercialization. While hip-hop can be used as a means of symbolically reiterating past social struggles, it is also adapted and sometimes diluted to meet market demands. This thesis offers a nuanced understanding of the hip-hop movement, illustrating its major role in sociopolitical reflection and action in the United States in the second half of the twentieth century. It evokes hip-hop's unique ability to dialogue between past and present, while navigating commodity culture.

Keywords: hip-hop, social movements, New Left, United States, civil rights, Black power, gender, commercialization, authenticity.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE

ED267 – Arts & Médias

IRMÉCCEN - Institut de Recherche Médias, Cultures, Communication et Numérique

Université Sorbonne Nouvelle

MAISON DE LA RECHERCHE

Bureau A007

4, rue des irlandais

75005 PARIS