
Les rappeuses afro-américaines et postures féministes à l'ère du gangsta rap

Auteur : Dardar, Olivia

Promoteur(s) : Pirenne, Christophe

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en communication, à finalité spécialisée en médiation culturelle et relation aux publics

Année académique : 2022-2023

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/19041>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

Les rappeuses afro-américaines et postures féministes
à l'ère du *gangsta rap*

Mémoire présenté par Dardar Olivia
en vue de l'obtention du grade de
Master en communication, finalité
médiation culturelle et relation aux publics

Année académique 2022 / 2023

Je voudrais tout d'abord adresser toute ma gratitude au promoteur de ce mémoire, M. Christophe Pirenne, pour sa disponibilité, son aide et sa supervision tout au long de la rédaction de mon travail.

Je remercie également les professeurs de l'Université de Liège pour avoir répondu à mes questions et pour m'avoir fourni les outils essentiels à ma réussite universitaire.

Je souhaite particulièrement remercier Elisa Hageman pour son avis critique et pour avoir relu mon mémoire et corrigé les imperfections.

Je voudrais également exprimer ma reconnaissance envers mes amis et ma famille pour leur soutien émotionnel tout au long de ma rédaction.

TABLES DES MATIÈRES

Introduction	3
1. Contexte socio-culturel des Etats-Unis dans les années 1990	4
2. Brève histoire du hip-hop aux Etats-Unis durant les années 1990	15
3. Le gangsta rap et la perception de la masculinité	18
3.1. Délinquance et agressivité.....	20
3.2. Violence.....	20
3.3. Sexisme et misogynie.....	21
3.4. Homophobie et culture du outing.....	28
3.5. Aspects positifs: amitié et homosocialité.....	31
4. Les artistes féminines afro-américaines à l'ère du <i>gangsta rap</i>	35
4.1. Le contenu textuel des œuvres de rappeuses afro-américaines.....	36
4.2 L'image et la place des rappeuses afro-américaines dans la presse spécialisée.....	55
5. Les rappeuses <i>queer</i>	64
Conclusion	75
Bibliographie	77
Discographie	80

Introduction

Les années 1990 représentent une décennie particulièrement riche pour le rap américain avec l'apparition de nouveaux sous-genres et d'une nouvelle vague de rappeurs et de rappeuses. L'émergence du *gangsta rap* a certainement grandement impacté le monde de la musique et influence, encore aujourd'hui, la culture hip-hop.

Depuis quelques années maintenant, les rappeuses suscitent un intérêt grandissant. De plus en plus de travaux, d'articles et de documentaires se concentrent sur les artistes féminines. Nous pouvons prendre pour exemple, la sortie récente du documentaire sur la plateforme de streaming Netflix : « *Ladies First : a story of women in hip-hop* ». A côté de cela, les rappeuses bénéficient également d'une reconnaissance et d'une visibilité grandissante dans l'industrie musicale et les médias ainsi que dans les cérémonies. En effet, l'année 2023 est véritablement inédite pour les MTV VMAs (*MTV Video Music Award*) puisque la liste des nominés pour « l'artiste de l'année » ne compte que des femmes, dont des rappeuses.

Dans le cadre de ce travail, j'ai choisis de m'intéresser aux artistes féminines, hétérosexuelles et *queer*, durant l'ère du *gangsta rap* et de voir comment elles parviennent à se faire une place.

Etant moi-même une jeune femme blanche originaire de Belgique, je conçois qu'il soit étonnant que je choisisse de rédiger un mémoire sur des rappeuses afro-américaines, car je ne suis probablement pas la mieux placée pour rendre compte de leurs combats et des discriminations qu'elles vivent dans un pays étranger et bien différent du mien. Cependant, outre ma passion pour l'histoire de la culture hip-hop et du rap, je suis très sensible aux problématiques liées au racisme.

Il est vrai que j'aurais pu m'intéresser au rap français, ce qui m'aurait épargné la barrière de la langue et aurait éventuellement permis de réaliser des interviews. Cependant, j'étais davantage intéressée par la population afro-américaine à la base d'un rap centré sur sa réalité socio-culturelle ainsi que tous les éléments en dehors de ce rap qui ont engendrés directement ou indirectement des changements et/ou des innovations dans le monde du rap afro-américain.

Il est également important de noter que je suis une personne *queer* intéressée par l'histoire de ma communauté, et que je désirais initialement centrer mon travail sur les rappeuses lesbiennes ou bisexuelles. Etant donné que plusieurs grandes artistes *mainstream* comme Dojat Cat, Cardi B ou Young M.A assument ouvertement leur bisexualité ou homosexualité, je souhaitais voir ce qu'il en était des années 90, une période très marquante pour le rap. Je me disais que cette période riche en transformations et en diversifications, était peut-être à la base d'un mouvement permettant aux

rappeuses *queer* actuelles de pouvoir s'imposer et atteindre le succès. Je me suis rapidement rendue compte que les artistes *queer* et *out* étaient peu nombreux, surtout chez les femmes. J'ai donc élargi mon sujet et ai choisi de simplement centrer mon travail sur les rappeuses.

Une première partie de mon travail sera consacrée au contexte socio-politique des Etats-Unis dans les années 1990 avant d'établir un bref contexte historique concernant le rap. Le *gangsta rap* étant perçu comme un sous-genre qui semble valoriser une forme particulière de masculinité et s'adressant directement à une audience masculine, je consacrerai un chapitre à parler de cette masculinité et de ce qu'elle valorise ou rejette. Le cœur de mon sujet s'attardera sur le contenu textuel des morceaux de rap de différentes artistes ainsi que sur l'image qu'elles renvoyaient aux yeux de la presse spécialisée (je me suis exclusivement basée sur le magazine *The Source*). Enfin, un dernier point sera consacré aux artistes féminines ouvertement ou supposément *queer*.

1. Contexte socio-culturel des États-Unis dans les années 1990

Les années 90 sont symboliques du premier âge d'or de la culture hip-hop mais cette décennie fut également une période importante caractérisée par une amélioration de la vie culturelle et économique au sein de la communauté afro-américaine ainsi qu'une politique davantage démocratique avec l'élection de Bill Clinton.¹ Au cours des années 1990, la libération homosexuelle initiée par les émeutes de Stonewall en 1969, s'installe progressivement.² Le *coming out* devient une expérience à la fois individuelle et collective pour la nouvelle génération.

La fin des années 1980 aux Etats-Unis marque la fin de la Guerre froide avec, en 1989, la chute des régimes communistes en Europe puis de la dislocation de l'URSS en 1991. Pour la première fois, la population afro-américaine voit en Jesse Jackson, un pasteur candidat aux élections présidentielles, la possibilité de voir un homme noir être élu président. Malheureusement, ses propos antisémites lui firent perdre toutes ses chances de remporter les élections, laissant ainsi la place à George H. W. Bush. Ce dernier sera succédé par Bill Clinton en 1993.

A côté de cela, une révolution technologique est en train de prendre place durant les années 1990 et débute plus précisément à Santa Clara Valley en Californie.³ Cet endroit devient un véritable épice pour des visionnaires qui souhaitent rendre concrètes leurs idées en matière de technologie. Dans cette région, des projets de grande envergure se développent tels que Apple par

¹ CLAY Andreana, « « Like An Old Soul Record », Black Feminism, Queer Sexuality, and the Hip-Hop Generation », *Meridians*, vol. 8 n°1, *representin' : Women, Hip-Hop and Popular Music*, Duke University Press, 2008, p. 53-73

² FASSIN Éric. Politiques de l'histoire : *Gay New York* et l'historiographie homosexuelle aux États-Unis. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 125, décembre 1998. Homosexualités. pp. 3

³ Voir SERRIANNE ESPERANZA Nina, *America in the Nineties*, Syracuse University Press, 2015

Steve Jobs et Microsoft par William (Bill) Gates. L'accès individuel aux nouvelles technologies, notamment la mise en vente de nouveaux ordinateurs, est facilitée.

Alors que le taux de criminalité avait considérablement augmenté aux Etats-Unis et au Canada durant les années 1960 et 1970, la situation commence à se stabiliser et une diminution se fait remarquer au cours des années 1990.⁴ Cette baisse de la criminalité est analysée via les statistiques policières mais également via les sondages de victimation. Depuis la création du sondage national en 1973, le taux de victimation est au plus bas en 2000. La particularité de la criminalité aux Etats-Unis est la présence d'une plus grande fatalité des conflits personnels en raison de la disponibilité des armes à feu. S'ajoute à cela, une activité criminelle intense dans les grandes villes. Plusieurs hypothèses peuvent expliquer la baisse de la criminalité aux Etats-Unis. La première est d'ordre démographique. Pour ce faire, les variations de la structure d'âge de la population et celles relatives à la criminalité sont mises en lien. Ainsi, une diminution du nombre d'adolescents et de jeunes adultes, qui sont les principaux responsables des infractions, expliquerait cette baisse. En réalité, c'est durant les années pendant lesquelles Bill Clinton est au pouvoir, qu'une petite partie de la baisse de la criminalité est due à l'effet démographique.

La deuxième approche est relative à l'effet des politiques et des pratiques d'incarcération. Selon une étude menée par Spelman⁵, le taux d'incarcération croissant est responsable d'un quart de la diminution de la criminalité aux Etats-Unis dans les années 90. Cependant, selon d'autres études, l'augmentation de l'incarcération n'est pas tellement un élément déterminant.⁶

Enfin, la troisième approche vise les activités policières. Elle suppose que les nouvelles stratégies répressives mises en place par la police seraient un facteur important. En fait, le taux de criminalité avait déjà baissé avant ces nouvelles stratégies et dans les villes où les organisations policières n'ont pas été modifiées.

D'autres facteurs, comme les facteurs culturels, doivent être pris en compte. Un changement de valeurs serait en train de s'opérer dans la population. Par exemple, les gens deviennent davantage sensibles voire intolérants à la violence et plus précisément aux actes qui concernent les violences conjugales et les abus sexuels (qui connaissent une décroissance). Un autre exemple, à New York dans les années 90, une étude est réalisée concernant la cause de la mortalité. Il a été observé qu'une centaine de criminels ont été tués par d'autres criminels, environ 2000 personnes sont décédées à cause du SIDA, environ un millier sont morts par overdose et enfin, un millier de criminels ont dû

⁴ OUIMET Marc, « Oh, Canada ! La baisse de la criminalité au Canada et aux Etats-Unis entre 1991 et 2002 », *Champ pénal/Penal field* [En ligne], Vol. I | 2004

⁵ SPELMAN W., 2000, The limited importance of prison expansion, in BLUMSTEIN A., WALLACE J. (Eds), *The Crime Drop in America*, New York, Cambridge

⁶ OUIMET Marc, « Oh, Canada ! La baisse de la criminalité au Canada et aux Etats-Unis entre 1991 et 2002 », *Champ pénal/Penal field* [En ligne], Vol. I | 2004 paragraphe 13

quitter les Etats-Unis pour retourner dans leur pays d'origine.⁷

Finalement, un certain nombre de facteurs divers sont la cause d'une diminution de la criminalité aux Etats-Unis dans les années 1990. A côté de cela, il est important de souligner que les diverses analyses se centrent sur un type de violence sans inclure d'autres types comme les agressions sexuelles ou encore le cambriolage.

L'année 1993 correspond au trentième anniversaire de la manifestation de masse survenue à Washington D.C., rassemblant près de 250 000 américains. Lors de cette marche historique, Martin Luther King Jr. avait prononcé son célèbre discours *I have a dream*. Le mouvement des droits civiques était alors à son apogée. Lorsque la Loi sur les droits civiques fut ratifiée par le président Lyndon Johnson, le vote noir eu un impact décisif, notamment pour l'élection de Jimmy Carter en 1976 et de Bill Clinton en 1992.⁸

Malgré un certain succès, des inégalités sociales concernant la population afro-américaine demeurent encore. Par exemple, le taux de chômage chez les afro-américains est en moyenne deux fois supérieur à celui des personnes blanches. De plus, le statut des afro-américains concernant le système de santé, le logement et l'éducation continue de baisser. Alors que l'espérance de vie atteint les 80 ans pour les femmes blanches, elle n'atteint que les 64,8 ans pour les hommes noirs. Ces derniers n'auront même pas la chance de toucher la pension de retraite versée par le gouvernement fédéral. La population noire a le taux de cancer le plus élevé et leur taux de mortalité liée au virus HIV et au SIDA est trois fois plus élevé chez les hommes noirs et neuf fois plus élevé chez les femmes noires.⁹ A côté de cela, une personne noire sur cinq ne possède pas d'assurance maladie. Dans le secteur de l'éducation, les écoles situées dans les banlieues riches ont beaucoup plus d'argent à dépenser. Environ 502 dollars sont dépensés par élève dans les écoles des banlieues riches contre 5200 dollars dans les écoles situées dans les centres urbains où la population est majoritairement non-blanche. Le désengagement fédéral concernant l'éducation dans les milieux urbains est particulièrement flagrant sous les administrations Reagan et Bush entre 1981 et 1993.¹⁰

A la télévision, alors que la figure de « Bill Cosby » et d'autres célébrités afro-américaines font leur apparition, le public se fait l'image d'une population noire qui a su intégrer les classes moyennes et supérieures. En réalité, environ un tiers de la population noire vit en-dessous du seuil de pauvreté. A côté de cela, 15 % des familles noires peuvent être considérées comme étant aisées.¹¹ Dans ce genre de cas, les familles quittent le centre-ville pour s'installer dans les banlieues riches à majorité

⁷ *Ibidem*

⁸ MARABLE Manning, « La crise contemporaine de l'Amérique noire », *Hommes et Migrations*, n°1162-1163, Février-mars 1993. Fragments d'Amérique. Migrants et minorités aux USA. pp. 16

⁹ *Ibidem*, p.17

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ *Ibidem*, p.18

blanche et se détachent des problèmes propres aux ghettos.

La notion d'*empowerment* s'installe de plus en plus au cours des années 1990 et indique la manière dont un individu ou un groupe parvient à renforcer sa capacité d'action et à s'émanciper. Cette notion renvoie donc au pouvoir mais également au processus qui permet d'y parvenir. Elle met également en lien les dimensions individuelle et collective. Certaines dimensions sont davantage mises en avant que d'autres et les pratiques peuvent être très diversifiées. La thématique se construit dans une optique de partage de pouvoir mais aussi de contre-pouvoirs.¹² La notion occupe une place particulièrement importante au sein des mouvements féministes avec la dualité liberté individuelle/collective. Elle se retrouve dans le mouvement noir nord-américain avec le « *Black Power* » qui s'appuie beaucoup sur la construction de leaders. Outre les mouvements, la notion est présente dans d'autres milieux comme le milieu managérial, éducatif ou encore thérapeutique puisqu'il est question de la construction de soi et des groupes. La notion s'inscrit tout particulièrement dans le développement communautaire et s'intègre même dans un programme urbain, nommé *Empowerment Zones* (EZ), lancé en 1994 par l'administration Clinton.¹³ Le programme vise à développer économiquement un territoire et à faciliter l'accès à l'emploi de ses habitants. Pour ce faire, les associations communautaires bénéficient d'une reconnaissance dans le sens où, elles sont perçues comme des acteurs essentiels permettant la gestion et le développement des quartiers populaires. L'*empowerment* renvoie plus globalement à des politiques urbaines mises en place ainsi qu'à la notion de communauté. Elle renvoie également aux différentes représentations de la pauvreté au sein de la société américaine.¹⁴ Au final, le programme des *Empowerment zones* s'inscrit dans toute une série de programmes de réforme des quartiers populaires, visant à lutter contre la pauvreté.

Le programme EZ/EC (*Enterprise Community Program*)¹⁵ est le tout dernier grand programme fédéral urbain mis en place par l'Etat. En 1994, le *Department of Housing and Urban Development* (HUD) désigne six *Empowerment zones* urbaines¹⁶, quatre *Enhanced Enterprise Communities* et soixante *Enterprise Communities* urbaines. Quelques années plus tard, en 1997, le congrès finance vingt-deux *Empowerment zones* de plus ainsi que nonante-trois *Enterprise Communities*.

Les critères sociaux permettent de définir les territoires EZ/EC. Le taux de pauvreté doit donc

¹² BACQUE, Marie-Hélène. « Empowerment et politiques urbaines aux Etats-Unis », *Géographie, économie, société*, vol.8, no. 1, 2006, pp. 107

¹³ *Ibidem*

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ A côté des *Empowerment Zones*, des *Enterprise Zones* (EZ) sont également lancées afin d'inciter à la création et au développement d'entreprises dans des secteurs particuliers et se présentent sous forme d'allègements fiscaux.

¹⁶ Elles s'élargissent rapidement à 8, BACQUE, Marie-Hélène. « Empowerment et politiques urbaines aux Etats-Unis », *Géographie, économie, société*, vol.8, no. 1, 2006, pp. 107-124

atteindre 20 à 25 pourcents dans la majorité des zones, et 35 pourcents dans la moitié.¹⁷ Le dispositif devait s'établir sur une période de dix ans mais est finalement remis en cause par l'administration Bush.

Comme il l'a été mentionné précédemment, le programme se concentre essentiellement sur le développement économique et l'accès à l'emploi pour répondre au taux de chômage croissant du début des années 1990. Le programme est donc centré sur une démarche de démantèlement du système social mais également sur l'accompagnement de la transformation des politiques sociales, c'est-à-dire, du passage du *Welfare* au *Workfare*. Cela vise ainsi à remplacer les aides sociales (*Welfare*) par des aides pour le retour à l'emploi (*Workfare*). Ce dernier est alors développé dans les territoires désignés et rendu plus accessible pour les habitants via des formations, un accompagnement social et des aides pour la garde des enfants.

Concrètement, l'usage du terme *empowerment* renvoie au « rêve américain » par l'intégration des individus au sein du *mainstream* et du marché. L'intervention privée est à la base de la méthode proposée par le HUD. Ainsi, certaines banques importantes telle que la *Bank of Boston*, apportent leur contribution au financement des actions. Cet encouragement des interventions privées est directement lié à un désengagement fédéral particulièrement présent dans les années 1980, sous les administrations Reagan et Bush.¹⁸ Les associations communautaires bénéficient donc de moins en moins d'un soutien fédéral mais restent cependant légitimes et investissent des domaines, notamment le logement, oubliés par le pouvoir public. C'est de cette façon que les associations choisissent de se tourner vers le secteur privé et les fondations philanthropiques.

Le programme recommande fortement les partenariats entre les habitants, les élus locaux, les associations communautaires, les services sociaux et le secteur privé afin de créer les conditions idéales au développement économique. Tous ensemble, ils doivent réfléchir à la manière dont ils vont pouvoir revitaliser les territoires concernés. L'administration fédérale met à disposition toute une méthode afin d'établir un *strategic plan*. Cela se présente sous forme d'un processus linéaire constitué de « marches vers le changement » (*strategic plan*).¹⁹ Au final, la démarche semble surtout faire confiance à cette idée de débat mais laisse de côté un élément essentiel de l'*empowerment* : le pouvoir. De plus, le programme ne fait pas non plus allusion à l'aspect conflictuel qui est présent dans les rapports sociaux. Le conflit a pourtant été bien présent au cours des diverses expérimentations et représente même une limite importante concernant l'implication des groupes communautaires. Ce qui devait être une table de concertation s'est transformé en une table de marchandage, de concurrence et d'affrontement.²⁰

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ *Ibidem*

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ *Ibidem*

Le mouvement communautaire devient un tout nouvel acteur de gestion et de transformation des quartiers populaires. Ce mouvement s'opère à partir d'une logique contestataire héritée de la grande dépression de 1930 ainsi que de la contestation des politiques de rénovation et de tracés d'autoroute dans les années 1960, touchant principalement les quartiers populaires. A ce moment, ces « mouvements politiques urbains »²¹ mènent à des questionnements d'ordre racial et ségrégatif conduisant au mouvement des droits civiques. De petits groupes d'action se forment et sont principalement constitués d'individus appartenant à la minorité noire. Ces groupes réfléchissent à l'accès au pouvoir en abordant la question de l'*empowerment*. Cette notion est donc intimement liée à la nature de ces communautés ethniques et à leur volonté d'obtenir, à travers le changement social, une reconnaissance politique au sein de la société américaine. Les groupes entreprennent la formation de militants et de leaders, cherchent à contrer la ségrégation et souhaitent véhiculer une image positive de la communauté noire. Ces différentes actions mènent à la revendication du « pouvoir noir » qui se veut politique et économique.

L'*empowerment* et la logique de contestation tendent à s'essouffler et se dirigent progressivement vers une logique de gestion comme par exemple la production de logements. Une culture professionnelle et entrepreneuriale est en train d'évoluer à côté du succès du mouvement communautaire. Les actions qui se voulaient davantage contestataires deviennent de plus en plus managériales. Le concept d'*empowerment* qui a été assimilé et modifié par les politiques publiques, se voit remplacé par la thématique de capital social²² au sein de la littérature administrative des institutions internationales. La différence avec l'*empowerment* est que le capital social prend moins compte des rapports sociaux ainsi que des questions d'inégalités et de pouvoir.

Entre la fin des années 1980 et le début des années 1990, la recherche de traitements contre le SIDA progresse difficilement. La maladie décime les communautés homosexuelles. En 1989, une affiche est réalisée par le collectif *Gran Fury* pour l'opération « *Art against AIDS : On the road* ». Sur cette affiche apparaissent trois couples s'embrassant : un couple hétérosexuel et mixte, un couple d'hommes et un couple de femmes. L'image est entourée de deux slogans. Le premier : « Embrasser ne tue pas : la cupidité et l'indifférence tuent », et le second : « La cupidité institutionnelle, l'inaction du gouvernement et l'indifférence générale font du sida une crise politique ».²³ Beaucoup de ces affiches seront vandalisées ou censurées. *Gran Fury* qui est à l'origine de cette affiche et d'autres réalisations, a été créé par un groupe d'artistes qui souhaitent se mobiliser contre le sida.

²¹ *Ibidem*, paragraphe 22

²² Concernant la définition du capital social, Marie-Hélène Bacque cite Robert Putnam (2000, *Bowling Alone, The Collapse and Revival of American Community*, Simon and Schuster.). Le capital social désigne « un ensemble de liens de normes et de confiance facilitant la coopération et la coordination au sein d'un groupe mais représentant également un point d'appui pour les individus » ; *Ibidem*

²³ Voir BALASINSKI Justyne, MATHIEU Lilian (dir.), *Art et contestation*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, collection « Res publica », 2006, p. 169-186

D'autres groupes similaires vont se créer comme *Visual AIDS*, étant notamment à l'origine de la « Journée sans art » organisée le 1er décembre 1989 à New York afin de répondre à la crise du sida. Cette pratique va prendre de l'ampleur et en 1993, plusieurs milliers d'institutions et d'organisations rejoignent le mouvement. Le ruban rouge symbolique du sida est créé en 1991 par des artistes associés à *Visual AIDS*. Bien qu'ayant beaucoup de succès, ce symbole est également rejeté par des collectifs comme *Act Up*. La crise du sida a entraîné la production de nombreuses créations artistiques notamment liées au théâtre *queer* qui s'est développé dès le début des années 1990. Ce théâtre associé à un mouvement plus large, vise à mettre en lumière « des assignations identitaires fondées sur les genres ou les sexualités »²⁴ afin de les contester. Au sein de ce théâtre *queer* se retrouve par exemple PomoAfroHomos (*Postmodern African-American Gay Men*), une troupe née en 1990 à San Fransisco, qui parle de sujets liés à la question de la race, du genre et de l'homosexualité dans la communauté noire à travers des performances théâtrales.²⁵ Le théâtre *queer* se concentre essentiellement sur les hommes noirs, les femmes étant absentes de toute représentation.

Outre les conséquences terribles de la pandémie, le SIDA permet également de renforcer les communautés, notamment les institutions créées dans les villes par des hommes et des femmes homosexuels. De plus, la création de communautés est perçue comme une valeur américaine et est donc encouragée aux Etats-Unis.²⁶ La création de communautés *queer* atteint son pic à la fin des années 80.

Les années 1990 voient également s'installer la *queer theory* au sein de départements universitaires. Elle remet en cause toutes les idées de base sur les études gay, lesbiennes et féministes. Elle suppose notamment que les identités qu'elles soient sexuées ou sexuelles ne sont ni stables ni unifiées, que ce soit dans une dimension temporelle ou spatiale.²⁷ Cette pensée remet également en question les concepts d'identité et de communauté gay. Si la communauté est particulièrement critiquée, c'est parce que les penseurs estiment qu'elle représente presque exclusivement les intérêts des hommes blancs issus d'un milieu aisé. En effet, le privilège blanc est vivement critiqué au sein de la communauté LGBTQIA+ et les personnes de couleur ressentent le besoin de mettre en place des espaces *safe* alternatifs. Ce privilège blanc est comparé au privilège hétérosexuel faisant passer l'homosexualité pour quelque chose d'anormal tout comme le sentiment d'anormalité que ressentent les personnes noires par rapport aux blancs. S'ajoute à cela des tabous liés à la sexualité des personnes de couleur au sein des espaces *queer*.

²⁴ *Ibidem*

²⁵ WILSON D. Mark, « Post-Pomo Hip-Hop Homos : Hip-Hop Art, Gay Rappers, and Social Change », *Social Justice*, vol. 34, no 1 (107), Art, Identity and Social Justice, 2007, p. 117-140

²⁶ RAULIN Anne ; ROGERS C. Susan, *Parallaxes transatlantiques : Vers une anthropologie réciproque*, 2012, CNRS Edition, Paris, p.139-141

²⁷ *Ibidem*, p.141

L'empowerment des hommes noirs homosexuels, que ce soit à travers l'art, la littérature, le cinéma, les performances de *spoken word* s'inspire en partie des idées issues des romancières noires mais également des féministes noires et lesbiennes noires.²⁸ PomoAfroHomos se voulant progressiste, accueille des lesbiennes noires ou travaille avec des groupes féministes. À côté de cela, les artistes de la troupe lisent ou connaissent les travaux d'auteures afro-américaines.

Les années 1990 voient s'installer la troisième vague du féminisme avec l'arrivée d'une nouvelle génération de jeunes féministes. Ces dernières amènent de nouveaux paradigmes et de nouveaux discours portant sur les relations de genre. Certains chercheurs considèrent que cette nouvelle génération ne se positionne pas à la suite de la seconde vague mais contre celle-ci car elle se veut davantage inclusive. Quatre nouveaux paradigmes viennent alimenter cette troisième vague. Tout d'abord, la théorie de l'intersectionnalité introduite par les femmes de couleur. Ensuite, les « approches féministes post-modernistes et post-structuralistes »²⁹. Puis, « la théorie féministe post-coloniale, aussi appelée féminisme global »³⁰. Enfin, le plan d'action et les objectifs de cette nouvelle génération féministe.

La seconde vague avait fini par se diviser en deux camps opposés : l'un qui adoptait une identité politique dans une optique émancipatrice, et l'autre qui estimait que l'émancipation était acquise par une opposition contre cette identité. Les femmes de couleur, avec la théorie de l'intersectionnalité, critiquèrent vivement la seconde vague pour « son essentialisme, son solipsisme blanc et son échec à aborder la question des oppressions qu'elles subissent »³¹. Les féministes post-modernistes et post-structuralistes suivirent le mouvement remettant en question la notion d'identité et ont estimé qu'il ne fallait pas la catégoriser. Il s'agissait donc là des deux principaux défis auxquels la seconde vague faisait face.

Les femmes de couleur ont joué un rôle important durant les première et seconde vagues féministes mais elles sont les véritables fondatrices de la troisième vague. En effet, elles ont été les premières au sein-même du mouvement féministe, à critiquer la précédente vague et à employer l'appellation « troisième vague »³². Elles critiquent principalement l'essentialisme dans le mouvement féministe, c'est-à-dire, les femmes blanches qui se concentrent exclusivement sur l'oppression qu'elles vivent par rapport à leur genre sans prendre en compte d'autres aspects comme l'origine ethnique, l'orientation sexuelle, l'âge, ... Elles expriment le fait de ne pas se sentir incluses dans un esprit de sororité. Outre le fait de prendre en compte d'autres formes d'oppressions, elles souhaitent que

²⁸ WILSON D. Mark, « Post-Pomo Hip-Hop Homos : Hip-Hop Art, Gay Rappers, and Social Change », *Social Justice*, vol. 34, no 1 (107), Art, Identity and Social Justice, 2007, p. 123

²⁹ MANN, Susan Archer, ; DOUGLAS J. Huffman. "The Decentering of Second Wave Feminism and the Rise of the Third Wave." *Science & Society*, vol. 69, no. 1, 2005, pp. 57

³⁰ *Ibidem*, p.58

³¹ *Ibidem*

³² *Ibidem*, p.59

toutes les féministes reconnaissent les diverses formes d'oppressions et de discriminations qu'elles ont intériorisées. Le féminisme commence alors à être perçu comme un mouvement où s'entremêlent de multiples différences. Prendre conscience de l'existence de l'autre devient une dimension essentielle car sans cela, il devient compliqué de construire un mouvement « ensemble ». Plusieurs féministes se sont inspirées des travaux de philosophes français comme Michel Foucault ou encore Jacques Derrida à propos de l'essentialisme. Parmi celles-ci, Judith Grant écrit que les groupes marqués par la différence, comme par exemple celui des femmes de couleur, ne possèdent absolument pas une vision ou une voix unique concernant la réalité mais sont composés d'individus avec des expériences diverses.³³ Un groupe ne correspond pas à une seule identité. En fait, l'identité est une construction basée sur le langage, les pratiques culturelles et la manière de penser. Le fait de considérer non-pas une identité au sein d'un groupe mais des identités permet de percevoir davantage de possibilités. Chandra Talpade Mohanty apporta sa contribution dans la théorie post-coloniale en expliquant que la notion de femme ne s'applique pas aux femmes du tiers monde ou issues de différentes classes sociales et de différents groupes ethniques car il s'agit d'une généralité sur des réalités bien plus complexes. En faisant des généralités et en percevant les femmes comme faisant partie d'un groupe totalement homogène, cela entretient inconsciemment des idées comme celles d'un groupe faible, opprimé ou exploité.³⁴

Mohanty explique également en quoi la binarité suppose la présence de « hiérarchies secrètes ».³⁵ En effet, d'un côté se trouve le groupe privilégié et de l'autre le groupe marginalisé. Cette vision binaire se retrouve par exemple entre les hommes et les femmes, les hétérosexuels et les homosexuels, les blancs et les noirs, ... La division se retrouve aussi entre les femmes occidentales, modernes, éduquées, indépendantes et les femmes du tiers monde perçues comme étant ignorantes et victimisées.

La nouvelle génération féministe des années 90 utilise plusieurs moyens pour se donner une identité comme par exemple les termes de « génération X », « *mother-daughter trope* » ou encore « *political generation* ». Tandis que les deux premières expressions font référence à l'aspect chronologique de cette nouvelle génération, la troisième se concentre davantage sur les expériences vécues propres à un moment historique. La troisième vague compte près de 5000 membres et a été particulièrement active en organisant divers ateliers à travers le pays et en créant des magazines tel que *Bust*. Elle a également largement influencé le monde du rap et du hip-hop.³⁶ Cette nouvelle génération veut s'ouvrir au monde et inclure des notions et des idées moins étriquées. Cela suscita évidemment de nombreuses critiques de la part des féministes issues de la vieille génération. A côté de cela, les

³³ *Ibidem*, p.62

³⁴ MANN, Susan Archer, ; DOUGLAS J. Huffman. "The Decentering of Second Wave Feminism and the Rise of the Third Wave." *Science & Society*, vol. 69, no. 1, 2005, pp. 67

³⁵ *Ibidem*, p.68

³⁶ *Ibidem*, p.69

jeunes féministes disposent également des nouvelles technologies comme internet, la publication assistée par ordinateur,...

Les jeunes femmes de cette décennie tendent également à faire usage de contradictions ou d'une certaine « hybridation » concernant leur identité. Sarah L. Crowley utilise l'exemple des notions *butch*/femme au sein de la communauté lesbienne. Elle a observé que parmi les lesbiennes de moins de trente ans, beaucoup ont une apparence explicitement *butch* ou femme mais elles ne s'identifient cependant pas à ces notions et refusent de se raccrocher à une identité figée.

Les jeunes féministes mettent en avant un féminisme plus inclusif concernant les questions d'identité de genre et d'orientation sexuelle. Elles incluent donc les femmes issues de la communauté LGBT et plus particulièrement les lesbiennes et personnes transgenres. Outre cet aspect, les jeunes femmes souhaitent s'émanciper sur le plan sexuel et reprochent à l'ancienne génération d'avoir été trop « prude ».

Le mouvement des *girlies* fait également son apparition. Moins radical que les *Riot Grrrls*, il se réapproprie le terme de *girl*, qui aurait une connotation négative, afin de contrer la dimension anti-féminine de la précédente génération. Ce mouvement se caractérise par des traits traditionnellement féminins comme l'usage de la couleur rose ou encore du *pretty power*. Les critiques estiment que ce *babe feminism* ou *lipstick feminism* minimise les problèmes sérieux et se concentre exclusivement sur l'aspect extérieur. Certaines célébrités comme Madonna ou Missy Elliott se retrouvent au sein de cet aspect du féminisme en véhiculant une image positive de la sexualité. Alors que certaines femmes perçoivent ce mouvement comme une forme d'*empowerment*, d'autres estiment que ce n'est qu'une fixation sur l'image corporelle.

Entre 1960 et 1980, l'économie globale se développe rapidement et de plus en plus d'entreprises américaines effectuent des investissements à l'étranger. Le capital se décentralise pour se répartir dans plusieurs endroits du monde. La montée d'un capitalisme global entraîne une évolution technologique avec la création de satellites ou encore des ordinateurs. A côté de cela, la chute de l'URSS permet de réduire les limites politiques au profit de la libre entreprise.

Cependant, les Etats-Unis voient apparaître entre 1965 et 1985, une désindustrialisation ainsi qu'une diminution générale des salaires. Durant cette période, c'est la première fois dans l'histoire des Etats-Unis, que le salaire réel des hommes est en constante décroissance tandis que le PIB réel par habitant évolue.³⁷ En conséquence, de profonds changements font leur apparition au sein de la société américaine. Les femmes intègrent massivement le marché du travail afin de subvenir à leurs besoins. De plus, les emplois de service se développent, permettant à de nombreux immigrants et autres minorités ethniques de trouver du travail. Dans les années 1980 et 1990, les immigrants

³⁷ MANN, Susan Archer, ; DOUGLAS J. Huffman. "The Decentering of Second Wave Feminism and the Rise of the Third Wave." *Science & Society*, vol. 69, no. 1, 2005, pp. 79-80

comptent en majorité des populations asiatiques et latino-américaines.

Les différences ne se portent plus sur les classes sociales mais plutôt sur le genre ou l'origine ethnique. Tandis que les identités marginalisées sont de plus en plus visibles, une politique de non-identité se développe en parallèle. Celle-ci est portée par le post-modernisme et le post-structuralisme souhaitant effacer les identités raciales et de genre. Certaines critiques estiment que cette politique représente un frein pour les populations marginalisées arrivant enfin à se faire entendre alors qu'elles étaient auparavant réduites au silence. Cela laisserait ainsi une place privilégiée aux personnes issues des groupes dominants. À côté de cela, certains estiment que les idées véhiculées proviennent des conséquences de l'économie, de la politique et de la culture occidentale moderne qui se sont étendues à travers le monde. Ces idées post-modernistes mettraient donc en lumière l'articulation entre une homogénéisation créée par le monde occidental et la volonté des populations non-occidentales de conserver leur intégrité.

Durant les années 70 et une partie des années 80, la fusion entre le fondamentalisme chrétien et la Nouvelle Droite met à mal le mouvement des droits des femmes et le mouvement des droits civiques. Des femmes continuaient de joindre le mouvement féministe malgré le fait que les médias parlaient d'une époque de « post-féminisme »³⁸ en raison des nombreuses critiques et attaques venant de groupes anti-féministes. Plusieurs associations font leur apparition durant les années 80 et 90 : *National Abortion Rights Action Ligue*, *Women's Equity Action*, ...

Les études féminines se professionnalisent et se développent particulièrement pendant les années 90. Cela fut facilité par la présence des femmes au sein des études supérieures mais également par un nombre d'inscriptions qui dépasse celles des hommes ainsi que par certaines universités augmentant le financement des cours en études féminines.³⁹ Par conséquent, de plus en plus de facultés centrées sur les études féminines font leur apparition et davantage de publications féministes sont réalisées. Cependant, les publications et autres journaux féministes ont pris du temps à s'ouvrir aux autres groupes marginalisés. Ce n'est que dans le courant des années 1980 que la voix des femmes afro-américaines commence à se faire entendre, ce qui laisse supposer que la question raciale au sein du féminisme était ignorée avant cette période.

De nombreux événements tels que des concerts, des festivals ou des ateliers prolifèrent à travers le pays afin de mettre en avant la culture féminine perçue comme étant fidèle à la dimension radicale du mouvement. Ceci remonterait aux féministes lesbiennes contraintes de se construire leur propre communauté en raison du rejet des groupes féministes libéraux.⁴⁰ Ces femmes féministes issues de la communauté LGBTQIA+ persisteront donc à appliquer des stratégies issues de mouvements

³⁸ MANN, Susan Archer, ; DOUGLAS J. Huffman. "The Decentering of Second Wave Feminism and the Rise of the Third Wave." *Science & Society*, vol. 69, no. 1, 2005, pp. 83

³⁹ *Ibidem*, p.84

⁴⁰ *Ibidem*, p.85-86

radicaux des années 1970.

Enfin, des groupes féministes centrés sur les thérapies et la spiritualité se mettent en place. Ce sont des activités qui étaient déjà existantes durant la seconde vague mais qui s'étendent largement dans les années 90. Elles mettent en avant l'idée de changements sociaux s'effectuant d'abord sur le plan personnel, ce qui pourrait expliquer en partie pourquoi la troisième vague est particulièrement sensible aux oppressions intériorisées.

De manière générale, le mouvement devient *mainstream* et se voit même commercialisé ou institutionnalisé effaçant ainsi son aspect profondément engagé et radical. Les études féminines mettent de côté leur dimension activiste pour mettre en avant l'institutionnalisation.⁴¹ Le mouvement se concentre davantage sur l'aspect intérieur, sur l'individu plutôt que sur la société. La dimension radicale, pour sa part, est maintenue par les féministes lesbiennes à travers la culture féminine.

2. Brève histoire du hip-hop aux Etats-Unis durant les années 1990

Le hip-hop est avant-tout un mouvement apparu dans le Bronx durant les années 1970 à la suite de la crise économique. Le Bronx qui voyait cohabiter les *Last Poets* et d'autres éléments novateurs comme « le *toasting* jamaïcain, les rythmes *funky* et la musique électronique »⁴², voit donc apparaître ce mouvement hip-hop. Le rap, mêlant des éléments de culture, de reggae, de jazz et de paroles, fait peu à peu son apparition avec l'arrivée des DJ.

Outre la musique, d'autres pratiques artistiques s'installent sur les murs comme les *tags*, sous forme de simple signature, et les *grafs*, un peu plus sophistiqués. Une nouvelle forme de danse, la *break dance*, vient accompagner la musique.

Tous ces éléments accompagnés d'une mode et d'un langage bien spécifiques mettent en place le mouvement hip-hop qui bénéficiera d'une reconnaissance auprès du grand public. *Rappers Delight* de Sugarhill Gang est le premier disque de rap officiel à être produit, des graffeurs sont invités dans des galeries d'art new-yorkaises, des films tels que *Break Street* et des clips vidéos sont réalisés, ...

Le hip-hop rassemble donc plusieurs éléments : les DJ's, la *break dance*, le rap, les graffitis, le look, la manière de s'exprimer, l'attitude et la manière de bouger.

L'un des DJ's à la base du mouvement hip-hop, Afrika Bambaataa, va créer la Zulu Nation, un mouvement qui se veut pacifiste et souhaite véhiculer une image plus positive du rap afin de s'éloigner des violences des gangs. Peu de temps après, GrandMaster Flash réalise en collaboration avec the Furious Five « the message » en 1982. Le morceau va profondément influencer le hip-hop

⁴¹ *Ibidem*

⁴² TADDEI-LAWSON Hélène, « Le mouvement hip-hop », *Insistance*, 2005/1 (n° 1), p. 187-193

pour les prochaines années à venir en délivrant un message engagé sur le plan politique et social.⁴³ En se concentrant davantage sur le MC plutôt que sur le DJ, il s'agit officiellement du premier morceau de rap « conscient ». Le rap devient alors un outil de communication permettant à la communauté noire d'exprimer ses frustrations et sa colère.

Par la suite, l'« Âge d'or » (*Golden Age*) du rap s'installe peu à peu. Il s'agit d'une période de grande « créativité, diversité et maturation »⁴⁴ permettant également au hip-hop d'être largement commercialisé et d'être rentable. Le hip-hop s'étend et se développe rapidement au point où un *Grammy award* pour la meilleure performance de rap est mis en place en plus d'une charte *Billboard* spécifique pour les morceaux de rap. Des magazines de hip-hop font leur apparition tel que *The Source* en 1988. La scène hip-hop n'est plus centrée sur New-York et des scènes régionales s'établissent à travers le pays, que ce soit à Atlanta, Chicago ou encore Los Angeles.

La musique se diversifie de plus en plus et chaque artiste veut se montrer plus original et inventif que l'autre. Durant cette période, une division nette s'établit entre les côtes est et ouest des Etats-Unis et des labels propres à ces régions sont créés.

De profonds changements surviennent concernant l'un des éléments essentiels de la musique hip-hop : le *sampling*.⁴⁵ Puisque le hip-hop devient rentable financièrement, les maisons de disques exigent des redevances concernant l'usage de samples issus de morceaux protégés par des droits d'auteur.⁴⁶ Par conséquent, les producteurs doivent soit payer pour obtenir ces samples, soit utiliser des samples dont les propriétaires n'avaient pas la possibilité d'effectuer des poursuites judiciaires, soit utiliser des samples issus d'artistes associés à l'univers hip-hop et qui, dans ce cas, n'effectuons pas de poursuite, soit renoncer aux samples.

Alors que le rap *old school*, né dans les années 1970, consistait à faire du MC un simple ambianqueur qui « se contentait d'épouser les temps forts de la mesure binaire du rap »⁴⁷, le rap *new school* apparu dans le milieu des années 1980, se voulait plus créatif. En effet, le rappeur se devait d'avoir un *flow* personnel, complexe et original. Alors que le rap accompagnait jadis le *beat* et servait d'accessoire, il devient alors un véritable *challenge*. Ce *flow* mêlé à de bonnes capacités d'écriture caractérise cette nouvelle vague de rappeurs.

⁴³ HESS Mickey, *Icons of Hip Hop : An Encyclopedia of the Movement, Music, and Culture*, 2007, Greenwood Press, p.274

⁴⁴ DUINKER Ben ; MARTIN Denis ; « In Search of the Golden Age Hip Hop Sound (1986-1996) ; *Empirical Musicology Review*, vol.12, No. 1-2, 2017, p. 81

⁴⁵ Le *sampling* consiste à utiliser un extrait sonore provenant d'un enregistrement préexistant, qui n'est pas forcément un morceau de musique, et de le réutiliser à des fins musicales pour créer une nouvelle œuvre.

⁴⁶ DUINKER Ben ; MARTIN Denis ; « In Search of the Golden Age Hip Hop Sound (1986-1996) ; *Empirical Musicology Review*, vol.12, No. 1-2, 2017, p. 81

⁴⁷ VETTORATO Cyril ; « Le rap ou la démesure de la mesure. Raising the bar : Changes of Rythm in Rap Performance », *Cahiers de littérature orale* ; 73-74, 2015, p.3

Les années 1990 sont particulièrement riches et florissantes pour le monde du hip-hop et plus particulièrement du rap. La scène du rap se développe à Los Angeles avec la naissance du *Gangsta Rap*. Autrefois appelé *Reality Rap*, les rappeurs voulaient montrer leurs conditions de vie compliquées à travers leur situation sociale.

Ce genre se caractérise par une certaine « authenticité de la rue »⁴⁸ avec un vocabulaire, une attitude et un code vestimentaire, bien particuliers. Comme le nom de sous-genre l'indique, il fait référence à un style de vie violent gravitant autour de sujets tels que l'argent, la drogue, les crimes et le sexe. Il s'oppose au rap plus conscient et politique présent sur la côte est, dénonçant les discriminations et les inégalités subies par la communauté noire.

Les années 1990 voient s'installer une politique de lutte contre les gangs visant à faire baisser le crime et le trafic de drogue. Des unités policières anti-gang sont mises en place dans tout le pays. Durant cette période, les personnes afro-américaines sont victimes d'une incrimination abusive et démesurée de la part du Département de la Justice.⁴⁹ Les oppressions raciales persistent, les gangs criminels se multiplient et la violence augmente. Puisque l'oppression, les violences policières et la répression politique deviennent une affaire quotidienne, des rappeurs souhaitent s'exprimer sur leur réalité (d'où le nom original de *Reality Rap*).

Nous pouvons notamment citer le groupe célèbre de N.W.A composé de Ice-Cube, Eazy-E et Dr. Dre. Le groupe fait du détournement en s'appropriant des éléments dont les personnes de leur condition n'ont pas accès comme l'argent et le succès. Outre ceci, le groupe emploie également une esthétique policière. Dans leurs textes, ils se vantent de leurs échanges violents avec la police et parlent aussi de guerres de gangs.

Plus tard, lorsque le sous-genre musical, nouvellement appelé *Gangsta Rap*, est institutionnalisé, il est alors majoritairement, si pas exclusivement, interprété par des hommes noirs. Largement commercialisé, le public le plus attiré par ce style est en grande majorité blanc, contribuant ainsi à son succès.⁵⁰ Ce dernier s'explique également par une grande médiatisation se faisant à travers des clips vidéo diffusés sur des chaînes comme MTV.

Les morceaux de *Gangsta Rap* perdent progressivement leur dimension politique pour devenir des discours simplistes avec une esthétique « authentique » se centrant sur l'argent, la drogue, le sexe, la violence et la fête.⁵¹ Alors que le *Gangsta Rap* semble s'opposer à tous les moeurs purement américains, les rappeurs mettent pourtant en avant des valeurs propres aux Etats-Unis : « l'idéal

⁴⁸ QUINN Eithne ; *Nuthin' but a « G » Thang : The Culture and Commerce of Gangsta Rap* ; 2005, Columbia University Press, New York, p.2

⁴⁹ DECAULT Clément ; *Le Gangsta Rap : Entre Résistance et Marchandisation* ; *Dire/Histoire* ; Hiver 2017, p.37

⁵⁰ *Ibidem*, p.39

⁵¹ *Ibidem*

culturel états-unien de la masculinité, du succès, de la richesse et de la réussite sociale [...] ». ⁵²

La mise en scène de l'identité noire marchandisée devient alors un véritable spectacle pour le public blanc. Alors que d'un côté, les rappeurs mettent en avant des valeurs ancrées dans la culture américaine, de l'autre, leurs activités s'inscrivent dans la longue lignée de « codes historiques stéréotypés qui déshumanisent les personnes noires (tant les femmes que les hommes) et les privent de personnalités complexes. ». ⁵³

Tout le marketing qui se développe autour de ceci nous éloigne d'une sensibilisation aux inégalités sociales qui est pourtant à la base du *Gangsta Rap*, ce dernier devenant simplement l'objet d'une marchandisation intensive sur les stéréotypes et les préjugés à propos des personnes noires. En insistant sur l'idée que le ghetto est un milieu dangereux où les rappeurs participent à des activités criminelles, ils ne font que nourrir les stéréotypes négatifs et agrandir le fossé entre les personnes blanches et les personnes noires.

3. Le gangsta rap et la perception de la masculinité

Cette vision de la masculinité noire est apparue lorsque le rap a commencé à se diversifier sous forme de genres musicaux entre la fin des années 1980 et la moitié des années 1990. ⁵⁴ Suite à cette diversification, certains genres commencèrent à bénéficier d'un succès commercial. La plupart des rappeurs se rendent compte alors que beaucoup de ces succès présentent une incarnation bien précise de la masculinité noire. Cette dernière devient un standard et les artistes choisissent de se rattacher à cette image pour gagner en visibilité et en succès.

Public Enemy pouvait être considéré comme le groupe de rap à la base d'une masculinité noire standardisée mais le *gangsta rap* surpassa largement le rap politique pour mettre en scène la violence. ⁵⁵

Le *gangsta rap* dont il était question au chapitre précédent, a grandement impacté le monde du hip-hop. Cette musique renvoie à l'archétype de la masculinité noire dans les années 1990 : l'homme hyper-masculin, agressif, violent et dominant. Des caractéristiques qui sont généralement couplées à la misogynie et à l'homophobie. Un grand nombre de rappeurs expriment leur masculinité de cette manière. Ils sont invincibles et viriles ⁵⁶. Personne ne peut les atteindre et quiconque leur manque de respect en subira les conséquences. Tout ceci constitue la masculinité noire et hégémonique du point de vue de ces rappeurs, se manifestant même sous la forme de l'expression « *a real ni*ga* ».

⁵² *Ibidem*, p.39-40

⁵³ *Ibidem*, p.40

⁵⁴ RANDOLPH Antonia. "“Don't Hate Me Because I'm Beautiful”: Black Masculinity and Alternative Embodiment in Rap Music." *Race, Gender & Class*, vol. 13, no. 3/4, 2006, pp. 208

⁵⁵ *Ibidem*

⁵⁶ Ces caractéristiques peuvent se manifester sous la forme d'armes à feu que les rappeurs exposent

Des tensions peuvent donc apparaître entre les rappeurs qui peuvent s'attaquer ou se « clasher » à travers leur texte.

La masculinité noire telle qu'elle est montrée, est une masculinité qui se veut hégémonique, déviante et antipathique afin d'affirmer son existence. Les rappeurs utilisent les stéréotypes rattachés aux hommes noirs et les exploitent pour en générer du profit. Le rap *mainstream*, est donc composé d'artistes qui rappent exclusivement sur des sujets liés à la violence, la drogue ou le sexe, qui sont populaires auprès des audiences blanches et internationales, les principales consommatrices de rap *hardcore*. Par conséquent, les sujets liés aux problèmes sociaux et aux conditions de vie difficiles se raréfient. Cette finalité originelle visant à rendre compte de ces réalités est progressivement mise de côté et l'industrie musicale impose de plus en plus les thèmes abordés dans le rap *hardcore* en privilégiant une représentation caricaturale de la masculinité noire.⁵⁷

Puisque le profit est le plus important, les gros labels, qui pour la plupart sont gérés par des hommes blancs, vont favoriser une image sexiste et misogyne où les hommes noirs ont une attitude hyper-masculine. Il est attendu des hommes noirs qu'ils aient les mêmes traits que le genre dominant à savoir être agressif, compétitif et couronné de succès dans leur vie, couplé à des exigences d'ordre culturelle venant de la communauté noire.⁵⁸

Si les artistes ne souhaitent pas adopter une esthétique *hardcore*, ils risquent d'être marginalisés et beaucoup ont laissé de côté un rap qui délivrait des messages davantage politiques et sociaux. Tout ceci se fait particulièrement ressentir au sein du *gangsta rap* qui a commencé à devenir *hardcore* à partir du moment où les grandes maisons de disques estimaient que cela générerait plus de ventes. À côté de cela, les radios diffusant principalement du rap passent systématiquement les mêmes morceaux. Par conséquent, la population principalement exposée au *gangsta rap* est influencée à penser qu'il n'existe qu'une vision de la masculinité. Cette vision incluant la discrimination des femmes et des personnes homosexuelles, ainsi que les conflits avec d'autres hommes.

Alors que l'industrie musicale a une emprise importante sur ce qui est visible ou non, beaucoup continue de croire que ce qui est montré ou entendu dans le rap *hardcore* reflète une réalité culturelle. Pourtant, les maisons de disques persistent, par exemple, à envoyer des agents dans les quartiers noirs pour visiter des magasins de disques et des clubs afin de déterminer ce qui est « populaire ».⁵⁹ Nous constatons alors que cette éventuelle réalité culturelle est avant-tout une question d'apparat dans l'industrie de la musique.

⁵⁷ BELLE Crystal. "From Jay-Z to Dead Prez: Examining Representations of Black Masculinity in Mainstream Versus Underground Hip-Hop Music." *Journal of Black Studies*, vol. 45, no. 4, 2014, pp. 290-291

⁵⁸ *Ibidem*

⁵⁹ KUBRIN Charis E ; WEITZER Ronald ; « Misogyny in Rap Music : A Content Analysis of Prevalence and Meanings », *Men and Masculinities* ; vol.12, no 1, octobre 2009, pp. 8

3.1. Délinquance et agressivité

La figure de délinquant véhiculée par les rappeurs, qui en est en partie un produit issu du classisme et du racisme⁶⁰, est crainte par la population blanche et la population noire issue de la classe-moyenne. C'est une figure « sans foi ni loi », non conforme à la société. Ce délinquant est un véritable rebel même au sein de la communauté noire qui le perçoit tantôt comme un héros, tantôt comme une menace à la société. Il met en avant ses exploits physiques et sexuels, et l'homophobie et la misogynie font partie intégrante du personnage qu'il incarne. C'est ce qui, selon cette vision de la masculinité, constitue de « vrais hommes ».

Straight outta compton !

Crazy motherfucker named Ice Cube

*From the gang called n*ggas wit attitude*

When I'm called off, I got a sawed-off

Squeeze the trigger, and bodies are hauled off

You too, boy, if you fuck with me

The police are gonna have to come and get me

-N.W.A - "*Straight outta compton*", 1988

3.2. Violence

Le *gangsta rap* est à la base d'un certain nombre de controverses et de contestations en raison de son apologie, apparente, de la violence. Ce sous-genre qui n'a originellement pas été créé pour générer du profit dans l'industrie musicale, voulait rendre compte des réalités vécues par les minorités vivant dans les centres urbains américains. Ces réalités incluent la pauvreté, la déscolarisation, les violences policières, la drogue, les agressions, etc. Les thématiques négatives exprimées dans la musique sont donc symptomatiques de problèmes plus complexes et multidimensionnels au sein de la société américaine.⁶¹ De plus, cette masculinité fournit un « code de la rue » (*Code of the street*) correspondant à l'environnement urbain et pauvre au sein duquel vit la majorité de la population noire. Ce code permet de savoir gérer les relations avec les autres hommes noirs et d'éviter les altercations violentes.

⁶⁰ OWARE Matthew ; « Brotherly Love : Homosociality and Black Masculinity in Gangsta Rap Music » ; *Journal of African American Studies* ; No 15 ; 2011, Abstract

⁶¹ RICHARDSON Jeanita W. ; SCOTT Kim A. ; "Rap Music and Its Violent Progeny: America's Culture of Violence in Context." *The Journal of Negro Education*, vol. 71, no. 3, 2002, pp. 178

Le public, majoritairement composé de jeunes hommes blancs, joue également un rôle important dans la représentation de cette violence. Le consommateur s'attend à voir une vision qui correspond à une représentation stéréotypée du ghetto et de la population noire qui l'habite. Les images qui sont montrées ainsi que les textes ramènent donc des croyances liées aux personnes noires perçues comme étant déviantes et violentes.

3.3. Sexisme et misogynie

La masculinité noire est absolument centrale dans le rap et c'est ce qui différencie ce genre des autres formes de musique associées à la communauté noire. Par conséquent, puisque ce genre musical afro-américain est dominé par les hommes, la masculinité telle qu'elle est perçue par les rappeurs prend une forme concrète. Le problème de la misogynie est également prévisible et est bien plus présent que, par exemple, dans le R'n'B (*rhythm and blues*) qui est un genre afro-américain où les femmes bénéficient d'une meilleure visibilité et représentation.

Le problème de la misogynie est particulièrement présent au sein du *gangsta rap* et représente même un point d'attention particulier où les femmes noires sont particulièrement rabaissées et insultées au sein des textes.

La présence importante de la misogynie s'expliquerait en partie par une crise de la masculinité ainsi que de l'insécurité et la peur des hommes à l'égard de la sexualité féminine. Ces peurs se traduisent par le concept de « remettre ces femmes à leur place »⁶² lorsqu'elles tentent de faire des avances explicites. La masculinité noire implique donc également de dominer les femmes, et plus particulièrement les femmes noires, que ce soit à travers les textes ou les clips vidéo.

Les stéréotypes de genre sont donc particulièrement présents dans les années 1990. Comme dans d'autres genres musicaux incluant par exemple le rock, la misogynie est l'un des éléments qui revient le plus.⁶³ Le rap est particulièrement graphique et explicite sur le plan sexuel. Les femmes sont marginalisées, elles font l'objet de propos dégradants et elles sont rarement présentées comme étant intelligentes et indépendantes.

Si les artistes incluent des propos misogynes c'est parce qu'ils seraient influencés par trois grands aspects sociaux : des relations de genres très larges, l'industrie de la musique et les conditions liées au quartier où vivent les rappeurs.⁶⁴ L'une des caractéristiques les plus importantes de la masculinité hégémonique consiste à dominer les femmes en les rabaissant et les objectifiant. Cet aspect est

⁶² OWARE Matthew ; « Brotherly Love : Homosociality and Black Masculinity in Gangsta Rap Music » ; *Journal of African American Studies* ; No 15 ; 2011, Abstract

⁶³ KUBRIN Charis E ; WEITZER Ronald ; « Misogyny in Rap Music : A Content Analysis of Prevalence and Meanings », *Men and Masculinities* ; vol.12, no 1, octobre 2009, pp. 4

⁶⁴ *Ibidem*, p.5

encouragé par les médias qui « glorifient la force physique des hommes, une attitude audacieuse, la virilité et la distance émotionnelle ». ⁶⁵ Au sein de la musique populaire, seule une petite quantité montre des relations égalitaires entre les hommes et les femmes ou présentent une vision alternative de la masculinité.

Depuis les années 1980, la musique populaire ferait partie d'une « résistance culturelle au féminisme, visant à bloquer le progrès vers une égalité des genres et à ressusciter la domination masculine ». ⁶⁶ La musique se centre sur les préoccupations des hommes hétérosexuels et sur leur perception de la masculinité. La population est alors conditionnée à croire que la position hégémonique de la masculinité hétérosexuelle est absolument naturelle.

Dans ce genre de contexte, le rap va chercher à dominer les femmes noires à travers les images qu'il véhicule et le contenu misogyne au sein des textes vient justifier les violences que ces femmes subissent. Les femmes noires ne sont pas les seules victimes de cette violence puisqu'un public aux origines variées consomme cette musique et toutes les femmes peuvent être visées. La diffusion de ces images provoque donc des effets négatifs et contribuent à maintenir les inégalités de genre.

Le contenu des textes dans la musique rap renverrait à la réalité des relations de genre chez les adolescents et jeunes adultes au sein de petites communautés dans les villes. Les conditions difficiles du ghetto jouent une influence évidente dans ces relations. Contrairement aux normes conventionnelles, le respect est principalement acquis par la violence dans ce genre d'environnement. A côté de cela, les hommes obtiennent une certaine réputation lorsqu'ils « exploitent les femmes à la fois économiquement et sexuellement ». ⁶⁷ Il est important que les hommes soient perçus de cette manière même s'ils ne traitent pas réellement les femmes comme ça. Ce genre de comportement particulier entre les hommes et les femmes peut être lié au « code de la rue » dont nous avons déjà parlé précédemment. Ce code renvoie notamment à la glorification des conquêtes sexuelles incluant des rapports sexuels avec plusieurs partenaires ou encore un comportement manipulateur envers les femmes.

La moitié des morceaux de rap à contenu misogyne (49%) ⁶⁸ consiste à tenir un discours dégradant envers les femmes. Les insultes « *bitch* » ou « *ho* » sont si fréquentes dans la culture rap, que par moment, elles sont simplement employées pour se référer aux femmes sans la volonté de les insulter. Nous pouvons par exemple citer le titre « *Wholesome ho* » de Ice Cube.

⁶⁵ *Ibidem*, p.6

⁶⁶ *Ibidem*

⁶⁷ *Ibidem*

⁶⁸ *Ibidem*, p.11

D'autres rappeurs justifient leurs insultes en condamnant les « menteuses » (« *lying-ass bitch* »), les mauvaises (« *shitty hoe* ») ou les « prima-donna ». Une autre insulte particulièrement présente est « *chicken head* », littéralement « tête de poulet », réduisant les femmes à de simples têtes juste bonnes à fournir du sexe oral aux hommes. Les rappeurs emploient également des insultes féminines entre eux pour s'insulter et se rabaisser comme « *bitch* » ou « *pussy* », ce qui renvoie directement à la notion de masculinité hégémonique.

One ho said, Big, why you so hard on us ?

Why you swear all bitches are so scandalous ?

*Thug n*gga 'til the end, tell a friend, bitch*

'Cause when I like you, then you go and fuck my friend, bitch

And you know that ain't right

-The Notorious B.I.G - "*Friend of mine*", 1994

67 % de la musique consiste en une objectification sexuelle⁶⁹, ce qui signifie que les femmes n'existent que pour le sexe. Les textes qui contiennent ce genre de discours renvoient à une autre composante du code de la rue où les hommes évitent à tout prix l'engagement et le mariage, et perçoivent les femmes comme de simples objets présents pour satisfaire leurs besoins sexuels. Avoir des partenaires multiples est grandement encouragé et les femmes sont déshumanisées pour être simplement réduites à des « *bitches* ». Ce genre de comportement peut mener à des agressions qui sont mêmes assumées au sein des textes. Les agressions sont sous-entendues quand les rappeurs déclarent « remettre les femmes à leur place » lorsqu'elles se montrent indépendantes et insoumises. Cette agressivité peut être également perçue comme une volonté d'empêcher les femmes de s'épanouir, de devenir autonome ou de s'instruire.

A côté de cette objectification, plus de la moitié des morceaux mettent en avant les aventures des rappeurs. Ces derniers se vantent également de constater à quel point il est facile d'avoir des rapports sexuels avec les femmes. Cette admiration des prouesses sexuelles se fait particulièrement ressentir dans les quartiers défavorisés où les hommes ne perçoivent pas d'autres moyens d'obtenir l'honneur et l'amour-propre. Par conséquent, les hommes qui n'ont pas de multiples aventures et souhaitent une relation sur le long-terme avec une femme sont moqués et rabaissés par leurs camarades.

Les rappeurs se servent également de ces aventures pour entrer dans un état de compétition et tenter de prouver aux autres qu'ils sont supérieurs à eux.

⁶⁹ *Ibidem*, p.13

Outre ceci, les textes peuvent aussi faire référence à des situations où plusieurs hommes ont un rapport sexuel avec une femme, consentante ou non, mineure ou sous l'emprise de substances illicites.⁷⁰

*All on the grass, every bitch passed
I'm first, not last, when we all hit the ass
Doin' tricks jacked up like a six
One pussy, and thirteen dicks
Gangstas don't dance, we boogie
N*ggas run out and get ya cookie
Westside*

-Westside Connection - *"The gangsta, the killa and the dope dealer"*, 1996

Le troisième sujet le plus fréquent est la méfiance des femmes. Cette méfiance peut être vague et générale comme elle peut être spécifique. Elles sont alors perçues comme souhaitant trahir, exploiter ou détruire les hommes.

Les rappeurs reprochent aux adolescentes de mentir sur leur âge ou aux femmes de faire de fausses accusations de viol. Il faut se méfier de la femme fatale qui va manipuler un homme innocent pour le diriger dans un piège. Malheureusement, ce genre de rôle peut s'appliquer à toutes les jeunes femmes et, étrangement, un rôle similaire n'existe pas chez les hommes. Finalement, le monde du rap invite les hommes à tout simplement se méfier de la gent féminine.

Un autre sujet fréquent est la croyance que les femmes sont prêtes à mentir aux hommes dans le seul but de tomber enceinte. Au sein d'un environnement défavorisé, avoir un bébé permet à une femme d'obtenir un semblant de dignité mais être associé à une femme enceinte est une crainte pour les jeunes hommes qui, selon le code de la rue, doivent éviter toute forme d'engagement et se contenter de simples rapports sexuels sans qu'il y ait d'attachement. Si ils s'engagent et assument éventuellement leur rôle de père, ils seront ridiculisés car ils auront perdu tout ce qu'ils ont acquis. Le rôle de père en général a une connotation négative. La figure paternelle est souvent perçue comme étant absente ou bien ne correspond pas aux critères de la masculinité.⁷¹

Un autre sujet qui revient souvent est l'idée que les femmes sont des croqueuses de diamant. Leur seule raison de s'intéresser aux hommes est pour leur argent. Cette idée est renforcée par les samples utilisés dans lesquels les femmes réclament de l'argent pour qu'une relation soit possible

⁷⁰ KUBRIN Charis E ; WEITZER Ronald ; « Misogyny in Rap Music : A Content Analysis of Prevalence and Meanings », *Men and Masculinities* ; vol.12, no 1, octobre 2009, p.15

⁷¹ *Ibidem*, p.18

avec l'homme qui les désire.

*And (don't) take the pussy, if she fightin'
Cause you saw what happened to 2Pac and Mike Tyson
'Specially if you large, some hoes is trife
Get you on a rape charge, have you servin' your life
You (do) get a yes confirmation before penetration
You wind up in a police station*

-Nas - "Dr. Knockboot", 1999

Moins présente que les précédents sujets mentionnés, la violence légitime est perçue comme une sanction à l'égard des femmes (ou des hommes) qui manquent de respect au rappeur. La violence est également une justification pour d'autres raisons telles que des MST transmises par la femme ou le fait de battre des prostitués.

Au sein de ce sujet, il est également possible de retrouver des menaces d'agression ou de viol envers les femmes si elles refusent un rapport sexuel.⁷² Dans la même optique, le rappeur se vantera davantage si le rapport sexuel est brutal au point de blesser la femme.

Ce type de violence légitime semble trouver ses origines dans les communautés défavorisées où les hommes ainsi que les femmes estiment qu'il est normal d'avoir recours à la violence lorsqu'une fille ou une femme n'agit pas correctement, c'est-à-dire, lorsqu'elles ne se comportent pas correctement, parlent trop, ne s'habillent pas de manière décente, ... L'usage de la violence est alors vu comme étant approprié.

*Slut, you think I won't choke no whore
'Til the vocal cords won't work in her throat no more
These motherfuckers are thinkin' I'm playin'
Thinkin' I'm sayin' this shit 'cause I'm thinkin' it just to be sayin' it
Put you hands down, bitch - I ain't gon' shoot you
I'ma pull you to this bullet and put it through you
Shut up, slut ! You're causin' too much chaos
Just bend over and take it like a slut - Okay, Ma ?*

-Eminem - "Kill you", 2000

⁷² *Ibidem*, p.19

Enfin, le dernier sujet est celui des femmes considérées comme des prostituées. Il est souvent associé à la figure de « Don Juan » attachée au rappeur qui attire à lui de multiples femmes. Parallèlement, les rappeurs peuvent également jouer le rôle de véritables proxénètes. La prostitution se situe au pic de l'objectification sexuelle. C'est un sujet largement glorifié dans le monde du rap en plus d'être considéré comme un moyen légitime de générer des revenus.

Comme dans le morceau *Use them ho's* de Scarface, les prostituées sont simplement réduites à leurs organes génitaux et ne méritent même pas d'être payées pour leur service. Les rappeurs décrivent les aspects difficiles de leur métier de proxénète mais également les divers aspects positifs que cela peut apporter:

Let's me and you lay in these hoes
And show 'em what they pussy made fo'
No need for us savin' these hoes
Let's show 'em what they pussy made fo'
Let's leave without payin' these hoes
And show 'em what they pussy made fo'

La prostitution de rue est généralement présente dans les zones marginalisées. Dans ce genre d'environnement, le travail de prostituée ou de proxénète est préféré à un travail mal payé. Cette culture du proxénétisme est profondément ancrée dans les quartiers défavorisés mais également dans les films de *blaxploitation* des années 1970.⁷³ Le métier est par conséquent devenu une forme d'aspiration pour les jeunes hommes et admiré dans la musique rap.

Dans certains cas, le travail du sexe peut être associé à un compliment de la part du rappeur lorsqu'il remarque une belle jeune femme. Des références au strip-tease sont alors employées pour décrire cette femme. Les images liées au strip-tease et à la prostitution sont diffusées à un point tel que les rappeurs les utilisent à la fois pour rabaisser et pour complimenter. Ainsi, les « bonnes » filles peuvent être encouragées à devenir *strip-teaseuses* ou prostituées tandis que les travailleuses du sexe sont généralement dénigrées.⁷⁴ En fin de compte, nous pourrions considérer que toutes les femmes dans leur ensemble sont associées, directement ou indirectement, au travail du sexe.

Les femmes noires sont les plus objectifiées au sein des clips vidéo. Sur les principales chaînes de télé qui diffusent de la musique rap, BET et MTV, il est possible de voir régulièrement des clips mettant en scène des femmes noires ou latinas, dénudées, dans divers décors : club, plage, piscine,

⁷³ *Ibidem*, p.22

⁷⁴ HUNTER Margaret ; SOTO Kathleen. "Women of Color in Hip Hop: The Pornographic Gaze." *Race, Gender & Class*, vol. 16, no. 1/2, 2009, p.178-179

chambre d'hôtel,... L'audience est conditionnée à penser que ces femmes sont les *bitch*, *hoe* ou *chickenhead* dont parlent les rappeurs. Ce type de représentation couplée à la multiplication de clips vidéo influence lourdement l'expérience d'écoute. Parallèlement, une popularité croissante des femmes noires dans les films pornographiques se fait remarquer durant les années 1980 et 1990.⁷⁵ Nous constatons alors que les corps des femmes noires sont de plus en plus utilisés pour la diffusion de codes liés au genre et à la race.

Beaucoup estiment que la vision de la femme n'a fait que régresser depuis les années 1990. Les femmes sont toujours plus insultées ou hyper-sexualisées. Bien que certains rappeurs se soient lancés dans le marché de la mode ou de la boisson (boissons alcoolisées ou boissons énergétiques), d'autres se sont également rapprochés de l'industrie de la pornographie.⁷⁶ Par exemple, Snoop Dog est l'un des rappeurs à s'être le plus rapproché de ce milieu en ayant vendu un nombre important de vidéos pornographiques en 2001.⁷⁷

Parallèlement, un nombre croissant de représentations féminines dans les morceaux de rap inclut des stars du porno, des strip-teaseuses ou encore des prostituées. De plus, les rapports qu'entretiennent les hommes et les femmes se limitent à cette dimension pornographique. Cela se caractérise, par exemple, par une objectification des femmes qui sont simplement utilisées pour le plaisir masculin.

Les images à caractère sexuel ne se limitent pas seulement à cet aspect, elles renvoient également à des idées liées au genre et à la race. Par conséquent, cette « esthétique pornographique » peut directement influencer l'audience.

Outre les points qui ont été cités précédemment, il est intéressant de mentionner la distinction claire les « bonnes » et les « mauvaises » filles. En effet, les femmes qui sont dénigrées et insultées dans la musique sont perçues comme étant « mauvaises » et elles sont des personnages auxquels les amatrices de rap ne s'identifient pas, puisqu'elles sont décentes ou normales. Il y a donc une distance entre les femmes représentées dans le rap et les femmes qui écoutent du rap. Ces dernières ne se sentent donc pas concernées par les propos dégradants ou haineux.⁷⁸ Cette distance est d'autant plus marquée par le fait que les femmes représentées dans le rap sont presque exclusivement noires. Concrètement, cette distinction entre la bonne et la mauvaise fille se caractérise par des personnages précis. La mauvaise fille est habituellement incarnée par la « *video hoe* » dont l'existence se limite à satisfaire sexuellement le protagoniste masculin. La bonne fille, quant à elle, est représentée par la figure de la petite-amie loyale prête à se sacrifier pour son homme. Cette petite-amie loyale se

⁷⁵ *Ibidem*, p.175

⁷⁶ HUNTER Margaret ; SOTO Kathleen. "Women of Color in Hip Hop: The Pornographic Gaze." *Race, Gender & Class*, vol. 16, no. 1/2, 2009, p. 171

⁷⁷ *Ibidem*

⁷⁸ *Ibidem*

retrouve généralement dans le sous-genre « Bonnie & Clyde » dans lequel les femmes persistent à rester auprès de leur homme au point de devenir leur partenaire de crime.⁷⁹ Les modèles féminins dans la musique rap sont donc particulièrement restreints pour les jeunes filles.

Bien que cette dichotomie existe, certains morceaux affirment que toutes les femmes sont, dans le fond, « mauvaises ». Cela renvoie à l'idée selon laquelle toute femme noire qui a confiance en elle et reprend le contrôle de son corps est une menace aux yeux des hommes noirs.⁸⁰ C'est cette idée qui est notamment affirmée dans le morceau « *A bitch iz a bitch* » de N.W.A :

A bitch is a bitch

So if I'm poor or rich

I talk in the exact same pitch

Now the title bitch don't apply to all women

But all women have a little bitch in 'em

It's like a disease that plagues their character

Les femmes noires sont l'un des éléments principaux chez les rappeurs qui les qualifient de *bitches* et *hoes*. Bien sûre, comme il l'a été dit précédemment, les rappeurs persistent à affirmer que ces termes ne s'appliquent pas à toutes les femmes, qu'ils ne s'appliquent pas aux filles « correctes ».⁸¹ Distinguer les bonnes des mauvaises filles permet aux rappeurs de trouver une justification dans leurs insultes mais également de jouir d'une certaine autorité concernant le comportement des femmes.⁸² C'est notamment grâce à cela que le sexisme et d'autres discriminations demeurent encore.

3.4 Homophobie et culture du outing

L'homophobie constitue un autre problème découlant de l'hyper-masculinité et de la misogynie. Le vocabulaire employé dans la *gangsta rap* peut être dégradant voir anti-gay.

Alors que les discours homophobes sont très présents au sein du hip-hop, l'identité homosexuelle semble cependant essentielle pour mettre en valeur la masculinité noire et l'hétéronormativité. Les rappeurs ressentent le besoin d'attaquer une figure *queer* qui menace leur hétérosexualité.

Outre les attaques envers les hommes homosexuels, les rappeurs s'en prennent également aux

⁷⁹ *Ibidem*, p.182

⁸⁰ DJAVADZADEH Keivan, « Trouble dans le *gangsta-rap* : quand des rappeuses s'approprient une esthétique masculine », *Genre, sexualité & société*, no 13, juin 2015 [en ligne]

⁸¹ Voir pages 28 et 29

⁸² DJAVADZADEH Keivan. "Les politiques « Chyennes » du rap féminin *hardcore* : autodéfinition et discours contre-hégémoniques dans l'album *The Bitches*." *Recherches féministes*, volume 27, no 1, 2014, [en ligne]

lesbiennes, et plus particulièrement les lesbiennes noires. En effet, l'homme ne se contente pas seulement de tenir tête à ses rivaux et de dominer les femmes hétérosexuelles, il ressent également le besoin de dominer les lesbiennes. Ces dernières représentent un défi et « retournent » à une orientation hétérosexuelle une fois qu'elles rencontrent un homme suffisamment dominant pour les ramener sur le droit chemin.

Marc Lamont Hill se réfère au « *outing* lyrique » pour désigner une pratique chez les rappeurs qui rabaissent leurs rivaux en « révélant » leur homosexualité (que ce soit vrai ou non). Par exemple, le rappeur Ice Cube va déclarer que Eazy-E est « devenu pédé »⁸³. Ainsi, la carrière du rappeur accusé pourrait baisser tandis que le succès de l'autre pourrait grimper.

Le hip-hop, mais surtout le *gangsta rap*, semble avoir la volonté de diffuser une vision hétéronormée où le moindre individu *queer* sera trouvé, isolé et dénoncé.⁸⁴ Par conséquent, énormément de rappeurs (et rappeuses) *queer* vivent dans la crainte d'être « outé » et choisissent de vivre dans la discrétion.

Cette pratique du *outing* pourrait remonter jusqu'à la Grèce Antique où les individus qui enfreignaient les codes de « bonne conduite » sexuelle étaient exposés. L'homosexualité n'était permise que sous des conditions bien particulières. Si un individu (un homme surtout), sortait du cadre imposé, il était immédiatement marginalisé par la population. Beaucoup plus tard, en 1895, Oscar Wilde fut emprisonné dès que ses relations sexuelles avec Lord Alfred Douglas furent avérées.⁸⁵ L'*outing* atteint son apogée dans les années 1940-50 lorsque les hommes et les femmes *queer* font l'objet de spéculations et de harcèlement car considérés comme des menaces à la sécurité nationale. Là où beaucoup de personnes furent renvoyées en raison de leur orientation, d'autres furent contraints de vivre dans la discrétion afin de ne pas être découverts.

En dehors des individus *queer*, des figures associées aux droits civils ont également subi du *outing*. Nous pourrions citer Bayard Rustin, un leader des droits civils qui, suite à des rumeurs sur sa prétendue homosexualité, fut mis de côté au profit d'autres leaders hétérosexuels.⁸⁶

La culture hip-hop *mainstream* démontre ouvertement une crainte, une marginalisation et même une haine envers les homosexuels et les lesbiennes qui font l'objet de discriminations et de violences. Certains artistes peuvent laisser apparaître cette homophobie dans leur travail avec des propos explicites au sein de leurs textes. Pour ne citer que quelques artistes : Nas, Jay-Z, The Notorious B.I.G ou encore Eminem. Ces derniers ont tous employé le terme « *faggot* »⁸⁷ pour insulter les

⁸³ Voir « *No vaseline* » de Ice Cube

⁸⁴ HILL Marc Lamont, « Scared Straight : Hip-Hop, Outing, and the Pedagogy of Queerness », *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*, vol. 31, issue 1, 2009, p. 29-54

⁸⁵ *Ibidem*

⁸⁶ *Ibidem*

⁸⁷ Insulte homophobe désignant un homme homosexuel, équivalant à « tapette » ou « pédé »

personnes *queer* mais également pour « émasculer des ennemis réels ou imaginaires »⁸⁸:

*Versatile, my style switches like a faggot
But not bisexual, I'm an intellectual of rap
I'm a professional, and that's no question, yo
These are the lyrics of the man, you can't hear it, understand ?*

- Nas - « *Halftime* », 1992

*Pop duke left mom duke, the faggot took the back way
So instead of making hoes suck my dick up
I used to do stick-ups, 'cause hoes is irritating like the hiccups*

- The Notorious B.I.G - « *The what* », 1994

*You already know what it's about when I run up in your house
Put the gun up in your mouth and get the money out the couch
Hearin' you out is senseless, perhaps for instance
I give this faggot a french kiss*

-The Notorious B.I.G - « *Last day* », 1997

*I hate all girls with ulterior motives
That's why I'm 20 plus years old, no sons, no daughters
Hate putting my life in the hands of fake promoters
Hear the hate in my voice, right? I hate that you noticed
N*ggas wanna strip you to the bone for shit you own
Hate a n*gga like that, faggot, get your own*

- JAY-Z - « *Lucky me* », 1997

Your mother... you fuckin' faggot

⁸⁸ OWARE Matthew ; « Brotherly Love : Homosociality and Black Masculinity in Gangsta Rap Music » ; *Journal of African American Studies* ; No 15 ; 2011, Abstract

*Ayo, this next song is dedicated to the memory of Erik Schrody
Rest in peace, we ain't forget about you, you fuckin' homo, we still remember*

- Eminem - « *I remember (Dedication to Whitey Ford) (Everlast Diss)* », 2000

L'homophobie ne se limite pas au rap *hardcore*. En effet, des artistes de rap dit politique comme Public Enemy indiquent qu'il y a des limites à leurs valeurs progressistes.

*If you're gonna tell a story about people's worries
Watch what you tell 'em cause they don't bring you glory
It only brings agony, ask James Cagney
He beat up on a guy when he found he was a fagney⁸⁹
Cagney is a favorite he is my boy
He don't jive around, he's a real McCoy*

- Public Enemy - « *A letter to the New York post* », 1991

Dans cet extrait, le groupe exprime son admiration envers l'acteur James Cagney qui aurait agressé physiquement un homme après avoir découvert qu'il était homosexuel.

L'un des indicateurs les plus évidents de cet environnement homophobe est l'apparente absence et invisibilité des artistes *queer* dans le rap *mainstream*.

Cette pratique de l'*outing* est fréquente dans la culture hip-hop malgré son aspect contradictoire puisque cette culture rejette tout ce qui semble *queer*.

Un autre aspect contradictoire sont les morceaux écrits au nom d'amis perdus, l'obsession des relations amicales entre hommes avant les femmes, etc.

3.5. Aspects positifs: amitié et homosocialité

L'homosocialité constitue un autre aspect de la masculinité noire. Cela se désigne des personnes du même sexe qui, d'un point de vue social, entretiennent une liaison très intime sans qu'elle soit romantique ou sexuelle. Cet aspect particulièrement important, permet d'entretenir une masculinité qui se veut dominante et joue également un rôle de médiateur dans les relations entre les hommes et

⁸⁹ « *Fagney* » est un terme péjoratif désignant un individu, généralement un homme, au comportement « agaçant » et efféminé

les femmes.⁹⁰ Selon plusieurs enquêtes réalisées par Bird B. (1996) et Flood M. (2008)⁹¹, les hommes semblent grandement privilégier les relations homosociales plutôt que les relations homme-femme qui sont plutôt envisagées dans une optique platonique ou sexuelle. De plus, lorsque ces liaisons homosociales sont établies, elles consistent principalement à parler de ses prouesses sexuelles aux autres hommes. Les espaces réservés aux relations homosociales sont des espaces où règnent l'homophobie, le sexisme et la compétitivité.⁹² C'est en recherchant l'approbation des autres hommes qu'une masculinité dominante peut se développer.

Ces enquêtes ont été réalisées avec des hommes majoritairement blancs. Les hommes noirs qui sont déjà marginalisés et sont plus concernés par les problèmes liés à la criminalité, sont issus de la classe-moyenne et ne bénéficient pas des mêmes privilèges que les hommes blancs, ont par conséquent une vision différente de la masculinité dominante. Bien que la masculinité noire s'approprie des aspects négatifs de la masculinité blanche et hégémonique (hyper-masculinité, homophobie et sexisme), elle est cependant complexe.

Selon beaucoup de rappeurs, les amis sont associés à la famille. Les relations vont bien au-delà de l'amitié et les rappeurs expriment librement leur affection envers leurs camarades tout en conservant leur masculinité. Ces relations amicales peuvent se présenter sous la forme de relations fraternelles, relations « parent-enfant », ou encore relations platoniques. Ce sujet est relativement peu présent dans le rap⁹³ mais il démontre cependant une vision différente de la masculinité noire.

We used to be like distant cousins, fightin', playin' dozens

Whole neighborhood buzzin', knowin' that we wasn't

Used to catch us on the roof or behind the stairs

I'm getting blitzed and I reminisce on all the times we shared

- 2pac - "I ain't mad at cha", 1994

Ces relations amicales vont plus loin encore puisque les amis peuvent même bénéficier de ressources matérielles, des séjours dans des villas de luxes ou des croisières luxueuses comme cela est mentionné dans le morceau « *Do U Wanna Ride* » de Jay-Z:

⁹⁰ OWARE Matthew ; « Brotherly Love : Homosociality and Black Masculinity in Gangsta Rap Music » ; *Journal of African American Studies* ; No 15 ; 2011, Abstract

⁹¹ Voir BIRD B. ; « Welcome to the men's club: homosociality and the maintenance of hegemonic masculinity. » ; *Gender and Society*, 10, 1996, 120–132. ; FLOOD M. ; « Men, sex, and homosociality: how bonds between men shape their sexual relations with women. » *Men and Masculinities*, 10, 2008, 339–359.

⁹² OWARE Matthew ; « Brotherly Love : Homosociality and Black Masculinity in Gangsta Rap Music » ; *Journal of African American Studies* ; No 15 ; 2011, Abstract

⁹³ *Ibidem*

*Yeah, n*gga, I bet we was kids and had dreams of being here
I said "we" cause I'm here, you here !
Yeah, ride with me, your spot is reserved, family
Cigarette boats, yachts, ain't nowhere we can't go
We in South Beach and the Hamptons, too, baby !*

Outre cet aspect, le rappeur peut également adopter une position où il aide ses amis à s'élever et qu'ils puissent éventuellement devenir des millionnaires comme lui (ex : « *Large Amount* » de Ludacris).

Toujours dans le sujet de l'amitié, beaucoup de rappeurs rendent hommage à un ami, décédé ou incarcéré. Par exemple, dans « *You Ain't Missing Nothing* » de T.I, ce dernier exprime sa tristesse concernant l'emprisonnement de son ami qui est, pour lui, fondamentalement injuste. Nous pourrions également citer « *Never had a friend like me* » de 2Pac où celui-ci parle de ses amis incarcérés et du racisme institutionnel:

*Who can I call when they all fail
Collect calls to my dogs from the county jail, sending me mail
Heard the block's in the same shape
Ain't nothing changed, n*ggas slanding at the same place
The same faces suppose to always hate or foes
This lifestyle lives forever, watch the game unfold
Shedding crocodile tears, just got life plus
And you wonder if these white judges like us
Just stay strong, we'll appeal, n*gga, you'll be free
Down with ya to the vey end 'cause you ain't never had a friend like me*

Certains rappeurs n'hésitent pas à se montrer vulnérable pour parler de la mort de l'un de leurs amis. Dans « *A'Yo Kato* » de DMX, ce dernier parle de ses regrets, de tout ce qu'il n'a pas dit ou pas eu le temps de dire à son ami décédé ainsi que de l'état émotionnel dans lequel il se trouve:

*Ayo, K', let me kick it with you for a minute (yeah)
There was things left unsaid, dog, we wasn't finished
Never got to say thank you for being a friend
Dogs for life, and you rode to the end*

*Held dog down, didn't let a day go by
Every time dog came to the Chi (what?)
I was good, trips out to Phoenix and like, "damn, it's hard"
To accept the fact (uh) that you won't be coming back (uh)
But I hope you coming back (uh) 'cause I won't accept the fact*

Alors que le monde du rap semble baigné dans la violence, il côtoie également la force de l'amour. Bien que les rappeurs *mainstream*, représentants de l'hyper-masculinité se présentent sous des traits violents et machistes, le sentiment d'humanité est cependant présent et a été précédemment présenté sous différentes formes : les amis vu comme la famille, les amis qui atteignent le succès ensemble par association ou encore l'hommage rendu à un ami perdu. Ces autres aspects montrent que la masculinité telle qu'elle est perçue par les hommes noirs au sein du hip-hop, et plus particulièrement dans le *gangsta rap*, est plus nuancée qu'elle n'y paraît.

Lorsque les rappeurs se soucient de leurs camarades ou leur fournissent des biens matériels pour subvenir à leurs besoins, ils se montrent vulnérables et expriment leurs émotions. Tout ceci peut sembler contradictoire avec les valeurs véhiculées par cette hyper-masculinité comme le fait d'être endurant, fort ou distant en présence d'autres hommes.

Ce sentiment d'humanité découle d'une réalité dure à laquelle doivent faire face les hommes noirs : haut niveau d'incarcération, meurtre, pauvreté, chômage,...⁹⁴ De plus, l'homophobie, le sexisme et l'hyper-masculinité seraient conçus dans ce genre d'environnement oppressant. Bien que les conditions de vie soient compliquées, un sentiment d'humanité persiste, bien qu'il ne soit pas dominant au sein de ce milieu. Une autre hypothèse serait que les sentiments exprimés ne sont pas sincères et qu'en citant le nom d'un autre artiste, le rappeur chercherait à élever sa notoriété et ainsi booster sa carrière. Les expériences citées au sein des textes seraient alors purement fictionnelles. Même si cette hypothèse était réelle, la question de choisir ce genre de performance qui va à l'encontre de l'hyper-masculinité noire demeure encore. Une réponse éventuelle est que cela leur permet, à travers ces performances, d'exprimer leur humanité et de projeter d'autres émotions que les stéréotypes véhiculés par la *gangsta rap*.

Un autre aspect qui empêcherait ces thématiques plus positives d'être présentes serait le contrôle exercé par l'industrie de la musique et la consommation massive de contenus violents par un public majoritairement blanc. Les grandes entreprises se sont appropriées des labels plus petits et indépendants ce qui a eu pour conséquence de limiter les rappeurs concernant les sujets qu'ils pourraient/voudraient aborder.⁹⁵ D'un autre côté, les rappeurs qui choisissent de véhiculer les

⁹⁴ OWARE Matthew ; « Brotherly Love : Homosociality and Black Masculinity in Gangsta Rap Music » ; *Journal of African American Studies* ; No 15 ; 2011, in Discussion

⁹⁵ *Ibidem*

stéréotypes associés aux hommes noirs sont les plus privilégiés au sein du marché.

A la fin des années 1990, le *gangsta rap* s'efface progressivement à cause de plusieurs problèmes. L'un d'eux étant la rivalité entre la côte Est et la côte Ouest au point où cela devient un élément essentiel de l'identité des rappeurs. L'une de ces oppositions les plus célèbres est celle qui a eu lieu entre Tupac Shakur (rappeur de la côte ouest) et Notorious B.I.G (rappeur de la côte est). Suite à leur assassinat, le monde du rap souhaite mettre fin à la rivalité entre les côtes. Des problèmes externes sont également présents. Les amateurs de *gangsta rap* majoritairement blancs veulent continuer de consommer cette esthétique agressive tandis que d'autres veulent qu'elle soit contrôlée. Beaucoup de critiques estiment que les rappeurs sont des criminels incitant à la criminalité. L'image de la masculinité noire véhiculée par le *gangsta rap* s'efface et les rappeurs se tournent vers le *Playa rap* qui s'impose de plus en plus...⁹⁶

Ce mythe de la masculinité répondrait au manque d'opportunités auxquelles les hommes noirs ont droit⁹⁷ et remonterait à l'époque de l'esclavage et de l'exploitation de la communauté noire. Le mythe a donc été construit pour permettre aux hommes noirs de mieux supporter leur situation difficile en dépit de ne pas pouvoir correspondre à l'homme blanc (protecteur, paternel, travailleur) et de ne pas avoir accès à un pouvoir politique et économique.⁹⁸

Les artistes féminines afro-américaines à l'ère du *gangsta rap*

Dès le début des années 1990, la scène rap se centre sur la côte Ouest des Etats-Unis avec l'apparition du *gangsta rap*, un sous-genre qui se veut *hardcore* et valorise une forme de masculinité qui semble malveillante à l'égard des femmes.

Bien que le but initial de ce sous-genre était de rendre compte des expériences vécues par les hommes noirs dans les milieux défavorisés, les principaux thèmes abordés se tournent rapidement vers la simple violence et les discours sexistes. Les femmes sont réduites à de simples corps ou même à leurs organes génitaux tout en étant qualifiées de *bitch* ou *hoe*.⁹⁹

Cependant, un grand nombre de rappeuses vont investir le *gangsta rap* qui semble exclusivement masculin et misogyne. Alors que beaucoup pensent que les années 1990 marquent le déclin du rap

⁹⁶ RANDOLPH Antonia. "‘Don't Hate Me Because I'm Beautiful': Black Masculinity and Alternative Embodiment in Rap Music." *Race, Gender & Class*, vol. 13, no. 3/4, 2006, pp. 210

⁹⁷ OWARE Matthew ; « Brotherly Love : Homosociality and Black Masculinity in Gangsta Rap Music » ; *Journal of African American Studies* ; No 15 ; 2011, Abstract

⁹⁸ *Ibidem*

⁹⁹ Les insultes *bitch* et *hoe* ne seront pas traduites dans ce travail car elles possèdent une valeur polysémique qui est inexistante lorsqu'elles sont traduites en français

féminin suite à son âge d'or¹⁰⁰, une nouvelle vague de rappeuses va lui donner un nouveau souffle en s'appropriant les codes du rap *gangsta*. De plus, les plus grands succès commerciaux de cette décennie incluent des artistes féminines ayant un ou plusieurs disques de platine tels que Lil ' Kim, Foxy Brown, Da Brat, Eve, Missy Elliott, ...¹⁰¹ Toutes ces artistes réussissent à s'imposer avec un rap aussi *hardcore* que celui des autres rappers, si ce n'est même plus intense dans certains cas. Comme nous aurons l'occasion de le voir, certaines rappeuses comme Queen Latifah préfèrent s'adapter aux politiques de respectabilité tandis que d'autres rappeuses plus *hardcore* comme Lil ' Kim optent pour une image davantage controversée.

Les rappeuses hardcore vont donc reprendre des thèmes propres au *gangsta rap* tels que l'argent, le sexe, les armes ou la drogue.¹⁰² Non seulement elles vont mettre en scène ces thématiques mais elles vont également apporter leur point de vue de jeunes femmes noires issues d'un milieu modeste.

4.1. Le contenu textuel des oeuvres de rappeuses afro-américaines

La culture populaire influence la construction identitaire à travers la représentation mais également la production. Bien que la culture populaire contient des représentations des hommes et des femmes noirs qui nourrissent le nouveau racisme, elle est également un espace où s'opère un mouvement de résistance.

Durant cette période, les analyses ont montré qu'il y avait peu de résistance de la part des rappeuses contre les textes misogynes.¹⁰³ Dans un des quelques morceaux de résistance, *Love is blind* d'Eve, cette dernière s'adresse à son amie enfermée dans une relation abusive, et lui demande ce qui la motive à rester avec un homme violent et en quoi les actions de cet homme représentent de l'amour.

Ayo, I don't even know you and I hate you
See all I know is that my girlfriend used to date you
How would you feel if she held you down and raped you ?
Tried and tried, but she could never escape you
She was in love and I'd ask her how, I mean why ?
*What kind of love from a n*gga would black your eye ?*
*What kind of love from a n*gga every night make you cry ?*

¹⁰⁰ DJAVADZADEH Keivan, « The motherfucking bitch era : la transition *hardcore* du rap féminin aux États-Unis », *Mouvements*, 2018/4 (n° 96) [en ligne]

¹⁰¹ *Ibidem*

¹⁰² *Ibidem*

¹⁰³ KUBRIN Charis E ; WEITZER Ronald ; « Misogyny in Rap Music : A Content Analysis of Prevalence and Meanings », *Men and Masculinities* ; vol.12, no 1, octobre 2009, p. 23

*What kind of love from a n*gga make you wish he would die ?*

Ce manque de remise en question d'un système sexiste par les rappeuses ne démontre pas de l'indifférence, au contraire, cela indique que la misogynie est l'une des normes mises en place par l'industrie musicale. Il est donc compliqué de s'en détacher ou de l'effacer. S'ajoute à cela un grand manque de représentation féminine, surtout dans le *gangsta rap*. A la place, les femmes tendent à se retrouver dans le R&B ou devaient accepter les normes mises en place et être sponsorisées par d'autres rappeurs. La plupart des rappeuses insiste sur leur talent et exigent qu'on les respecte pour cette raison.

Les rappeuses sont présentes depuis longtemps mais sont peu reconnues ou visibles dans le monde du hip-hop bien que nombreuses soient perçues comme des pionnières. Dès 1976, le hip-hop voit apparaître Sha Rock, rappeuse issue du groupe Funky Four Plus One.

Plusieurs groupes de rap féminin font également leur apparition comme The Sequence et, plus tard, Salt 'n' Pepa qui sera le premier groupe de rap féminin à devenir disque platine puis double platine.¹⁰⁴ Beaucoup d'autres rappeuses vont se faire une place comme Roxanne Shanté, Queen Latifah, MC Lyte, Yo-Yo, Lauryn Hill, etc.

Dès 1994, les rappeuses commencent à se faire une place dans le monde du rap. L'une d'entre elles, Queen Latifah, se fera particulièrement remarquée. Dans son morceau « U.N.I.T.Y », la première phrase prononcée par l'artiste est « *Who you callin' a bitch ?* » (« Qui tu traites de chienne? »). Dès cette première question, il devient évident que le morceau est une réponse aux discours misogynes des rappeurs masculins :

[...]

Who you callin' a bitch ?

[...]

Instinct leads me to another flow

Every time I hear a brother call a girl a bitch or a ho

Tryna make a sister feel low

You know all of that gots to go

Now everybody knows there's exceptions to this rule

Now don't be gettin' mad, when we playin', it's cool

¹⁰⁴ DJAVADZADEH Keivan, « Trouble dans le *gangsta-rap* : quand des rappeuses s'approprient une esthétique masculine », *Genre, sexualité & société*, no 13, juin 2015 [en ligne]

*But don't be calling me out my name
I bring wrath to those who disrespect me like a dame*

Comme certaines autres rappeuses, Queen Latifah refuse que sa musique soit associée à son genre et souhaite être reconnue pour son talent. Dans son morceau « *Ladies First* », elle s'oppose aux stéréotypes sexistes selon lesquels les femmes ne seraient pas douées pour le rap :

*Some think that we can't flow (can't flow)
Stereotypes, they got to go (got to go)
I'm a mess around and flip the scene into reverse
(With what?) With a little touch of « Ladies first »
Who said the ladies couldn't make it, you must be blind
If you don't believe, well here, listen to this rhyme
Ladies first, there's no time to rehearse
I'm divine and my mind expands throughout the universe
A female rapper with the message to send the
Queen Latifah is a perfect specimen*

Queen Latifah aborde peu la question de sexualité et se concentre davantage sur la question de genre. Ceci pourrait être lié au nationalisme noir, à l'afrocentrisme mais également aux représentations issues de l'esclavage, dépeignant les femmes noires de manière hypersexuelle.¹⁰⁵ Certaines artistes choisissent donc de s'éloigner de ce genre de stéréotype en évitant de parler de sexualité et en valorisant leur respectabilité. C'est ce qui est évoqué par Queen Latifah dans le morceau « *fly girl* » (fille cool/sexy) où la rappeuse affirme vouloir trouver un homme respectable sans pour autant se jeter dans les bras du premier venu :

*(You're fine) Thank you
But I'm not the type of girl that you think I am
I don't jump into the arms of every man
(But I'm paid) I don't need your money
(I love you) You must be mad
Easy lover is something that I ain't*

Bien qu'elle affirme ne pas être une fille facile (*easy lover*) et mettre en avant sa respectabilité,

¹⁰⁵ *Ibidem*

l'artiste refuse de juger les rappeuses qui parlent ouvertement de sexualité comme Lil ' Kim. Queen Latifah s'exprime sur cette dernière lors d'une interview :

« *Pourquoi devrais-je agir comme si j'étais plus sainte que toi ? [...] Qui suis-je pour dire à Kim de se rhabiller ?* »¹⁰⁶

L'arrivée de Queen Latifah dans le Hip-hop fut marquante. En plus de sa confiance et de sa beauté, elle est également douée. Dans sa musique, elle valorise l'esprit de sororité et revendique l'égalité des genres. Elle est probablement l'une des figures les plus marquantes des années 1990, à avoir subverti le sexisme et le racisme banalisés dans la musique populaire. Dans « Ladies first », elle associe afrocentrisme et féminisme tandis que d'autres artistes avant elle évitaient par crainte de mettre de côté leur héritage africain. Beaucoup estiment qu'il est nécessaire de maintenir les rôles de genre afin de garder une proximité à l'afrocentrisme, le rendant incompatible avec le féminisme.¹⁰⁷ Queen Latifah s'est alors opposée à cette idée.

Dans un autre morceau, « *Evil that men do* », la rappeuse pointe les problèmes d'ordre politique et économique auxquels les femmes noires sont contraintes de faire face :

*Here is a message from my sisters and brothers, here are some things I wanna cover
A woman strives for a better life
But who the hell cares because she's living on welfare
The government can't come up with a decent housing plan
So she's in no man's land
It's a sucker who tells you you're equal
Someone's livin' the good life taxe-free
'Cause some poor girl can't be livin' crack free
And that's just part of the message
I thought I should send you about the evil that men do*

Dans ce morceau, Queen Latifah s'exprime sur le sentiment d'injustice chez la communauté noire mais surtout chez les jeunes femmes noires qui reçoivent une aide sociale. Elle dénonce également l'inaction et l'indifférence du gouvernement envers elles.

¹⁰⁶ Citation issue de MORGAN Joan, *When Chickenheads Come Home To Roost. A Hip-Hop Feminist Breaks It-Down*, New York, 1999, pp. 217-218

¹⁰⁷ JORDAN Jacquelyn ; « From Queen Latifah to Lil ' Kim : The Evolution of the Feminist MC », *Maneto : The Temple University Multi-Disciplinary Undergraduate Research Journal* ; vol.1, no.1, 2018, pp.56

Les problématiques liées au genre et à la sexualité ne sont pas nées avec le *gangsta rap*. Dès les années 1920, les femmes noires furent les premières à enregistrer de la musique *blues*. Incarnant la femme libre et indépendante à la sexualité épanouie, ces chanteuses faisaient part de leurs relations avec des hommes et des femmes.¹⁰⁸

Beaucoup plus tard, le groupe Salt 'n' Pepa reprend la relève en s'exprimant ouvertement sur la sexualité dans le morceau « *Let's talk about sex* » :

*It keeps coming up anyhow
Don't be coy, avoid, or make void the topic
Cause that ain't gonna stop it*

Les rappeuses estiment qu'il n'est pas possible d'éviter le sujet et qu'il est possible d'en parler dans un contexte de respect mutuel. Elles revendiquent une sexualité libre et épanouie, tout comme les chanteuses de *blues* des années 1920.

Dans un autre morceau du groupe, « *Tramp* », les rappeuses dénoncent les comportements inappropriés de certains hommes en les traitant de traînées (*Tramps*). Le groupe inverse les codes de genre en employant une insulte sexiste à destination des hommes afin de condamner leur comportement de prédateur sexuel. :

*Homegirls, attention you must pay
So listen close to what I say
Don't take this a simple rhyme
'Cause this type of thing happens all the time
Now what would you do if a stranger said "hi" ?
Would you diss him or would you reply ?
If you answer there is a chance
That you'd become a victim of circumstance
Am I right fellas? Tell the truth
Or else I'ma have to show and prove
You are what you are, I am what I am
It just so happens that most men are...
Tramp*

¹⁰⁸ DJAVADZADEH Keivan, « Trouble dans le *gangsta-rap* : quand des rappeuses s'approprient une esthétique masculine », *Genre, sexualité & société*, no 13, juin 2015 [en ligne]

Au moment de la popularisation du *gangsta rap* au début des années 1990, une vague de rappeuses fait son apparition et commence à se faire une place au sein d'un sous-genre qui semble se distancer de toute forme de féminité et qui valorise une version agressive de la masculinité.

Peu de temps après la sortie de *Straight Outta Compton*, Antoinette est la première rappeuse à se définir comme *gangsta* ou *original gangstress*. Bien qu'elle mette en avant une esthétique *hardcore*, l'artiste ne bénéficie pas d'une grande visibilité dans le milieu hip-hop.¹⁰⁹

Au début des années 1990, deux groupes féminins vont se faire remarquer : H.W.A (*Hoes with attitude*) et B.W.P (*Bytches with problems*), dont les noms s'inspirent ouvertement du groupe masculin N.W.A. Ces rappeuses s'approprient les codes du *gangsta rap* tout en s'opposant à la masculinité valorisée dans le rap et aux représentations et discours sexistes et misogynes. Elles bousculent les codes préexistants. Dans leur musique, les rappeuses se réapproprient certains termes sexistes comme « *bitch* » qui devient un mot positif. Bien qu'elles l'emploient également pour rabaisser certaines femmes, ce qui peut sembler motivé par une certaine misogynie, elles visent à critiquer la « féminité accentuée » (*emphasized femininity*). En effet, cette dernière se définit « par son acceptation du patriarcat et par le fait qu'elle se donne pour but de satisfaire les intérêts et les désirs des hommes. »¹¹⁰ Ainsi, les rappeuses critiquent les valeurs liées à la féminité accentuée telles que la douceur, la pudeur, la docilité, etc.

Les deux groupes subvertissent les codes de genre établis dans le rap et s'opposent à toute forme de sexisme. Elles affichent un style qui se veut *hardcore*, sexy et sensuel, similaire à des rappeuses plus tardives comme Lil ' Kim ou Foxy Brown.

Beaucoup de morceaux décrivent des situations dans lesquelles les rappeuses se vengent des hommes qui leur ont manqué de respect ou qui les ont agressés. H.W.A s'attaque directement à chacun des membres de N.W.A dans le morceau « *The conflict* » et les rabaisse en employant des insultes dont certaines sont sexistes et homophobes comme *pussy* ou *fag*. Elles leur reprochent également d'être violents avec les femmes :

*Hold up, I've got something else to say
It's about this man they call Dr. Dre
It was something about you I couldn' pinpoint
But it came to me when I smoked that joint
I know your ass is strange, it's not quiet right
You proved it to me by fighting a bitch that night*

¹⁰⁹ *Ibidem*

¹¹⁰ Concept développé par CONNELL Raewyn dans *Gender and Power*, Stanford, Stanford University Press, 1987, p.183

You picked up a chair, and bashed her head

Had it been me, your ass'd been dead

[...]

Dans cet extrait, les rappeuses font référence à l'agression d'une présentatrice par Dr. Dre survenue en 1991. En effet, dans le cadre de l'émission *Pump It Up !*, la présentatrice, Dee Barnes, avait interrogé N.W.A ainsi que le rappeur Ice Cube (qui avait récemment quitté le groupe). Durant l'interview de Ice Cube, celui-ci avait critiqué N.W.A ainsi qu'un ami de Dr. Dre. Lors d'une soirée à Hollywood, ce dernier, vexé par les propos de l'ex-membre du groupe, agressa brutalement Dee Barnes. Bien que Dr. Dre se soit excusé, il est certain que cette agression aura profondément marqué la jeune femme.

H.W.A revient donc sur cet événement tragique en condamnant le comportement dangereux du rappeur tout en l'avertissant : « Si ça avait été moi, tu serais mort » (*Had it been me, your ass'd been dead*).

Lorsqu'un individu (le sujet) est interpellé, il devient également assujetti au moment où il se reconnaît dans l'interpellation. La manière dont l'interpellation est effectuée peut véritablement lui permettre d'exercer un pouvoir sur l'individu.¹¹¹ Cependant, il est possible d'inverser les relations de pouvoir lorsque l'individu reprend le contrôle de sa puissance d'agir. Cette idée est parfaitement illustrée dans le morceau « *Comin' back strapped* » de B.W.P :

[Homme]

Say hoe, how ya doin' ?

[Tanisha Michelle]

Fine, motherfucker, but your momma's a goddam hoe !

[Homme]

What the fuck you got to talk about my mother for, bitch ?

Did I got to say something about your mother ?

[TM]

You ain't no business to talk to me like that !

[...]

You ask how I'm doing, I told you fine

Now you want to rap and waste my time

¹¹¹ DJAVADZADEH Keivan. "Les politiques « Chyennes » du rap féminin *hardcore* : autodéfinition et discours contre-hégémoniques dans l'album *The Bytches*." *Recherches féministes*, volume 27, no 1, 2014, [en ligne]

So yo, I keep on stepping
*And n*ggas start disrespecting*
They call me a bitch and a hoe and a slut
Man, that shit was fucked up
 [...]

Yo, motherfucker !
Yeah, you remember me from around here ?
 [Homme]

What the fuck you want ?
 [TM]

Yeah, motherfucker, I got
What the fuck I want ?
I got something for your ass !
 coup de feu
 [Homme]

She shooting !
 crissements de pneus

Dès le début du morceau, un homme interpelle la rappeuse en faisant d'elle un sujet assujéti : « *Say hoe, how ya' doin' ?* ». A travers cette interpellation sexiste, l'individu ne la décrit pas en tant que « *hoe* », il cherche à produire une *hoe* en l'appelant comme tel et donc, d'avoir le pouvoir de la blesser. Cependant, la rappeuse refuse cette construction à travers sa réponse ironique qui s'attaque directement à la mère de l'homme : « *Fine, motherfucker, but your momma's a goddam hoe !* ». Cette réaction inattendue et injurieuse va permettre à la jeune femme de contrer ce pouvoir et de déranger l'homme.

Tous ces discours qui se veulent blessants découlent de conventions préexistantes qui sont produites à travers « un ensemble de discours, institutionnels et « quotidiens », mais aussi par les technologies de genre. ».¹¹² Ces technologies de genre (et de race) sont produites par les technologies sociales qui se manifestent par exemple, à travers le cinéma ou la musique populaire.¹¹³ Toutes ces représentations de genre et de race sont mises en avant par les discours et les pratiques de la culture populaire.

La culture populaire perçoit déjà les femmes comme des *bitches* ou *hoes*. Ces termes étaient déjà présents bien avant l'apparition du mouvement hip-hop. Par conséquent, il est facile de rendre les

¹¹² DJAVADZADEH Keivan. "Les politiques « Chyennes » du rap féminin *hardcore* : autodéfinition et discours contre-hégémoniques dans l'album *The Bitches*." *Recherches féministes*, volume 27, no 1, 2014, [en ligne]

¹¹³ *Ibidem*

interpellations blessantes. Comme nous l'avons vu dans un extrait de « *A bitch iz a bitch* » de N.W.A, toutes les femmes ne sont pas des *bitch*, mais elles ont toutes une part de *bitch* en elle. Toujours selon les rappeurs, si une femme venait à contester la moindre attaque, cela ne ferait que justifier sa nature de mauvaise fille. Dans tous les cas, les femmes sont condamnées à être référées à des *bitch*. Cependant, B.W.P souhaite mettre fin à ces normes par le refus de l'interpellation en créant un scandale. Dans leur morceau, Tanisha revient se venger de l'homme qui l'a agressée, accompagnée de son amie et refusant toute protection masculine. Elles reviennent cette fois armées (*Comin' back strapped*) et la peur gagne l'agresseur initial.

Parallèlement, les rappeuses se réapproprient le mot *bitch* en l'orthographiant différemment (*Bytch*) et en lui donnant un B majuscule. *Bytch* n'est plus une insulte, c'est un adjectif positif qui désigne une femme forte et agressive. Elles redéfinissent le terme et le vident des codes préexistants qui lui sont rattachés. De cette façon, cela renforce leur puissance d'agir et les libère de toute définition extérieure.¹¹⁴ Alors que la Tanisha était sujet assujetti, elle revient et se présente devant l'homme afin qu'il la reconnaisse avant qu'elle ouvre le feu. Elle se libère ainsi de la domination masculine.

Il est fréquent que les chanteuses de *blues* et les rappeuses parlent à la première personne pour renforcer leur proximité à la communauté. Elles vont par exemple s'en servir pour donner des conseils aux autres femmes. B.W.P fait honneur à la tradition dans son morceau « *Shit popper* » :

*Well, I'm Lyndah and I'mma teach you
How to deal with a woman beater
'Cause you and your man disagree
It don't give him no authority
To be beating, kicking, hitting on you
Bitch, I'mma tell you what the fuck to do
Wait, 'till he go to sleep
Into the bedroom, you must creep
coup de feu
Three to the head
Leave the motherfucker there laying for dead
Punk motherfucker, he ain't got no heart
If he did, he wouldn't hit ya, ho, from the start
So ladies, if you're sick of getting hit
Repeat after me
Fuck that shit !*

¹¹⁴ *Ibidem*

Dans ce morceau, les rappeuses abordent le sujet des violences conjugales et donnent des conseils pour se débarrasser d'un petit-ami violent. Elles s'adressent directement à l'audience et se basent sur leurs propres expériences et celles des autres femmes noires. Leur rap a pour but de libérer les femmes de toute forme d'oppression.

Les artistes féminines parlent rarement des violences policières probablement parce qu'elles sont peu concernées contrairement aux hommes noirs qui sont davantage visés.¹¹⁵ Les rappeuses sont plutôt portées sur des problématiques sociales et politiques ainsi que sur le sexisme influençant les relations hommes-femmes.¹¹⁶ Les violences policières constituent une thématique qui semble donc réservée aux hommes lorsqu'elle est abordée dans le rap. Cependant, il arrive que les femmes soient impliquées dans des altercations et investissent le *gangsta rap* pour livrer leur point de vue de femme noire.

Dans le morceau « *Wanted* », les rappeuses de B.W.P font part de leur expérience avec la police :

Now you want to do a frisk and shit
Feeling my ass, squeezing my tit
Motherfucking dick probably getting hard
Fucking police, swear to god
[...]

Dans cet extrait, Lyndah subit une fouille corporelle de la part d'un policier qui en profite pour lui toucher les fesses et les seins. B.W.P rend ainsi compte du harcèlement sexuel que les femmes noires subissent en plus des préjugés de couleur :

Looking for the dope that I'm holding
Or even checking for shit that's stolen
Searching my car illegally
Fucking ain't right it belong to me
*What. A n*gga can't have nice shit ?*
[...]

B.W.P pointe également les discriminations liées à la race et à la classe entre femmes. En effet,

¹¹⁵ *Ibidem*

¹¹⁶ *Ibidem*

certaines femmes blanches, en position de pouvoir, jouissent de privilèges que les femmes noires n'ont pas. Dans le morceau « *Cotex* », les rappeuses travaillent pour une patronne blanche ouvertement raciste qui n'hésite pas à les exploiter. Les artistes vont alors se moquer d'elle en se servant d'une expérience commune aux femmes : les menstruations :

Bitch bleeding all fucking day

Up in her ass, dripping down her legs

Her panties soaking, drenched in blood

Her ass so cakey, it feel like a bug

She got cramps shooting up as far as her breasts

[...]

Bitch, you go change your Cotex¹¹⁷ !

B.W.P parle également de l'absence de plaisir réciproque dans les relations hétérosexuelles. Dans « *Two minute brothers* », elles critiquent et se moquent des hommes qui se vantent de leurs prouesses sexuelles mais qui sont incapables de tenir assez longtemps pour procurer du plaisir à leur partenaire. Les rappeuses avertissent donc l'audience féminine de ne pas croire ces hommes qui sont menteurs, prétentieux, infidèles et violents.

Elles associent également ces hommes à des pères absents qu'elles jugent fréquemment comme dans un autre morceau intitulé « *Fuck a man* ». A côté de cela, elles rendent hommage aux mères célibataires et les encouragent à poursuivre le père en justice.

Dans les morceaux cités précédemment, les rappeuses se retrouvent fréquemment dans des situations discriminantes qu'elles parviennent à fuir. Dans « *wanted* », elles finissent par échapper au policier au comportement inapproprié, dans « *cotex* », elles quittent leur environnement de travail oppressant, dans « *two minute brothers* », elles confrontent les performances médiocres de leur partenaire, ... Tous ces morceaux constituent des exemples qui indiquent aux femmes noires qu'elles ont le pouvoir de reprendre le contrôle de la situation et de leur corps.

« *No means no* », dont le titre est toujours d'actualité, est probablement l'exemple ultime dans lequel les rappeuses dénoncent les hommes violents et dangereux et retournent la situation à leur avantage :

No means no, motherfucker !

Are you deaf motherfucker ?

[...]

¹¹⁷ Les rappeuses font référence à la marque Kotex, une marque de serviettes hygiéniques

He lucky he wasn't castrated
We went out where you spent some cash
That don't mean you bought this ass !
[...]

A travers leur musique, B.W.P livre un point de vue particulier sur les relations entre les hommes et les femmes noirs en montrant les situations dans lesquelles elles se sentent opprimées et dominées tout en livrant des conseils et des outils pour s'en sortir et se défendre.

Dans les années qui suivent, le rap féminin commence véritablement à s'imposer et à gagner une popularité croissante auprès du grand public. D'autres rappeuses vont adopter une image *hardcore* et s'approprier les codes du *gangsta rap* tout en offrant leur point de vue en tant que femme noire. Tout comme les rappers qui créent des récits de revanche à l'égard de la police, les rappeuses créent des récits de revanche à l'égard des hommes.¹¹⁸

La rappeuse Bo\$\$ est une rappeuse *gangsta* arborant un style entièrement masculin. En plus d'être une esthétique personnelle, l'artiste utilise sa masculinité pour intimider et terroriser les hommes au comportement sexiste. C'est le cas par exemple dans son morceau « *Mai sista izza bitch* » :

*Watching a n*gga look up the barrel of my automatic*
*When a n*gga panic, I just sit back and laugh*
And if you got something to say, you motherfucker that's yo' ass
So save the what cha say and all that bullshit
[...]

Tous ces récits de revanche renvoient, comme nous l'avons mentionné précédemment, à une méfiance des hommes similaire à la méfiance de la police qui est grandement représentée dans le rap masculin. Cette méfiance peut par exemple impacter les rapports intimes entre les hommes et les femmes noirs.¹¹⁹ Dans son morceau « *Recipe of a hoe* », Bo\$\$ critique la masculinité hégémonique et la tendance des hommes à objectifier les femmes :

*And ya too cool ass n*ggas tickle me !*
Ain't nothin' stranger
Than you thinkin' that yous a big dick dangler
Cuz nothins goin' on but this rent

¹¹⁸ DJAVADZADEH Keivan, « Trouble dans le *gangsta-rap* : quand des rappeuses s'approprient une esthétique masculine », *Genre, sexualité & société*, no 13, juin 2015 [en ligne]

¹¹⁹ *Ibidem*

So I wish you would !
Come with that dick shit
Fuck you and ya' manhood !
[...]

Au cours des années 1990, beaucoup de rappeuses laissent de côté leur style *oversized* et masculin pour se tourner vers un style vestimentaire plus féminin et sensuel. Lil ' Kim constitue un bon exemple et est l'une des rappeuses *hardcore* à avoir le plus impacté le monde du rap.¹²⁰

Bien que beaucoup de rappeuses avant elle ont critiqué la masculinité valorisée dans le *gangsta rap*, Lil ' Kim va développer l'image de la rappeuse *hardcore* et féminine à la sexualité décomplexée.

Les rappeuses de cette époque ne sont pas nombreuses et beaucoup choisissent d'intégrer certains aspects misogynes comme le fait de s'identifier en tant que « *bitch* » (*Queen bitch, Boss bitch, ...*) ou se vanter d'être une croqueuse de diamant. Certaines rappeuses comme Lil ' Kim s'approprient l'esthétique pornographique déjà exploitée par les artistes masculins. La rappeuse décrit de manière particulièrement explicite les rapports sexuels qu'elle entretient au sein de ses textes. Nous pouvons prendre pour exemple un extrait du morceau « *Big Momma Thang* » *featuring Jay-Z* :

I used to be scared of the dick
Now I throw lips to the shit, handle it like a real bitch
Heather Hunter, Janet Jacme
Take it in the butt yah, yazz wha
I got land in Switzerland
Even got sand in the Marylands
Bahamas in the spring, baby, it's a Big-Momma thing
Can't tell by the diamonds in my rings ?
[...]

Lil ' Kim décrit ici, de manière décomplexée, ses pratiques sexuelles et se compare à deux stars de la pornographie : Heather Hunter et Janet Jacme. L'artiste exploite fréquemment l'image de la pornographie au sein de sa musique.

Son succès renverrait à la figure stéréotypée et historique de la femme noire hyper-sexualisée. Si Lil ' Kim avait été une femme blanche, il est peu probable que sa musique aurait été autant écoutée et qu'elle aurait bénéficié d'une telle visibilité.¹²¹ Serait-ce pour cette raison que les femmes

¹²⁰ *Ibidem*

¹²¹ HUNTER Margaret ; SOTO Kathleen. "Women of Color in Hip Hop: The Pornographic Gaze." *Race, Gender & Class*, vol. 16, no. 1/2, 2009, p. 181

blanches sont absentes dans les textes ou les clips ?

Il est évident que les textes de Lil ' Kim sont particulièrement explicites en comparaison aux autres artistes féminines. Cependant, des artistes comme Missy Elliott et Eve adoptent, dans la plupart de leurs morceaux, une vision objectifiée de la sexualité féminine gravitant autour du *male gaze*¹²².

Bien que sa musique soit controversée auprès des féministes hip-hop, il est indéniable que Lil ' Kim bouscule les normes établies au sein d'un genre musical traditionnellement masculin.

Certains pensent que l'artiste n'a pas hésité à vendre son corps pour atteindre le succès. En réalité, Lil ' Kim détient un contrôle total sur l'image qu'elle se crée ainsi que sur son corps et sa sexualité.¹²³ C'est probablement pour cette raison qu'elle choisit de se faire appelée « *Queen Bee* ». La musique de Lil' Kim ne consiste pas simplement à parler de sexualité mais à la respecter, à la valoriser, à mettre en avant ses aspects positifs et les controverses qui lui sont liées. Tandis que les rappeuses comme Queen Latifah ou Lauryn Hill en parlent de manière plus élégante, Lil ' Kim aborde la sexualité de façon libre.

« *Parfois ils disent que je retarde la libération des femmes. Nous avons des gens comme Too Short, Luke Skywalker, Biggie, Elvis, Prince qui sont très très très sexuels, et ils ne sont pas jugés parce qu'ils aiment faire ça.* »¹²⁴

Dans le hip-hop, le sexe n'est pas qu'une question de plaisir, il renvoie également à une relation de pouvoir dont bon nombre de rappeuses sont conscientes. Pour Lil ' Kim, c'est donc une question de puissance et de pouvoir. C'est même à travers cette puissance sexuelle et en réappropriant des codes masculins que la rappeuse se définit comme la « femme roi » (*female king*)¹²⁵. Ce terme lui permet de se mettre au sommet du rap *gangsta* et de reconnaître la dimension misogyne de ce sous-genre. Elle ne se limite pas à une catégorie féminine et souhaite montrer qu'elle impacte l'entièreté du monde du rap. Choisir le titre masculin de « roi » lui procure plus de pouvoir et de pouvoir sur les hommes. Ainsi, Lil ' Kim proteste contre la masculinité hégémonique visant à dominer les femmes racisées, tout en se réappropriant les codes valorisant cette masculinité afin de devenir une artiste reconnue.

¹²² Le *male gaze* ou « regard masculin », est un concept selon lequel la culture visuelle serait dominée par la perception des hommes cisgenres hétérosexuels au sein de laquelle les personnages féminins sont systématiquement sexualisés

¹²³ JORDAN Jacquelyn ; « From Queen Latifah to Lil ' Kim : The Evolution of the Feminist MC », *Maneto : The Temple University Multi-Disciplinary Undergraduate Research Journal* ; vol.1, no.1, 2018, pp.59

¹²⁴ Issu de BELL hooks, «Hardcore Honey: Bell Hooks Goes on the Down Low with Lil' Kim.» *Paper Magazine*, Juillet 2014

<http://www.papermag.com/hardcore-honey-bell-hooks-goes-on-the-down-low-with-lil-kim1427357106.html>

¹²⁵ JORDAN Jacquelyn ; « From Queen Latifah to Lil ' Kim : The Evolution of the Feminist MC », *Maneto : The Temple University Multi-Disciplinary Undergraduate Research Journal* ; vol.1, no.1, 2018, pp.59

La musique qui parle du corps féminin et de la sexualité féminine encourage les femmes noires à ne plus en faire un tabou de sorte à ce qu'elles puissent se sentir libres et épanouies. Le rap féminin constitue donc un bon dispositif de médiation.

Lil ' Kim, ainsi que d'autres rappeuses, montre qu'il est normal de parler de sexualité et de ne plus en faire une honte. L'audience féminine peut alors se rendre compte que c'est une source de plaisir et que le plaisir mutuel est particulièrement important. Par conséquent, il est normal de pointer les performances médiocres de certains hommes et de les mettre de côté si cela est nécessaire.

Les valeurs que Lil ' Kim met en avant ne s'éloignent pas tellement de Queen Latifah dont le style semble complètement différent. Comme nous l'avons indiqué précédemment, Queen Latifah encourage les femmes à développer leur amour-propre en associant afrocentrisme et féminisme, deux mouvements qui, auparavant, semblaient trop différents pour être liés. L'artiste exige le respect envers elle et les femmes noires qui n'ont pas à être soumises à la masculinité hégémonique. Lil ' Kim promeut un message similaire, si ce n'est identique, à travers l'amour et la sexualité.

Dans la société et plus précisément dans le hip-hop, la réputation artistique est intimement liée à la réputation sexuelle. Dans ce genre de contexte, un homme est davantage glorifié lorsqu'il a de multiples partenaires, tandis qu'une femme est lourdement critiquée. De plus, les femmes noires se voient attribuer la responsabilité d'un comportement correct et d'une respectabilité lorsqu'il est question de leur corps et de leur sexualité.¹²⁶ Ainsi, beaucoup de rappeuses choisissent de ne pas parler de ce sujet. Cependant, la nouvelle vague de rappeuses *hardcore* des années 1990 vient subvertir les codes traditionnels. Elles revendiquent le droit de parler de sexualité et s'opposent aux discours et représentations sexistes. Ces rappeuses parlent donc ouvertement de leur sexualité, se montrent sensuelles et ne supportent plus le *slut-shaming* systématique. C'est ce qui est soulevé dans le morceau « *My life* » de Foxy Brown :

[...]

Spit in faces I never seen falsely accused

While some say it's rude

But if I was a dude, they all be amused

But I'm a woman, so I'm a bitch, simple as that

Double-standards, call him a Mack, call me a ho

Say I'm in it for the dough, but tell me

¹²⁶ DJAVADZADEH Keivan, « The motherfucking bitch era : la transition *hardcore* du rap féminin aux États-Unis », *Mouvements*, 2018/4 (n° 96) [en ligne]

What the fuck he in it for ?

[...]

La sexualité est un domaine au sein duquel les femmes noires peuvent se permettre de développer leur amour-propre tout en reprenant le contrôle de leur corps. Malgré les controverses que cela provoque, les rappeuses ne reproduisent pas les mêmes discours objectifiants que leurs homologues masculins. Au contraire, elles renversent les codes et se servent de la sexualité pour modifier les relations de pouvoir et acquérir une puissance d'agir. Elles valorisent leur sensualité mais n'hésitent pas non-plus à dénoncer l'absence de plaisir mutuel que leur procurent les hommes en faisant parfois preuve d'humour :

You even went on Geraldo and Oprah Winfrey show

Lying about how you done fucked a ho'

*N*gga please, I didn't give you any*

The dick is too short and had the nerve to be skinny

I know it's wrong to put you on the spot

But your dick is the size of a microdot

-H.W.A - « *Little dick* », 1990

Now here's a type of man that we can't stand

The one who always holds his thing in his hand

Talking about it all the time

Lying, and saying it's about size nine

Always got his hands between his legs

You know the kind, the one who always begs

The one who claims to be a real good lover

Usually, he's a Two Minute Brother

-B.W.P - « *Two minute Brother* », 1990

*This n*gga here bust off snorin'*
He straight, I knew this date would be borin'
I wanna wake him up to do his duty

-Lil ' Kim - « *We don't need it* », 1996

Alors que les rappeurs masculins revendiquent le titre de *gangster*, *original gangster* ou *bad n*gga*, les rappeuses *hardcore* se réapproprient et revendiquent le titre de *Bitch*. Comme vu précédemment, les rappeuses transforment le terme pour en faire un adjectif ou superlatif positif : *Queen Bitch*, *Supreme Bitch*, *Motherfucking Bitch (with an attitude)*, *Gangsta Bitch*, *Baddest Bitch*, *The Better Bitch*, etc. Tout comme la réappropriation du mot en n, *Bitch* acquiert une nouvelle signification.¹²⁷ Certaines artistes indiquent ce changement de définition en l'orthographiant différemment comme par exemple « *Bytch* » chez B.W.P.

Le rap féminin entend se réapproprier les termes et les codes sexistes pour en faire une force. Elles reprennent des thématiques souvent mises en scène dans le gangsta rap comme l'argent, la drogue ou le sexe. Elles rendent compte de leurs expériences, donnent des conseils aux autres femmes noires et condamnent le comportement problématique des hommes.

Plusieurs critiques estiment que les rappeuses *hardcore* à la sexualité décomplexée, s'autoproclamant « *Bitch* », ne sont que manipulées par l'industrie musicale. En fait, les rappeuses ont un contrôle sur l'image qu'elles renvoient auprès du public. Elles choisissent d'être sexualisées car c'est un moyen d'acquérir une puissance d'agir plutôt que d'être objectifiée et opprimée. De plus, elles parviennent à donner un sens polysémique au mot *bitch* tout comme le mot en n, au sein de la culture hip-hop.

If Peter Piper pecked 'em, I bet you Biggie bust 'em
He probably tried to fuck him, I told him not to trust him
Lyricaly, I dust 'em off like Pledge
Hit hard like sledge-hammers
Bitch with that platinum grammar
I am a diamond cluster hustler, queen bitch, supreme bitch
[...]
I'm rich, I'mma stay that bitch

-Lil ' Kim - « *Queen Bitch* », 1996

¹²⁷ *Ibidem*

La particularité du rap féminin est qu'il aborde les complexités des relations hétérosexuelles. Alors que le hip-hop tend à donner une mauvaise image des femmes noires généralement perçues comme des manipulatrices, celles-ci doivent trouver un partenaire qui soit apte à les respecter.¹²⁸ Les rappeuses, de leur côté, dénoncent l'infidélité, le mensonge et la violence. Les mauvais aspects sont bien plus souvent mis en avant et les simples chansons d'amour sont peu présentes.

Alors que les rappeurs rabaissent les femmes à travers des propos sexistes et misogynes, les rappeuses encouragent les jeunes femmes noires à ne pas s'engager dans des relations abusives et violentes, et valorisent l'indépendance.

Si les femmes sont représentées comme des séductrices assoiffées d'argent, les artistes féminines dénoncent le manque d'engagement et d'implication des hommes lorsqu'il est question du couple. Dans plusieurs morceaux, les rappeuses n'en peuvent plus de leur petit-ami fainéant qui dépend d'elle et ne fait rien pour les aider financièrement :

*N*gga wanna lay up on my couch, watchin' cable
Hands all in his pants, feet all on my table
N*ggas I don't know, rollin' 'dro
Optimo', blow you got to go n*gga, out the door
Tryin' to throw some hints
It's the first of the month, time to pay some rent
You could send them n*ggas home and hit the streets
Cuz you been layin' up chillin' in this bitch for weeks
[...]*

-Foxy Brown - « *JOB* », 1999

*I'm fiending, I'm scheming
I need money, catch the meaning ?
I see him, his pockets bulging
His money, I'll indulge in
Stop, pull over, motherfucker
You forgot the rent's due, sucker ?
Dear, I need clothes for the kids
Stop crying sucker, you know how I live*

¹²⁸ *Ibidem*

-B.W.P - « *We want money* », 1991

A travers cet extrait, nous nous rendons également compte de la difficulté des mères célibataires à subvenir à leurs besoins et à ceux de leurs enfants : « Mon cher, j'ai besoin de vêtements pour les enfants. Arrête de pleurer, enfoiré, tu sais comment je vis. » (*Dear, I need clothes for the kids, stop crying sucker, you know how I live*).

C'est grâce à la culture populaire, et plus précisément à la musique populaire et aux clips vidéo, que les femmes noires parviennent à s'exprimer sur leurs expériences. C'est un espace au sein duquel plusieurs conceptions de la réalité cohabitent et qui peut présenter des contraintes, mais il permet également aux personnes discriminées de pouvoir exister.

Les femmes noires sont systématiquement invisibilisées car elles ne parviennent pas à être entendues. Ce sentiment est provoqué par le fait qu'elles subissent une domination partagée. En effet, bien qu'elles soient rattachées au mouvement des femmes ainsi qu'au mouvement noir, il est difficile pour elles de se faire une place. Si elles choisissent le mouvement féministe, elles laissent de côté le mouvement noir. Si elles choisissent la seconde option, elles doivent se faire plus petites pour laisser les hommes noirs s'exprimer sur leurs conditions de vie.¹²⁹

Les industries culturelles, bien qu'elles soutiennent la culture hégémonique, laissent également la place à des discours contre-hégémoniques. Les chanteuses noires ont donc la possibilité de partager leurs expériences en tant que femmes noires et de choisir les sujets sur lesquels elles veulent se confier.¹³⁰ Dès les premiers enregistrements du *blues*, toutes ces chanteuses noires ont donc grandement contribué à élargir les identités culturelles.

Les rappeuses parviennent à s'approprier le *gangsta rap* et renversent les codes mis en place afin de donner de la visibilité à leur expérience et de rendre compte du racisme et du sexisme qu'elles subissent au quotidien. Certaines d'entre elles refusent d'être associées au féminisme, estimant que ce mouvement prend exclusivement en compte les problèmes des femmes blanches de la classe moyenne.¹³¹ Cependant, la troisième vague du féminisme se concentre principalement sur l'émancipation des femmes noires ainsi que sur les discriminations spécifiques qu'elles subissent. C'est un mouvement qui entend également mettre fin à l'homophobie et aux privilèges des

¹²⁹ DJAVADZADEH Keivan. "Les politiques « Chyennes » du rap féminin *hardcore* : autodéfinition et discours contre-hégémoniques dans l'album *The Bytches*." *Recherches féministes*, volume 27, no 1, 2014, [en ligne]

¹³⁰ *Ibidem*

¹³¹ JORDAN Jacquelyn ; « From Queen Latifah to Lil ' Kim : The Evolution of the Feminist MC », *Maneto : The Temple University Multi-Disciplinary Undergraduate Research Journal* ; vol.1, no.1, 2018, pp.56

personnes blanches.¹³² Ainsi, bien que des rappeuses comme Queen Latifah ne se définissent pas comme étant féministes, il est indéniable que leur musique soit imprégnée des idées de la troisième vague du féminisme.

Beaucoup de critiques reprochent aux rappeuses *hardcore* de reproduire les mêmes discours misogynes en étant des « *man's women* » en plus des pensées suprémacistes blanches.¹³³ Pourtant, il est nécessaire que les femmes noires puissent investir un espace où elles peuvent s'exprimer et se libérer du rôle que les hommes leur ont attribué dans la culture hip-hop.

4.2. L'image et la place des rappeuses afro-américaines dans la presse spécialisée

Dans l'article *Hard to the Core* issu du magazine *The source* (no 45, 1993), les cinq jeunes rappeuses (Nikki D, Dee, Boss, LeShaun, Hurricane Gloria) qui ont été invitées pour un *shooting*, offrent une vision de la réalité de la place de la femme dans le rap *hardcore*.

*« Ce n'est pas facile d'être une femme dans le monde du hip-hop hardcore. Ta mère et ses amies te regardent avec écoeurément, déconcertées par ta loyauté envers une musique qui semble tendre vers ta destruction, ou du moins ton silence et ton invisibilité. Tes copines se sont cassées il y a longtemps [...] La musique qui est destinée pour, faite par et à propos de ces vrais n*ggas qui te regardent avec suspicion ou t'accordent une exception [...]. Tu te réveilles un autre matin, enfile ton jeans triple oversized, celui qui avale ta figure féminine, tu lances The Chronic et on te rappelle pour la six millièmes fois que les « chiennes ne sont rien d'autres que des salopes et des escrocs » (bitches ain't shit but ho's and tricks). Le gangsta rap [...] est préoccupé dans tous les sens par les femmes. (Avant que le « méchant flic blanc » n'arrive sur scène, nous étions le problème numéro un incontesté.) Ice Cube nous a reproché le trafic de drogue ; nous étions des escrocs assoiffées d'argent prêtes à condamner nos frères à mort ou à l'emprisonnement. Peu importe que le nombre de femmes (nos mères et tantes) dépendantes au crack surpassait quatre fois celui des hommes. [...] Avec toutes ses aspirations vers le réel, l'authenticité et l'honnêteté, le gangsta rap est populaire pour laisser de côté les petits détails. Et tout comme ce n*ggas pointé du bout de ce gros flingue noir, les femmes et leurs histoires sont largement laissées à la merci de jeunes gars tellement désespérés pour leur propre masculinité que tout ce qui est féminin est condamné.*

Mais les femmes noires demeurent. Sha Rock de Funky Four Plus One, Sparky D., Pebbly Poo, Sweet Tee et Jazzy Joyce, Roxanne Shante, Finesse et Synquis, Salt 'n' Pepa, Antoinette, Lyte et

¹³² *Ibidem*

¹³³ *Ibidem*, p.60

Latifah – Toutes des pionnières du véritable hip-hop. [...] . Sha Rock faisait partie des innovateurs du beatbox. Shante a perfectionné le comeback. Latifah a apporté une dignité et une culture à la musique [...] Salt 'n' Pepa a introduit le son go-go à la fois dur et dense à la hip-hop Nation et Lyte est la deuxième derrière Slick Rick concernant l'astuce de la narration (storytelling). Et malgré le fait que même avec des crampes, n'importe laquelle pourrait surpasser les hommes MC médiocres, les femmes MC sont toujours mises à l'écart et comparées entre elles. Ces femmes avaient des compétences avant d'avoir des seins. [...]

En 1993, le gangsta rap s'adresse directement à une audience masculine, la rassurant que les femmes en seront absentes, même en tant que « video ho's ». [...] Nous sommes placées à l'intérieur de la violence qui caractérise le gangsta rap. Les jeunes femmes noires meurent entre les mains des hommes noirs qui estimaient ou non les avoir aimé, bien plus qu'entre les mains des hommes blancs, de la police ou autre.[...] »¹³⁴

Cet article permet de se rendre compte de la façon dont cette problématique est perçue en 1993. Bien que les femmes semblent peu s'exprimer sur le problème des discours haineux dans la musique rap, cela ne signifie en rien qu'elles n'y accordent aucune importance. Au contraire, les rappeuses et les femmes extérieures au rap se rendent bien compte de l'impact de ces paroles et de la présence systématique de propos misogynes.

La perception de la masculinité et les discours misogynes dans le *gangsta rap* contribuent à effacer les problèmes auxquels font face les femmes noires (drogue, IST, violence, ...). De plus, comme il l'a été soulevé dans l'article, les femmes sont fréquemment invisibilisées dans le monde du hip-hop au point où beaucoup de pionnières semblent oubliées ou mises de côté. Finalement, les femmes doivent se battre pour se faire une place car si leur talent ne surpasse pas grandement celui des hommes, elles sont rabaissées et simplement réduites à leur genre.

Le duo de rappeuses, Boss et Dee, refait une brève apparition dans le numéro 52 sorti en janvier 1994, dans un article dédié aux artistes ayant marqué l'année 1993, « l'année du rap ». Après avoir présenté de grands noms comme Ice Cube ou 2Pac, l'article mentionne, par après, la crainte générale que le hip-hop laisse de côté ses dimensions politiques et activistes pour tomber dans la superficialité et la matérialité. Une poignée d'artistes est alors citée avec un petit paragraphe leur étant dédié pour mettre en avant les changements positifs et le vent d'espoir qui semble souffler sur le monde du hip-hop. En parlant de Boss et Dee (les seules artistes féminines qui sont mises en avant), l'article précise que leur genre a peu d'influence sur leur style, il souligne leur grande virtuosité verbale et les moyens qu'elles ont mis en œuvre afin d'être remarquées.

¹³⁴ DREAM Hampton ; « Hard to the Core », *The Source*, no 45, juin 1993, pp.36-40

Outre ce duo exclusivement féminin, un autre groupe de rap, mix, est cité. Il s'agit de *Digable Planets*. En dehors de leur talent, l'article précise que les hommes et les femmes sont capables, malgré tout, de partager la scène « comme au bon vieux temps ».¹³⁵

Lorsque l'année 1994 est passée en revue au sein du premier numéro sorti en 1995, plusieurs artistes féminines sont mises à l'honneur parmi les artistes qui ont le plus influencé le hip-hop. Queen Latifah, qui a par ailleurs été la première rappeuse à faire la couverture d'un numéro de *The Source* en 1994, est mise en avant. Alors que le magazine retrace rapidement son parcours, il félicite ses compétences en matière de rap. Le magazine souligne même :

« Contrairement aux autres rappeuses, elle écrit ses propres paroles et évite de s'objectifier elle-même : à savoir que tout le hip-hop ne veut pas voir des femmes parler des actes sexuels qu'elles peuvent effectuer au lit.[...] ».¹³⁶

Le magazine semble donc établir une généralité en indiquant que les rappeuses, de manière générale, tendent à faire de la sexualité un élément central de leur musique sans qu'elles aient de réelles compétences concernant leurs textes. Comme il l'a été dit précédemment, les rappeuses se doivent d'avoir des compétences presque prestigieuses et doivent surpasser les rappeurs pour espérer acquérir une certaine reconnaissance et visibilité dans le monde du hip-hop. L'objectification et la sexualité sont explicitement rejetées mais restent cependant des sujets courants chez les rappeurs masculins.

Dans ce même top 10, nous retrouvons également les rappeuses membres du groupe Salt 'n' Pepa. Dans le petit texte qui leur est dédié, le magazine indique que pour pouvoir atteindre le succès, les artistes féminines doivent choisir entre deux extrêmes : une image *hardcore* masculine ou androgyne, ou une image hyper-sexualisée. Le groupe représente ici un juste milieu où ces femmes sont l'objet de tensions sexuelles auprès des hommes tout en délivrant des messages liés, par exemple, aux rapports sexuels protégés ou à un féminisme « équilibré ».¹³⁷

A côté de cela, et comme nous l'avons vu avant, il n'est pas indiqué que les rappeurs tombent dans un extrême, celui de la violence où ils peuvent se permettre d'hyper-sexualiser les femmes et de parler de rapports sexuels brutaux parfois proches du viol, sans recevoir de critiques. L'article laisse supposer que les femmes ont pour responsabilité de « doser » leur musique : il faut être sexy mais pas trop, s'approprier des codes masculins mais pas trop, délivrer des messages politiques et féministes mais pas trop, ... Les rappeuses peuvent avoir leur place dans le monde du rap et même

¹³⁵ s.n., « 1993 = the year in rap », *The Source*, no 52, janvier 1994, pp.24-28

¹³⁶ s.n., « The Heavyweights of 1994 : The Year's Ten Most Influential People in Hip-Hop », *The Source*, no 64, janvier 1995, pp.42-46

¹³⁷ *Ibidem*

goûter au succès et à la reconnaissance à condition d'être trois fois plus compétentes que leurs homologues masculins et de respecter les critères qui ont été établis par des hommes. La moindre erreur ou « dérive » risque de leur coûter leur carrière.

Autre détail intéressant qui a été relevé lors de la lecture du magazine, est le terme employé pour désigner les hommes et les femmes. Dans le magazine, lorsqu'un groupe d'hommes est cité, ils peuvent être appelés « frères » (*brothers*), faisant référence au lien amical et fraternel unissant les individus issus de la communauté noire. Les femmes, quant à elles, sont simplement appelées « *females* », terme signifiant littéralement « femelle ».¹³⁸ Alors que la langue anglaise emploie le terme « *woman* » pour désigner le genre féminin, le mot « *female* » se réfère au sexe biologique ou peut être employé comme adjectif : *female rapper*, littéralement « rappeur femme », a pour traduction française « rappeuse ». Grammaticalement, cela n'a pas de sens d'employer le mot *female* comme nom de substitution pour le mot « femme ». Cependant, l'emploi de ce terme en tant que nom a été normalisé au sein de certaines sphères, dont le milieu hip-hop.

Le terme peut être considéré comme étant péjoratif même si ce n'est pas la volonté de la plupart des individus, hommes ou femmes, qui l'utilisent. En effet, alors que le terme « *woman* » se réfère à un être humain, « *female* » désigne le sexe biologique d'une espèce, qu'elle soit humaine ou non. Par conséquent, le terme peut être perçu comme étant déshumanisant. De plus, l'équivalent masculin « *male* », n'est presque jamais employé pour désigner la gent masculine.

Dans ce genre de cas, les femmes sont mises à l'écart d'un point de vue humain mais également de la communauté noire qui ne leur attribue pas le lien fraternel mentionné plus haut. Certaines femmes peuvent bénéficier du mot « soeur » (*sister*) comme par exemple Queen Latifah. Cette dernière bénéficie d'une certaine reconnaissance dans le milieu en raison du fait qu'elle se distingue des « autres femmes » de part son talent particulier. Cela laisserait donc supposer que les femmes se situent toutes de base dans un groupe, le groupe social de femme ou « *female* » et qu'il faut savoir se distinguer de toutes les autres et acquérir une reconnaissance masculine pour être considérée comme une personne humaine et faire partie intégrante de la communauté noire.

Dans le numéro 72 sorti en septembre 1995, un petit article présente un nouveau duo féminin de rap émergent : Systahood. Après avoir mis en avant tout le potentiel de ces artistes talentueuses, l'article mentionne leur association avec l'organisation « Sisters for Sisters » qui vise à faire un travail de sensibilisation communautaire à destination des jeunes filles et des jeunes femmes âgées entre 11 et 21 ans.¹³⁹

¹³⁸ *Ibidem*, p.56

¹³⁹ BRONNER Angela, « SYSTAHOOD », *The Source*, no.72, septembre 1995, pp.42

L'article revient ensuite sur le fait que le hip-hop n'est pas un milieu facile pour les femmes mais que les convictions, la musique et les rimes de ce duo lui permettront de se faire connaître.

Une interview est réalisée avec Bahamadia dans le numéro 79 d'avril 1996, une rappeuse qui commence à se faire connaître dans le milieu. Il est intéressant de noter que dans cet article, les rappeuses dans leur ensemble sont à nouveau appelées « *females* », même par l'artiste elle-même.

Dès le début, il est précisé que le monde du rap est un milieu majoritairement masculin dans lequel certaines artistes féminines parviennent à se distinguer :

« Bien que le rap ait plus de 20 ans, il persiste à être un medium dominé par les hommes. Mais en 1996, quelques femmes (females) vont sortir des albums, ce qui a pour potentiel de déplacer d'importantes unités et d'aider à émanciper les femmes MC's de leur statut de citoyens hip-hop de seconde classe. [...] Bahamadia prouvera que certaines femmes méritent d'être reconnues dans l'élite du game et qu'elles n'ont pas à incarner un personnage masculin pour être légitimes. »¹⁴⁰

Lors de l'interview, Bahamadia est interrogée sur la question de l'inexistence de considération et de mention de rappeuses au top du classement. Ce à quoi l'artiste répond :

« La plupart du temps, les labels signaient les mauvais artistes. Les femmes qui étaient présentes incarnaient leur côté masculin. C'est pour ça que j'aimais bien Salt 'n' Pepa quand elles sont arrivées pour la première fois. Elles tempéraient les deux côtés. Elles n'avaient pas besoin d'une image dure, elles étaient elles-mêmes. »¹⁴¹

Durant cette époque, le hip-hop distingue deux aspects chez les artistes féminines : les femmes qui mettent en avant un côté masculin et les femmes qui privilégient une image sensuelle et hyper-sexuelle. Le premier aspect semble s'appliquer aux artistes qui souhaitent être crédibles auprès d'un milieu exclusivement masculin et qui adoptent une image en accord avec leur musique, c'est-à-dire un rap *hardcore*. Elles sont pourtant critiquées et comparées à d'autres artistes féminines très populaires qui, selon certains, parviennent à trouver un équilibre entre les codes masculins et les codes féminins.

Un peu plus loin, le magazine en vient à la question de la représentation des femmes dans certains morceaux de rap et si Bahamadia se sent offensée de cette représentation :

« Non. Pas vraiment, parce que je sais que ça ne s'applique pas à moi. Je sais que si je me gère

¹⁴⁰ BAKER Soren ; « Microphone Check. Total Respect : Bahamadia », *The Source*, no.79, avril 1996, pp.44

¹⁴¹ *Ibidem*

*moi-même cela ne me dérange pas, mais ça blesse un peu. J'en ai marre, pourtant, parce que je sais que ces gens qui voyagent ne rencontrent pas seulement ce type de femme. C'est juste une manière pour eux d'écrire à propos de ce type de femme. »*¹⁴²

Alors que l'aspect plus féminin et sensuel semblait délaissé, voir rejeté, un changement se fait ressentir. Dans le numéro 86 de novembre 1996, un article est dédié à la rappeuse Lil Kim. Cette dernière a pour particularité d'apporter un style beaucoup plus féminin au rap contrairement à la plupart des autres rappeuses avant elle, qui arboraient un style plus « viril ».

L'artiste avait bénéficié d'une certaine reconnaissance à travers son partenariat et sa liaison avec The Notorious B.I.G. Lors de son interview à l'occasion de la sortie de son premier album solo, Lil Kim précise qu'elle aime les belles choses, les beaux vêtements. Elle aime l'amour et le sexe. Ce sont là des sujets à propos desquels beaucoup d'autres rappeuses avant elle ne s'exprimaient pas ou peu.

Si la rappeuse bénéficie d'une telle visibilité, c'est en raison de ses associations avec d'autres rappeurs, et plus particulièrement The Notorious B.I.G avec qui elle entretient une relation très intime, plus intense que l'amitié. De plus, l'article renvoie systématiquement la rappeuse aux hommes qu'elle a pu côtoyer au cours de sa carrière.

L'artiste est également comparée à d'autres rappeuses au style similaire. Concernant ses relations avec d'autres artistes féminines, Lil Kim s'exprime :

*« A chaque interview que je fais, je suis comparée à Foxy (Brown) et c'est ma pote. *Kim sourit* En fait, je lui parlais la nuit dernière. Elle me fait rire. C'est chouette de voir quelqu'un qui m'a suivi et qui affiche le même style, parce que nous, les femmes, dans l'entreprise du rap, nous avons besoin de se serrer les coudes. J'aime toutes les rappeuses qui sont présentes et qui ont été présentes parce qu'elles montrent aux hommes et elles montrent au public que, maintenant, nous pouvons faire les mêmes choses que vous-autres, les hommes, et peut-être même en mieux ! Certaines d'entre nous vendent plus d'enregistrements que les hommes. »*¹⁴³

Suite à cela, l'article persiste à argumenter que, malgré tout, les hommes jouent un rôle important dans la vie de l'artiste, expliquant pourquoi sa musique gravite autant autour de la sensualité et du sexe.

Dans le numéro sorti le mois suivant, le magazine revient sur plusieurs rappeurs et leurs dernières sorties. Sur la dizaine d'artistes, deux rappeuses sont citées : Da Brat et Lil Kim. L'article sur Da

¹⁴² *Ibidem*

¹⁴³ MCLEAN Greaves, « Momma Superior », *The Source*, no.86, novembre 1996, pp.66-70

Brat se concentrant exclusivement sur des scandales dans lesquels elle a été impliquée et sur ses enregistrements, je m'attarderai exclusivement sur l'article dédié à Lil Kim.

L'article revient sur les derniers morceaux de la rappeuse et notamment sur leur esthétique sexuelle :

« [...] Lil kim tente vraiment de fabriquer un manifeste du hip-hop féministe. Elle ose transgresser les barrières sexistes dans « Queen Bee » (est-ce qu'elle parle vraiment de manière plus pornographique que Luke?), tandis qu'elle rime avec un flow convainquant qui captive tout comme son merveilleux double Foxy Brown, ou The Lady of Rage.

Comme Madonna, la franchise sexuelle de Lil Kim peut être interprétée comme étant une valeur de choc, pour dissimuler un manque de talent. Mais garder Kim sur un niveau différent en raison de son genre serait injuste.[...] »¹⁴⁴

Ici, l'article semble bien conscient de la différence de traitement entre les hommes et les femmes lorsque le sexe est un sujet abordé dans la musique. Les codes féminins et la sexualité féminine sont des sujets qui sont de moins en moins rejetés dans le monde du hip-hop et Lil Kim semble être en partie à l'origine de cette nouvelle prise de conscience et de ce changement de mentalité.

Une rappeuse qui parle de sa sexualité en arborant un style sensuel et féminin est moins tabou qu'auparavant. Dorénavant, le talent, les rimes, le *beat*, le *flow* sont les éléments les plus importants et prédominant sur l'image extérieur (à savoir qu'un style traditionnellement masculin et viril semble moins important).

Dans le numéro 91 (avril 1997), nous retrouvons les avis des lecteurs à propos du numéro 89 (sorti la même année) sur lequel figuraient les rappeuses Lil Kim et Foxy Brown en couverture.¹⁴⁵ Les critiques sont vives, certains condamnent les artistes tandis que d'autres les défendent. Pour les premiers, elles véhiculeraient une mauvaise image du féminisme et ne seraient pas un bon modèle pour les jeunes filles noires. Pour les seconds, ce sont des jeunes filles qui cherchent à exprimer leur féminité.

« Quel genre de « parent affectueux » permettrait à sa fille de s'habiller comme une p*te [...] Il me semble que les parents de Foxy Brown et la maison de disques préfèrent l'argent qu'elle met dans leurs poches plutôt que de l'aimer. »

« Le dictionnaire de Webster's New Riverside définit le féminisme comme « la défense pour

¹⁴⁴ LEWIS M. Miles ; « Record Report : Albums », *The Source*, no.87, décembre 1996, p. 134

¹⁴⁵ s.n., « Letters : We love you, we love you not... », *The Source*, no. 91, avril 1997, p.18

l'égalité politique et socio-économique des hommes et des femmes ». Où, dans cette définition, vous le verrez, y a-t-il la moindre mention de rapper les fesses à l'air, se vanter de la masturbation (comme si c'était un exploit difficile à atteindre), ou d'afficher ses jambes sur une affiche distribuée à l'échelle nationale pour tenter de booster ses ventes ? [...] La seule chose dont une femme ait besoin de faire pour obtenir le respect est de le demander ; et ce, à travers sa vertu, son intellect et son allure. [...] Nous ne pouvons qu'espérer que l'amour-propre de ces artistes l'emportera sur leur désespoir apparent d'acceptation et de validation dans un champs dominé par les hommes.[...] »

« [...] Foxy et Kim ne devraient pas être condamnées parce qu'elles expriment leur sexualité et leur féminité. Elles les représentent bien et elles devraient en être fières. Dans votre article bien rédigé, elles paraissent intelligentes, confiantes et cool. Et quand je vois ces femmes, j'y vois un peu de ma personne. »

« [...] Je sais que beaucoup de personnes n'aiment pas Lil ' Kim et Foxy Brown mais je leur souhaite beaucoup de succès. Quand j'étais jeune, j'étais coquette moi aussi. Ce que les gens ne comprennent pas c'est qu'elles sont le produit de leur environnement, et les victimes d'une société qui nous apprend à avoir deux personnalités : la personne que tu es, et la personne qu'ils veulent que tu sois. Lil ' Kim n'a pas eu la meilleure éducation. Personne ne lui a appris à être une dame (pas d'offense), et personne ne s'en souciait. C'est seulement maintenant, quand elle est sous les feux des projecteurs que les gens se soucient de ses actions. Lil ' Kim est jeune, et un jour elle va grandir et changer comme tout le monde. Son image centrée autour du sexe c'est ce qui vend, donc plus les gens parlent, plus elle est payée.

De même pour Foxy, elle est une petite fille (pas d'offense) dans une société grande qui l'a poussée dans l'industrie durant la nuit. Je ne dirai pas qu'elle est confuse, mais il est clair qu'elle n'a pas encore trouvé sa propre voie. Avant de la juger elle et Kim, les gens ont besoin de comprendre l'environnement qu'il y a autour d'elles. La vie n'est qu'un commencement pour ces filles. Donnez-leur une chance et laissez-les tranquilles. Si elles tombent, elles tombent seules et elles n'auront qu'elles-mêmes à qui répondre. »

L'auteure et journaliste américano-jamaïcaine, Joan Morgan, revient sur le succès de ces deux rappeuses et sur la dimension éventuellement féministe de leur musique.¹⁴⁶ Selon elle, ce nouveau type de rappeuse (à savoir féminine et sensuelle à la sexualité décomplexée), donne l'illusion aux femmes noires que leur meilleur atout est leur organe sexuel. En dehors de cette critique négative,

¹⁴⁶ M.P., « Media Watch : A Survey of the Mainstream Media's Coverage of Rap Music », *The Source*, no. 93, juin 1997, p.38

l'auteure reconnaît également le talent et la créativité de ces artistes.

Joan Morgan remet principalement en question le féminisme tel qu'il est perçu à travers la musique de Lil ' Kim et de Foxy Brown, qui consisterait à reproduire ce que les hommes font, à savoir se droguer ou parler de ses organes génitaux. Le véritable pouvoir est acquis à travers les choix que les femmes font, leur offrant davantage de possibilités.

Dans son essai¹⁴⁷, Joan Morgan parle des conséquences du rap *new school* sur la manière de considérer les femmes. La *new school* prône toutes sortes de « valeurs » telles que la violence, l'individualisme et la misogynie. La haine ne vient plus seulement du racisme ou des personnes noires issues de la classe-moyenne, rejetant le hip-hop. Maintenant, la haine est également produite au sein même de la communauté noire.

Dans les années 1990, plusieurs définitions sont rattachées à la notion de féminisme. Pour Morgan, le féminisme considère le bien-être des femmes noires et de la communauté noire comme étant prioritaires. L'amour qui peut exister parmi les personnes afro-américaines est absolument essentiel. La principale cause de mortalité chez les hommes noirs âgés entre 15 et 24 ans est le meurtre perpétré par d'autres hommes noirs.¹⁴⁸ Dans les statistiques, les femmes noires sont les victimes non prises en compte concernant les meurtres commis au sein de la communauté afro-américaine.

En écoutant les rappeurs traiter les femmes noires de « *bitch* » ou « *hoe* », ces dernières souffrent davantage du manque d'amour qu'elles reçoivent plutôt que de l'insulte. C'est un amour qui peut être romantique comme il peut être fraternel dans un sens où les hommes noirs ne parviennent pas à percevoir ces femmes comme des « soeurs » (*sistas*). Selon l'auteure, si cet amour est inexistant, cela trouve ses origines dans le manque d'amour-propre chez les rappeurs concernés. Cela se manifeste, par exemple, par l'emploi du terme raciste « n*gre » chez les rappeurs pour faire référence à eux-mêmes.

Les hommes noirs ont été tellement manipulés par le racisme et la suprématie blanche, qu'ils sont conditionnés à croire que leur ennemi est de la même couleur que leur peau. Par conséquent, beaucoup d'hommes noirs ne croient pas en l'esprit de communauté ou de famille. Dans le hip-hop, beaucoup de jeunes hommes pensent qu'ils n'auront pas le privilège de grandir et de vieillir. Bien qu'ils prônent la puissance à travers leur masculinité, ils demeurent impuissants face aux inégalités de la société. Par conséquent, cette grande souffrance entraîne des comportements abusifs et oblige beaucoup de femmes noires à prendre de la distance.

Idéalement, le féminisme dont ont besoin ces femmes est un féminisme qui reconnaît cette souffrance et l'utilise pour créer des espaces qui permettent à la communauté de se sentir en sécurité

¹⁴⁷ MORGAN Joan. "Fly-Girls, Bitches, and Hoes: Notes of a Hip-Hop Feminist." *Social Text*, no. 45, 1995, pp. 151–157

¹⁴⁸ *Ibidem*, 154

et de guérir de ses blessures.

Selon l'auteure, lorsque le féminisme se penche sur le hip-hop, il ne devrait pas s'attarder sur la représentation dégradante des femmes dans un morceau, ce qui n'est que symptomatique d'un problème plus profond. Il serait bien plus efficace d'analyser le manque de confiance chez une grande partie des rappeurs et la présence volontaire de femmes hyper-sexualisées et non rémunérées, qu'ils engagent. Morgan invite également à ne pas chercher une réponse auprès des rappeurs qui choisissent des insultes pour désigner les femmes, mais plutôt de s'intéresser aux femmes qui s'approprient le terme et l'utilisent entre elles. Elle poursuit sa pensée en déclarant que les femmes ont leur part de responsabilité dans leur oppression, c'est-à-dire que, dans les morceaux de rap qui insultent et sexualisent les femmes noires, certaines de ces dernières choisissent et acceptent de coopérer avec ces artistes.¹⁴⁹ L'auteure précise cependant que reconnaître cette part de responsabilité ne signifie pas que les femmes ne sont pas les victimes de ce système.

L'auteure partage ensuite un entretien qu'elle a eu avec une femme plus âgée, lorsqu'elle avait 27 ans. Cette femme, en apprenant que Joan Morgan était toujours célibataire à son âge, déclara que la nouvelle génération de femmes voulait trop avoir « raison », surtout concernant le milieu hip-hop. Ainsi cela crée des tensions car les femmes sont persuadées d'avoir raison tout comme les rappeurs qui estiment que décrire la réalité de leur vie est dans leur droit. De même que le magasin de musique qui estime avoir le droit de vendre ce que le consommateur aime. Ce dernier estimant qu'il a également le droit d'avoir une liberté de choix concernant ce qu'il écoute. Finalement, personne ne cherche à « gagner », comme c'était le cas pour l'ancienne génération.¹⁵⁰

Le hip-hop représenterait pourtant une solution, permettant aux femmes de « gagner ». Il offrirait un espace permettant aux femmes d'utiliser leur souffrance pour produire des œuvres créatives. Cet espace est nécessaire pour que les femmes puissent explorer leur relation à l'amour et au sexe, avec les autres femmes et avec elles-mêmes. C'est un espace qui est également nécessaire pour les hommes.

Les rappeuses *queer*

La musique peut être perçue comme un exutoire culturel et social. La « *fandom* » telle qu'on la conçoit dans le monde de la musique ou le fait d'être amateur d'un genre musical particulier est associée à l'expression de son identité. Cette dernière peut donc se rapprocher des notions de sexualité et de genre.

Les femmes *queer* ne sont pas tellement associées à de la pure *fandom* mais plutôt à l'idée de

¹⁴⁹ *Ibidem*, p.156

¹⁵⁰ *Ibidem*, p.156-157

communauté ou même de participation (comme ça peut être le cas avec le mouvement « *riot grrrl* »), les festivals de musique ou bien même le concept de « *celesbian* ». ¹⁵¹ Elles éprouvent régulièrement une connexion assez forte à la musique et à certains artistes car ils leur procurent un sentiment d'identification. ¹⁵²

Bien avant le rap des années 1990 et la troisième vague du féminisme, un genre musical associé au féminisme et au lesbianisme fait son apparition, la *women's music* : un genre musical apparu en 1970 aux Etats-Unis, qui se caractérise par une musique produite par des femmes à destination des femmes et concernant les femmes.

Le premier morceau associé à ce genre remonte à 1969 lorsque Maxine Feldman interprète son morceau « *Angry Atthis* » dans lequel elle exprime ouvertement ses sentiments pour une autre femme. Ce morceau permet à d'autres artistes de se lancer dans cette voie telle qu'Alix Bobkin avec « *Lavender Jane Loves Women* » sorti en 1973.

A partir de là, des *labels* se forment dans les années 70 afin de diffuser de la musique produite par des artistes lesbiennes mais également des morceaux qui rendent compte de l'expérience politique et social des femmes. C'est précisément à partir de ce moment-là que s'établit le mouvement de la *women's music*. ¹⁵³ Au cœur de ce mouvement se trouvait la *Goldenrod Music Distribution* créée en 1975.

La *women's music* représente un véritable outil pour les artistes lesbiennes dans le but « d'élever les consciences » ¹⁵⁴ et d'offrir aux femmes de nouvelles perspectives de création et de consommation culturelle. Cela ne représente pas tellement un genre musical mais plutôt un terrain fertile où les femmes peuvent procéder à diverses réflexions sur la musique. Pour certaines, cela représente plus un code ou encore un terme qui englobe plusieurs concepts, plusieurs identités. En fait, beaucoup ont leur propre définition de ce que cela peut être :

« Une musique à laquelle tu t'identifies mais qui n'est pas spécialement un style ou un type, n'importe quelle musique réalisée par des femmes, de la musique réalisée par des femmes pour des femmes, vendre de la musique de lesbienne sans trop faire peur aux gens [...] » ¹⁵⁵

Le problème est que ce mouvement de la *women's music* et tous les moyens mis en œuvre pour

¹⁵¹ Contraction de *celebrity* et de *lesbian*, désigne une célébrité féminine, lesbienne ou non, populaire au sein de la communauté lesbienne ; DHOEST Alexander ; WASSERBAUER Marion, « Not only little monsters : diversity in music fandom in LGBTQ lives », *IASPM @journal*, vol.6, n°1, 2016, p.27

¹⁵² *Ibidem*

¹⁵³ KEHRER Lauron, « Goldenrod Distribution and the Queer's Failure of Women's Music », *American Music (Champaign III)*, vol.34, n°2, 2016, p.218-242

¹⁵⁴ *Ibidem*, p.221

¹⁵⁵ *Ibidem*

donner plus de visibilité aux artistes lesbiennes, concerne exclusivement les femmes et lesbiennes blanches. A côté de cela, les quelques artistes noires et lesbiennes atteignent difficilement la visibilité, que ce soit dans la culture populaire mais également dans le monde académique.

Durant les années 1990, les chanteuses noires ouvertement lesbiennes ou bisexuelles sont peu nombreuses, surtout dans le rap. Beaucoup d'artistes refoulent encore leur orientation ou préfèrent ne pas en parler. C'est le cas par exemple pour les rappeuses Queen Latifah et Da Brat ayant officiellement fait leur *coming out* en 2021 et 2022.

Malgré cela, certaines artistes féminines se permettent de parler ouvertement de leur orientation et de leurs relations. (Étant donné que le nombre de rappeuses lesbiennes et bisexuelles des années 1990 est particulièrement réduit, je ne me limiterai pas au rap et mentionnerai d'autres genres musicaux associés au hip-hop. Mon but est alors de montrer l'impacte qu'on eu les chanteuses *queer* non-pas seulement dans le rap mais dans le hip-hop en général.)

Le rap féminin des années 1990 voit se former quatre catégories bien distinctes : *Queen Mother*, *Fly Girl*, *Sista with Attitude* et *Lesbian*.¹⁵⁶ Aucune de ces catégories n'est rigide et il est possible que certaines s'entremêlent.

La première catégorie est donc celle de la *Queen Mother*. Elle comprend les rappeuses qui privilégient leur héritage africain et dont l'esthétique se centre autour la culture traditionnelle de cour en Afrique¹⁵⁷, et plus précisément sur la figure de la mère du roi. Cette dernière jouit d'un certain pouvoir et d'autres privilèges. Les rappeuses s'inspirent de cette figure en portant des accessoires qui renvoient à cette image royale : du tissu noble, des coiffes africaines, un style particulier de tresses, des bijoux, etc. Leur musique met en avant l'*empowerment* des femmes noires et la spiritualité. Elles mettent un point d'honneur sur la notion de respect envers les femmes racisées.

Nous pouvons citer, comme exemples, les rappeuses Queen Latifah, Sister Souljah ou encore Yo-Yo.

La seconde catégorie est celle de la *Fly Girl*, incarnée par des femmes élégantes et sexy au style vestimentaire tendance. La plupart des artistes de cette catégorie ont grandi avec les films de la *blaxploitation* dont elles tirent une certaine influence pour leur esthétique ou leur nom de scène.

Ces rappeuses portent habituellement des vêtements qui épousent et mettent en valeur leurs formes, et véhiculent l'image d'une femme indépendante, sensuelle et fêtarde.

¹⁵⁶ KEYES Cheryl L. ; « Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces : Black Female Identity via Rap Music Performance », *That's The Joint ! The Hip-Hop Studies Reader*, New York, 2004, p.265-266

¹⁵⁷ *Ibidem*

Dans cette catégorie, nous pourrions citer le groupe Salt 'n' Pepa ou la rappeuse Foxy Brown.

Sista With Attitude constitue la troisième catégorie. Ce sont les rappeuses, généralement *hardcore*, qui renvoient une image agressive et sexy, se réappropriant le plus souvent le terme *bitch*. Nous pouvons prendre pour exemple B.W.P et Lil ' Kim.

Au cours des années 1990, cette troisième catégorie tend à se mêler à celle de la *Fly Girl*. Les rappeuses empruntent des caractéristiques des deux côté de sorte à ce que certains parlent de « *mack divas* » ou de « *Thelma and Louise of rap* ». Lil ' Kim et Foxy Brown sont représentatives de ce mélange.

Il s'agit probablement de la catégorie suscitant le plus de controverses. Certaines critiques estiment que ces rappeuses ne sont pas si douées que ça, ne comptant que sur l'objectification sexuelle et rabaissant les hommes noirs. Plusieurs féministes du hip-hop, dont Joan Morgan, ne perçoivent pas la dimension féministe de cette musique, stipulant que ces artistes se contentent simplement de reproduire ce que les rappers font déjà.

La dernière catégorie est celle qui est arrivée le plus tardivement, à la fin des années 1990. Il s'agit de la quatrième et dernière catégorie incluant les artistes « lesbiennes » (*Lesbian*). Cela inclue également les premières rappeuses à avoir parlé de relations saphiques telles qu'elles sont vécues par les jeunes femmes noires.

Bien que les rappeuses parviennent à se faire une place dans le monde du rap, ce dernier laisse toujours une place importante aux discours sexistes et homophobes. Par conséquent, les rappers et rappeuses ouvertement *queer* sont rares dans les années 1990.

Queen Pen est très certainement la première artiste à avoir bousculé le monde du rap et la culture *queer* avec la sortie de son morceau « *Girlfriend* » :

If that was your girlfriend, she wasn't last night

[...]

Now how you just gon' be playa hatin' on me

'Cause I got mad bitches just wanting me

*And I got mad n*ggas just checkin' for me ? See*

I got more stock than you'd ever see

[...]

You don't have your man just stressin' out on me

'Cause he can't control how you throw your pussy

Cette première phrase : *If that was your girlfriend, she wasn't last night*, fait référence au morceau « *If that's your boyfriend (He wasn't last night)* » de Me'Shell Ndegeocello, une artiste ouvertement *queer* qui fait également une apparition sur la chanson de Queen Pen.

Dans ce morceau, l'artiste incarne la figure « *playa* », principalement incarnée par les hommes, cela consiste à valoriser sa capacité à séduire un grand nombre de femmes. Ici, la rappeuse se vante de ses prouesses en matière de sexualité et de séduction, mais également de sa capacité à « piquer » les petites-amies des hommes. Tout ceci place Queen Pen en position de pouvoir par rapport aux hommes et autres adversaires potentiels. En déclarant : « *Now how you just gon' be playa hatin' on me, 'cause I just got mad bitches just wanting me* », la rappeuse estime qu'on ne peut pas blâmer son infidélité car elle ne fait qu'attirer les autres filles qui sont également assez autonomes pour choisir ce qu'elles veulent.

Un peu plus loin, l'artiste dit : « *Cause he can't control how you throw you pussy* ». Ici, Queen Pen rappelle aux hommes qu'ils ne peuvent pas avoir de contrôle sur le corps des femmes. Ces dernières sont indépendantes et peuvent avoir de multiples relations si c'est ce qu'elles désirent.

A côté de cela, elle reproduit également des discours sexistes, associés à la masculinité hégémonique. Elle s'approprie le « rôle » de l'homme, et le fait d'être en « possession » de la petite-amie d'un autre lui procure un pouvoir de domination.¹⁵⁸

Sa musique ne subvertit donc pas vraiment les éléments traditionnels du rap car elle reproduit les codes de la sexualité afro-américaine basée sur la possession et l'occupation plutôt que sur un respect mutuel.¹⁵⁹

Queen Pen évite cependant l'objectification du corps féminin noir à travers la volonté de l'acquérir et l'occuper, et met plutôt en avant sa sensualité et sa liberté.

L'artiste tend également à se moquer gentiment des femmes qui éprouvent une attirance envers les autres femmes tout en persistant à rester dans des relations hétérosexuelles.

Bien que la sortie de ce morceau contribue à créer un espace dans lequel sont représentées les sexualités des femmes noires, Queen Pen semble pourtant être une exception et les artistes *queer* éprouvent toujours des difficultés à parler ouvertement de leurs relations.

Plusieurs critiques, dont celles de Ekuia Omosupe¹⁶⁰, estiment que l'identité lesbienne se rapproche de l'identité féministe dans le sens où elle concerne exclusivement les femmes blanches. Les femmes racisées *queer* doivent donc faire face à « la culture patriarcale masculine blanche d'un

¹⁵⁸ GUILLORY Nichole A. ; « (A) Troubling Curriculum : Public Pedagogies of Black Women Rappers », *Curriculum Studies Handbook – The Next Moment*, Purdue University, 2010, p.219

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 220

¹⁶⁰ KEYES Cheryl L. ; « Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces : Black Female Identity via Rap Music Performance », *That's The Joint ! The Hip-Hop Studies Reader*, New York, 2004, p. 272-273

côté et la culture lesbienne blanche, le racisme et l'homophobie générale de l'autre ».¹⁶¹

Lors d'une interview, Queen Pen mentionne également un stéréotype que les lesbiennes noires se doivent de contrer : le stéréotype du « *Bulldagger* » (poignard). Il s'agit d'un terme péjoratif désignant les lesbiennes qui chercheraient à ressembler et à agir comme des hommes. Au sein de la culture lesbienne noire, les femmes tentent de contrer ce stéréotype à travers le concept de « jeux de rôle ». Ainsi, les couvertures d'albums de rappeuses comme Queen Pen, vont présenter une image féminisée de l'artiste qui va, par exemple, porter du maquillage, une coiffure stylisée, une posture féminine, etc. Cette image peut cependant être brisée. C'est le cas dans le morceau « *no diggity* » de Blackstreet dans lequel l'artiste fait une apparition. Elle adopte des postures et une attitude « *B-boy* » typique des artistes masculins dans le hip-hop.

Bien que la rappeuse parle ouvertement d'attirance et de relation entre femmes, elle ne confirme pas publiquement son homosexualité. Selon Queen Pen : « certaines licences sont accordées à des artistes blanches ouvertement lesbiennes, comme Ellen DeGeneres et k.d. lang, qui n'ont pas à payer un prix aussi élevé pour leur sincérité en tant que lesbiennes de couleur ».¹⁶²

« *Dans deux ou trois ans à partir d'aujourd'hui, les gens diront que j'étais la première femme à mettre en lumière la vie lesbienne (de façon libre). C'est la réalité. Quel est le problème ?* »¹⁶³

La chanteuse Me'Shell Ndegeocello, qui fait une apparition dans le morceau de Queen Pen, a également eu un impacte dans le hip-hop des années 1990.

Me'Shell Ndegeocello est une chanteuse et rappeuse ayant commencé sa carrière en 1993. Elle est l'une des artistes féminines les plus représentatives des questions de race, de genre et de sexualité au sein de la culture hip-hop des années 90 et son impacte sur les femmes noires et *queer* est véritablement considérable. Bien que sa musique soit rattachée aux valeurs du féminisme, l'artiste se montre parfois contradictoire. En effet, avec son morceau « *If that's your boyfriend (He wasn't last night)* », l'artiste se vante (de la même manière que Queen Pen), de piquer les petits-amis des autres filles et semble trouver une certaine satisfaction dans l'attention que lui portent les hommes (le *male gaze*).

Bien qu'elle semble plus ou moins appréciée par les médias, de nombreuses chaînes de radio afro-américaines refusent de diffuser ses morceaux en raison de son orientation sexuelle, de sa

¹⁶¹ *Ibidem*

¹⁶² *Ibidem*, p.273

¹⁶³ *Ibidem*

musique jugée déviante et de ses idées catégoriques.¹⁶⁴ Cela expliquerait en partie pourquoi plusieurs rappeuses et autres chanteuses noires évitent de mettre en avant la culture *queer*.

La discrimination que la chanteuse subie est bien représentative du statut des artistes noires lesbiennes ou bisexuelles qui peuvent subir du sexisme et de l'homophobie au sein-même de leur communauté. Ces artistes souffrent donc de l'invisibilité dans la culture populaire.

Selon T. Denean Sharpley-Whiting, la culture hip-hop est une culture hypermasculine où les lesbiennes représentent un défi dans le sens où elles auraient besoin « *d'en goûter une bonne afin de revenir sur le droit chemin ou du moins celui de la bisexualité* ». ¹⁶⁵

Bien que Ndegeocello soit consciente de cette réalité chez les lesbiennes et bisexuelles noires, elle ne met pas pour autant en avant ce genre de problème dans ses morceaux. Au contraire, elle valorise un aspect positif. Elle se focalise sur son identité sexuelle ainsi que sur ses expériences amoureuses, ce qui contribue à son succès.

Ses contributions à la culture populaire noire, la culture *queer* et au féminisme restent relativement discrètes aux yeux des travaux académiques bien que sa popularité lui permet de jouir d'une visibilité sur MTV. Lorsqu'elle annonce publiquement sa bisexualité, cela marque un tournant dans les questions de genre, de sexualité et de race.

Plusieurs éléments ont contribué à la visibilité et au succès de Ndegeocello.

L'élection de Bill Clinton en 1993 procure un sentiment d'espoir à la communauté afro-américaine qui avait grandement soutenu sa candidature à l'élection présidentielle. A côté de cela, plusieurs émissions comme *The Cosby Show*, inspirent et créent de nouvelles vocations auprès de la jeune génération noire. Enfin, c'est une décennie inédite pour le hip-hop, et surtout le rap, qui voit apparaître une nouvelle vague de rappeuses parallèlement au développement de la troisième vague du féminisme. C'est probablement cette accumulation de facteurs qui permet aux artistes *queer* comme Me'Shell Ndegeocello ou Queen Pen de pouvoir s'exprimer et d'encourager les autres artistes à faire de même (dans les années qui suivent).

Bien que Ndegeocello affirme librement son orientation, ce n'est cependant pas le sujet de la plupart de ses chansons.

Dans son morceau « *Shoot'n up and gett'n high* », elle se concentre sur les réalités de la jeunesse noire de la classe ouvrière : les logements pour les personnes à faible revenu, les grossesses pas toujours désirées, le chômage, l'addiction, ... Selon Patricia Hill Collins, tous les problèmes sociaux que rencontre la communauté noire découlent directement de la colonisation, de l'esclavage ainsi

¹⁶⁴ CLAY Andreana, « « Like An Old Soul Record », Black Feminism, Queer Sexuality, and the Hip-Hop Generation », *Meridians*, vol. 8 n°1, *representin' : Women, Hip-Hop and Popular Music*, Duke University Press, 2008, p. 59-60

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.65

que du racisme général, et constituent ce qu'elle appelle « le nouveau racisme »¹⁶⁶. La chanteuse met l'accent sur ce sentiment d'abandon de la classe ouvrière vivant dans les zones urbaines.

Dans le morceau « *I'm diggin' you (like an old soul record)* », elle fait part d'un sentiment de nostalgie, à l'époque où les noirs luttent pour les droits civils, et critique un manque de mouvements sociaux et politiques à l'heure où elle interprète sa chanson. Elle songe à ces individus qui luttent pour leurs droits et respectaient leurs frères et sœurs noirs. Ceci traduit bien le sentiment qu'éprouve la génération née après 1965. Une génération qui ne semble trouver aucun modèle, aucun *leader*, et qui choisit donc de se tourner vers la culture populaire et le hip-hop, ce qui exprime un désir de faire bouger les choses en plus de procurer un sentiment d'identité.

Dans son morceau « *Soul on ice* », elle s'attaque aux standards de beauté américains que les personnes noires intériorisent. Il ne s'agit pas seulement de la question de la beauté physique mais également de valeurs traditionnelles associées à la féminité comme par exemple la pureté, la délicatesse ou l'innocence. Ce concept de la beauté et de la féminité blanche se baserait entre autres sur l'idée que les femmes noires ne peuvent pas être pures.¹⁶⁷

Dans « *Leviticus : faggot* », elle vise cette fois l'homophobie. Dans ses paroles, elle parle des violences subies par les hommes noirs homosexuels et du rôle de l'Eglise dans leur marginalisation.

His mother would pray

save him, save him, save him from this life

[...]

Go to church boy, faggot, you just a prisoner

Of your own perverted world

[...]

Michael performed for money to eat

Cause the man kicked the faggot

Out the house at 16, Amen Mother, let it be

Bien que les mouvements lesbiens et féministes permettent à la chanteuse de se faire une place, ils suscitent cependant des réactions négatives. De plus, les mouvements ne sont pas encore clairement nommés ou délimités ce qui peut renforcer le sentiment de solitude dans la communauté *queer*.

Dans sa reprise du morceau « *Who is he (And what is he to you) ?* », Ndegeocello choisit de ne pas changer les pronoms de sorte à ce qu'une relation amoureuse *queer* soit sous-entendue.

Le morceau qui parle de jalousie et de tromperie, met en scène la rencontre d'un homme et de sa

¹⁶⁶ *Ibidem*, p.61

¹⁶⁷ *Ibidem*, p.63

petite-amie avec l'amant de cette dernière. Dans la reprise de Ndegeocello, celle-ci reprend donc le rôle du petit-ami.

*A man we passed just tried to stare me down
And when I looked at you
You looked at the ground
I don't know who he is but I think that you do
[...]
I have something in my heart and in your eyes
Tell me, he's not someone just passin' by
And when you cleared your throat, was that your cue ?
[...]*

Dans « *Mary Magdalene* », elle exprime son amour pour une femme et son désir de l'épouser :

*I often watch you the way you whore yourself
You're so beautiful
You flirt, tease, enviously I wish you'd flirt with me
Perhaps I'm enticed by what you are
[...]
Spend one night with me, satisfy me for free
I'll love you endlessly
Yourself and that you
Give them what they want
So give me what I want

Tell me I'm the only one, give me
I want to marry you
[...]*

En plus du titre de son morceau, cela est également évident lorsqu'elle mentionne que la personne qui l'intéresse est vêtue d'une robe de prostituée. Comme le titre l'indique, la chanteuse fait référence à la figure biblique de Marie-Madeleine. Cela n'est sans doute pas un choix anodin puisqu'elle est associée à la figure d'une pécheresse réformée mais également d'une sainte. Elle utilise ici des éléments importants de la communauté noire comme l'Eglise et le mariage et les

remet dans un contexte *queer*.

Avec un de ses morceaux plus récents, « *Pocketbook* », elle prend la posture d'un homme où elle décrit la femme qui l'intéresse de manière sensuelle et érotique. Le fait qu'elle utilise la posture de l'observatrice lui procure un certain pouvoir quant à son identité sexuelle.

[...]

With the swerve in you hip

Order

Can I get a drink ?

Yeah

Yes you can

Pull the bar from your purse

Tip

Start singin' my shit

With the chorus

First

[...]

You like to hang out and shake that thing

And that's alright

[...]

How that feel ?

How'd that feel baby ?

Whatcha feel ?

What ya feel baby ?

I got feel

Looka here

[...]

La rappeuse Missy Elliot s'est vue « accusée » de lesbianisme et de bisexualité car elle critique la masculinité hégémonique valorisée dans l'industrie du rap et met en avant les expériences des femmes. Dans son morceau « *Gossip folks* », elle incarne directement les personnes qui la critiquent, dont ceux qui affirment qu'elle est bisexuelle :

Girl, that is Missy Elliott she lost a lot of weight
I heard she eats one cracker a day
Girl, well I heard the bitch was married to Tim' and started fuckin' with Trina
I heard the bitch got hit by three zebras and a monkey
I can't stand the bitch no way
[Missy Elliott]
[...]
Need to talk, what you know
And stop talkin' 'bout who I'm stickin' and lickin'
Just mad it ain't yours
I know ya'll poor, ya'll broke
Ya'll job just hangin' up clothes

Cet extrait et ce qui a été dit précédemment indiquent que les rumeurs sur l'orientation sexuelle d'un artiste a le pouvoir de le décrédibiliser et d'entacher sa carrière. En déclarant : « *and stop talkin' 'bout who I'm stickin' and lickin'* », Missy Elliott fait face aux rumeurs et y met fin en imposant ses limites. L'artiste ne confirme ou ne démentie aucune des rumeurs et choisit (probablement volontairement) de rester vague à ce sujet et de rester silencieuse sur son orientation sexuelle.

Durant la même période, Queen Latifah est confrontée à des rumeurs similaires sur son orientation sexuelle et réagit en déclarant : « C'est insultant quand quelqu'un demande : 'êtes-vous gay ?', une femme ne peut pas être forte, franche, compétente pour gérer sa propre entreprise, se débrouiller physiquement...sans être gay? Allez ». ¹⁶⁸

Pendant sa carrière d'actrice, Queen Latifah a principalement interprété des rôles de personnages hétérosexuels ou s'inscrivant dans une dimension hétéronormative. Cependant, elle a également incarné un personnage ouvertement lesbien dans le film *Set It Off* ainsi que la chanteuse bisexuelle Bessie Smith dans le film *Bessie*.

Les rumeurs concernant son orientation sexuelle et ses liaisons avec d'autres femmes se multiplient au fil des années mais l'artiste, tout comme Missy Elliott, persiste à garder le silence sur son orientation.

Il est probable que beaucoup de rappeuses de cette époque évitent de parler de leur sexualité par crainte de voir leur carrière s'effondrer ou que des partenariats commerciaux, des rôles dans des

¹⁶⁸ OWARE Matthew ; « Chapitre 6 : The Queer Emcee », *I Got Something To Say : Gender, Race, and Social Consciousness in Rap Music*, Palgrave Macmillan, 2018, p.163

films et autres types de contrat leur échappent. Elles pourraient également redouter une mauvaise réputation ou des représailles au sein même de la communauté hip-hop. Beaucoup d'artistes populaires, y compris ceux dont la musique est axée sur les problèmes socio-politiques, n'hésitent pas à rabaisser les rappeurs et rappeuses *out* tout en étant soutenus par la communauté hip-hop.¹⁶⁹

Malheureusement, le silence concernant la peur et la haine à l'égard des personnes *queer* encourage indirectement la perpétuation des discours homophobes et hétéronormatifs dans la culture hip-hop.

Conclusion

Dans ce travail, j'ai souhaité identifier les moyens mis en œuvre par les rappeuses afin de s'imposer dans une culture hip-hop où règne le *gangsta rap*. Il m'a également fallu retracer l'évolution du rap et voir en quoi les rappeuses se sont réappropriées des codes masculins associés à l'hyper-masculinité. Nous avons observé que la masculinité mise en avant dans le rap découle de stéréotypes raciaux, créés par l'hégémonie blanche et valorisés par l'industrie musicale. Cette masculinité, devenue hégémonique dans le hip-hop, exagère également les valeurs de la masculinité blanche comme la violence, la misogynie et l'homophobie.

Les rappeurs *gangsta* qui avaient initialement pour but de rendre compte d'une réalité, cherchaient à définir la vraie masculinité tout en étant persuadés que pour la maintenir en place, il fallait rabaisser et dominer les femmes. Ces mêmes rappeurs condamnaient les femmes noires pour diverses raisons et les réduisaient à de simples *bitches* ou *hoes*.

Alors que le *gangsta rap* ne représentait que l'un des sous-genres d'une musique très vaste, l'enthousiasme de l'audience blanche à l'égard de ce rap contribua grandement à son homogénéisation.

Bien que les années 1990 furent riches, elles marquèrent également une perte de la diversité musicale au sein du rap. Les rappeuses devaient donc s'adapter au risque de tomber dans l'oubli. Elles ont alors commencé à s'approprier tous les codes masculins propres au *gangsta rap* afin de pouvoir jouir d'une visibilité.

C'est probablement en raison de cette homogénéisation et de la domination du *gangsta rap* que les artistes féminines n'avaient d'autres choix que d'investir cette musique qui semblait tournée contre elles. Pourtant, c'est justement en investissant le *gangsta rap* et en se réappropriant les codes que ces rappeuses sont parvenues à contester la masculinité hégémonique à travers leurs textes, leurs clips, leur expression de la féminité et leur image *hardcore*.

Les rappeuses *queer* devaient faire face à des problématiques similaires auxquelles s'ajoutait le fait

¹⁶⁹ *Ibidem*, p.166

de pouvoir parler librement de relations entre femmes. A cette époque, peu de rappeuses *queer* assumaient leur orientation et encore moins étaient prêtes à parler d'attirance et de relation entre femmes. De plus, si elles assumaient leur orientation et les sujets abordés, elles risquaient un manque de visibilité. A côté de cela, certaines rappeuses étaient soupçonnées d'être *queer* en raison de leur image *hardcore* et masculine en plus des valeurs féministes qu'elles véhiculaient.

Il serait intéressant de poursuivre ce travail en s'intéressant aux rappeuses des années 2010 et voir comment la place de la femme a évolué dans le monde du rap. Beaucoup d'artistes féminines *queer* jouissent d'un succès similaire à celui de leurs collègues hétérosexuelles mais les questions liées à l'homosexualité et à la bisexualité ne sont cependant pas abordées de la même façon que dans les années 1990. Les discours sont articulés différemment et il serait intéressant de constater comment les rappeuses d'aujourd'hui, qui bénéficient d'une popularité presque aussi considérable que celle des rappeurs, investissent le rap et contestent la masculinité hégémonique.

Bibliographie

- s.n , « 1993 = the year in rap », *The Source*, no 52, janvier 1994, pp. 24-28
- BACQUE, Marie-Hélène. « Empowerment et politiques urbaines aux Etats-Unis », *Géographie, économie, société*, vol. 8, no. 1, 2006, pp. 107-124.
- BAKER Soren ; « Microphone Check. Total Respect : Bahamadia », *The Source*, no.79, avril 1996, p.44
- BALASINSKI Justyne, MATHIEU Lilian (dir.), *Art et contestation*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, collection « Res publica », 2006, pp. 169-186
- BELLE Crystal. "From Jay-Z to Dead Prez: Examining Representations of Black Masculinity in Mainstream Versus Underground Hip-Hop Music." *Journal of Black Studies*, vol. 45, no. 4, 2014, pp. 287–300
- BELL hooks, "Hardcore Honey: Bell Hooks Goes on the Down Low with Lil' Kim." *Paper Magazine*, Juillet 2014.
<http://www.papermag.com/hardcore-honey-bell-hooks-goes-on-the-down-low-with-lil-kim1427357106.html>
- BRONNER Angela, « SYSTAHOOD », *The Source*, no.72, septembre 1995, p. 42
- CLAY Andreeana, « « Like An Old Soul Record », Black Feminism, Queer Sexuality, and the Hip-Hop Generation », *Meridians*, vol. 8 n°1, *representin' : Women, Hip-Hop and Popular Music*, Duke University Press, 2008, pp. 53-73
- DECAULT Clément ; Le Gangsta Rap : Entre Résistance et Marchandisation » ; *Dire/Histoire* ; Hiver 2017, pp.36-42
- DJAVADZADEH Keivan. "Les politiques « Chyennes » du rap féminin *hardcore* : autodéfinition et discours contre-hégémoniques dans l'album *The Bytches*." *Recherches féministes*, volume 27, no 1, 2014, [en ligne]
- DJAVADZADEH Keivan, « Trouble dans le *gangsta-rap* : quand des rappeuses s'approprient une esthétique masculine », *Genre, sexualité & société*, no 13, juin 2015 [en ligne]
- DJAVADZADEH Keivan, « The *motherfucking bitch era* : la transition *hardcore* du rap féminin aux États-Unis », *Mouvements*, 2018/4 (n° 96) [en ligne]
- DREAM Hampton ; « Hard to the Core », *The Source*, no 45, juin 1993, pp.36-40
- DUINKER Ben ; MARTIN Denis ; « In Search of the Golden Age Hip Hop Sound (1986-1996) ; *Empirical Musicology Review*, vol.12, No. 1-2, 2017, pp. 80-100
- FASSIN Éric. Politiques de l'histoire : *Gay New York* et l'historiographie homosexuelle aux États-Unis. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 125, décembre 1998. Homosexualités. pp. 3-8.

- GUILLORY Nichole A. ; « (A) Troubling Curriculum : Public Pedagogies of Black Women Rappers », *Curriculum Studies Handbook – The Next Moment*, Purdue University, 2010, pp. 209-222
- HESS Mickey, *Icons of Hip Hop : An Encyclopedia of the Movement, Music, and Culture*, 2007, Greenwood Press
- HUNTER Margaret ; SOTO Kathleen. “Women of Color in Hip Hop: The Pornographic Gaze.” *Race, Gender & Class*, vol. 16, no. 1/2, 2009, pp.170-191
- JORDAN Jacquelyn ; « From Queen Latifah to Lil ' Kim : The Evolution of the Feminist MC », *Maneto : The Temple University Multi-Disciplinary Undergraduate Research Journal* ; vol.1, no.1, 2018, pp.55-62
- KEYES Cheryl L. ; « Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces : Black Female Identity via Rap Music Performance », *That's The Joint ! The Hip-Hop Studies Reader*, New York, 2004, pp. 265-276
- KUBRIN Charis E ; WEITZER Ronald ; « Misogyny in Rap Music : A Content Analysis of Prevalence and Meanings », *Men and Masculinities* ; vol.12, no 1, octobre 2009, pp. 3-29
- s.n, « Letters : We love you, we love you not... », *The Source*, no. 91, avril 1997, p.18
- LEWIS M. Miles ; « Record Report : Albums », *The Source*, no.87, décembre 1996, p. 134
- M.P., « Media Watch : A Survey of the Mainstream Media's Coverage of Rap Music », *The Source*, no. 93, juin 1997, p.38
- MANN Susan Archer ; DOUGLAS J. Huffman. “The Decentering of Second Wave Feminism and the Rise of the Third Wave.” *Science & Society*, vol. 69, no. 1, 2005, pp. 56–91
- MARABLE Manning ; « La Crise Contemporaine de l'Amérique Noire », *Hommes et Migrations*, n°1162-1163, février-mars 1993, *Fragments d'Amérique. Migrants et minorités aux USA*, pp. 16-21
- MCLEAN Greaves, « Momma Superior », *The Source*, no.86, novembre 1996, pp.66-70
- MORGAN Joan. “Fly-Girls, Bitches, and Hoes: Notes of a Hip-Hop Feminist.” *Social Text*, no. 45, 1995, pp. 151–157
- OUIMET Marc, « Oh, Canada ! La baisse de la criminalité au Canada et aux Etats-Unis entre 1991 et 2002 », *Champ pénal/ Penal field* [En ligne], Vol. I | 2004
- OWARE Matthew ; « Brotherly Love : Homosociality and Black Masculinity in Gangsta Rap Music » ; *Journal of African American Studies* ; No 15 ; 2011, pp.22-39
- OWARE Matthew ; « Chapitre 6 : The Queer Emcee », *I Got Something To Say : Gender, Race, and Social Consciousness in Rap Music*, Palgrave Macmillan, 2018, pp.153-180
- QUINN Eithne ; *Nuthin' but a « G » Thang : The Culture and Commerce of Gangsta Rap* ; 2005, Columbia University Press, New York
- RANDOLPH Antonia. “‘Don’t Hate Me Because I’m Beautiful’: Black Masculinity and Alternative

Embodiment in Rap Music.” *Race, Gender & Class*, vol. 13, no. 3/4, 2006, pp. 200–217

RAULIN Anne ; ROGERS C. Susan, *Parallaxes transatlantiques : Vers une anthropologie réciproque*, 2012, CNRS Edition, Paris, p.139-149

RICHARDSON Jeanita W. ; SCOTT Kim A. ; “Rap Music and Its Violent Progeny: America’s Culture of Violence in Context.” *The Journal of Negro Education*, vol. 71, no. 3, 2002, pp. 175–192

SERRIANNE ESPERANZA Nina, *America in the Nineties*, Syracuse University Press, 2015

TADDEI-LAWSON Hélène, « Le mouvement hip-hop », *Insistance*, 2005/1 (n^o 1), p. 187-193

s.n, « The Heavyweights of 1994 : The Year's Ten Most Influential People in Hip-Hop », *The Source*, no 64, janvier 1995, pp.42-56

VETTORATO Cyril ; « Le rap ou la démesure de la mesure. Raising the bar : Changes of Rythm in Rap Performance », *Cahiers de littérature orale* ; 73-74, 2015, p.1-11

WILSON D. Mark, « Post-Pomo Hip-Hop Homos : Hip-Hop Art, Gay Rappers, and Social Change », *Social Justice*, vol. 34, no 1 (107), Art, Identity and Social Justice, 2007, p. 117-140

Discographie

- 2Pac feat. Danny Boy Steward, "I Ain't Mad At Cha", *All Eyes On Me*, Daz Dillinger 1996.
- 2Pac, "Never Had a Friend Like Me", *Gridlock'd (The Soundtrack)*, Johnny J, 1997.
- Blackstreet feat. Queen Pen & Dr. Dre, "No Diggity", *Another Level*, Teddy Riley & William "Skylz" Stewart, 1996.
- Bo\$\$ feat. AMG, "Mai Sista Izza Bitch", *Born Gangstaz*, AMG, 1991.
- Bo\$\$, "Recipe of a Hoe", *Born Gangstaz*, Def Jef, 1993.
- B.W.P, "Comin' Back Strapped", *The Bytches*, Mark Sexx, 1991. B.W.P, "Cotex", *The Bytches*, Mark Sexx, 1991.
- B.W.P, "Shit Popper", *The Bytches*, Mark Sexx, 1991.
- B.W.P, "Two Minutes Brother", *The Bytches*, Mark Sexx, 1990.
- B.W.P, "Wanted", *The Bytches*, Mark Sexx, 1991.
- B.W.P, "We Want Money", *The Bytches*, Mark Sexx, 1991.
- DMX feat. Val (USA) & Majic, "A'Yo Kato", *Grand Champ*, Swizz Beatz, 2003.
- Eminem, "I Remember (Dedication to Whitney Ford) (Everlast Diss)", Jeff Bass & Eminem, 2000.
- Eminem, "Kill You", *The Marshall Mathers LP*, Dr. Dre & Mel-Man, 2000.
- Eve, "Love Is Blind", *Let There Be Eve...Ruff Ryders'First Lady*, Swizz Beatz & P Killer Trackz, 1999.
- Foxy Brown feat Mya, "JOB", *Chyna Doll*, Shuga Bear, 1999.
- Foxy Brown, "My Life", *Chyna Doll*, Deric "D-Dot" Angelettie & Kanye West, 1999.
- H.W.A, "Little Dick", *Livin' in a Hoe House*, Damon Thomas, 1990.
- JAY-Z feat. John Legend, "Do U Wanna Ride", *Kingdom Come*, Kanye West, 2006.
- JAY-Z, "Lucky Me", *In My Lifetime Vol.1*, Stevie J & Buckwild, 1997.
- Lil' Kim feat. JAY-Z, "Big Momma Thang", *Hard Core*, Stretch Armstrong, 1996.
- Lil' Kim, "Queen Bitch", *Hard Core*, Carlos "6 July" Broady & Nashiem Myrick, 1996.
- Lil' Kim feat Junior M.A.F.I.A, "We Don't Need It", *Hard Core*, Minnesota, 1996.
- Ludacris, "Large Amounts", *The Red Light District*, Vudu, 2004.
- Meshell Ndegeocello, "If That's Your Boyfriend (He Wasn't Last Night)", *Plantation Lullabies*, André Betts, 1993.
- Meshell Ndegeocello, "I'm Diggin' You (Like an Old Soul Record)", *Plantation Lullabies*, Bob Power & Meshell Ndegeocello, 1993.
- Meshell Ndegeocello, "Leviticus: Faggot", *Peace Beyond Passion*, David Gamson, 1996.
- Meshell Ndegeocello, "Mary Magdalene", *Peace Beyond Passion*, David Gamson, 1996.
- Meshell Ndegeocello feat. Tweet & Redman, "Pocketbook (Rockwilder and Missy Elliott Remix),

Cookie: The Anthropological Mixtape, Rockwilder, Missy Elliott & Allen Cato, 2002.
 Meshell Ndegeocello, "Shoot'n Up And Gett'n High", *Plantation Lullabies*, Meshell Ndegeocello, 1993.
 Meshell Ndegeocello, "Soul On Ice", *Plantation Lullabies*, David Gamson, 1993.
 Meshell Ndegeocello, "Who Is He and What is He To You", *Peace Beyond Passion*, David Gamson, 1996.
 Missy Elliott feat. Ludacris, "Gossip Folks", *Under Construction*, Timbaland & Missy Elliott, 2002.
 Nas, "Dr. Knockboot", *I am...*, Trackmasters, 1999.
 Nas, "Halftime", *Illmatic*, Large Professor, 1992.
 N.W.A, "A Bitch Iz a Bitch", *N.W.A and the Posse*, DJ Yella & Dr. Dre, 1987.
 N.W.A, "Straight Outta Compton", *Straight Outta Compton*, Dr. Dre & Dj Yella, 1998.
 Public Enemy, "A Letter To The New York Post", *Apocalypse 91...The Enemy Strikes Black*, The Bomb Squad, 1991.
 Queen Latifah, "Evil That Men Do", *All Hail The Queen*, KRS-One, 1989.
 Queen Latifah, "Fly Girl", *Nature of a Sista*, Cutfather & Soulshock, 1991.
 Queen Latifah feat. Monie Love, "Ladies First", *All Hail The Queen*, DJ Mark The 45 King, 1989.
 Queen Latifah, "U.N.I.T.Y", *Black Reign*, Kay Gee & Mufi, 1993.
 Queen Pen feat. Meshell Ndegeocello, "Girlfriend", *My Melody*, Teddy Riley & Mixture, 1997.
 Salt-N-Pepa, "Let's Talk About Sex", *Black's Magic*, Hurby Luv Bug and the Invincibles, 1991.
 Salt-N-Pepa, "Tramp", *Hot, Cool and Vicious*, Herby "Luvbug" Azor, 1986.
 Scarface feat. Devin The Dude & KB(ALT), "Use Them Ho's", *My Homies*, Domo, 1998.
 The Notorious B.I.G, "Friend of Mine", *Ready to Die*, Easy Mo Bee, 1994.
 The Notorious B.I.G feat. The LOX, "Last Day", *Life After Death*, Havoc, 1997.
 The Notorious B.I.G feat. Method Man, "The What", *The Notorious B.I.G Sampler (Teaser)*, Easy Mo Bee, 1994.
 T.I., "You Ain't Missin' Nothin'", *Paper Trail*, Drumma Boy, 2008.
 Westside Connection, "The Gangsta, the Killa and the Dope Dealer", *Bow Down*, Bud'da, 1994.