

Keivan Djavadzadeh

# **Hot, Cool & Vicious**

**Genre, race et sexualité  
dans le rap états-unien**

**{extrait}**

LES PRAIRIES ORDINAIRES

2021

## Sommaire

Introduction	10
1. <i>Herstory in the Making</i> Quatre décennies de rap enregistré par des femmes	28
2. <i>Bitches with Attitude</i> Comment les rappeuses se sont approprié les codes du gangsta rap	86
3. <i>Let's Talk About Sex</i> La sexualité, entre (contestation de la) respectabilité et puissance d'agir	120
4. <i>360 Degrees of Power</i> Rap et politique à l'heure des réseaux sociaux numériques et de Black Lives Matter	152
5. <i>My Feminism Will Be Intersectional Or It Will Be Bullshit</i> Le rapport au féminisme, du rejet à l'identification	184
Conclusion	210
Remerciements	217
Index	219

*À mon grand-père que j'ai tant aimé*

# **Introduction**

En 2019, Cardi B remportait le très convoité prix du meilleur album rap pour *Invasion of Privacy* lors de la 61<sup>e</sup> cérémonie des Grammy Awards. Quarante ans après les premiers enregistrements commercialisés du rap et plus de vingt ans après l'introduction de la catégorie, une rappeuse solo était distinguée pour la première fois<sup>1</sup>. Aussi tardive que soit cette consécration, elle traduit la vitalité retrouvée du rap enregistré par des femmes aux États-Unis. Car si l'interprète de « Bodak Yellow » se pose incontestablement en nouvelle star féminine du rap aux côtés de Nicki Minaj, plus ancienne dans l'industrie, nombreuses sont aujourd'hui les rappeuses à bénéficier d'une exposition internationale conséquente, de Young M.A à Doja Cat, en passant par Megan Thee Stallion, Princess Nokia, Rico Nasty ou encore Saweetie. Le flot de nouvelles rappeuses talentueuses semble intarissable au tournant des années 2020. Le contraste est saisissant

---

1. Une autre rappeuse, Lauryn Hill, avait déjà remporté ce prix en 1997 pour l'album *The Score*, mais en tant que membre du groupe The Fugees. Elle remporta deux ans plus tard le Grammy du meilleur album pour *The Miseducation of Lauryn Hill*, mais pas celui du meilleur album rap, catégorie dans laquelle elle n'était même pas nommée.



Cardi B récompensée lors de la 61<sup>e</sup> cérémonie des Grammy Awards (2019)

avec ce que l'on pouvait observer une quinzaine d'années plus tôt : quand le marché du disque hip-hop s'effondra, les rappeuses furent les premières sacrifiées. Après une décennie de succès considérables enregistrés par des rappeuses, celles visibles dans l'espace médiatique se comptaient sur les doigts de la main dans la seconde moitié des années 2000. Passionné de rap depuis l'adolescence, je m'interrogeais alors sur le devenir des artistes avec lesquelles j'avais grandi – les Lil' Kim, Foxy Brown, Eve et Missy Elliott – et les raisons pour lesquelles elles ne semblaient pas trouver d'héritières.

J'ai commencé à travailler sur les rapports sociaux de genre, de race et de sexualité qui configurent l'industrie du rap et les trajectoires des artistes aux États-Unis en 2010, à un moment charnière de l'histoire de cette musique. C'était peu de temps avant que Nicki Minaj ne sorte son premier album, *Pink Friday*, qui devait lui ouvrir les portes du succès après plusieurs mixtapes et featurings remarquables. La configuration de l'espace médiatique a changé du tout au tout durant mes recherches : alors que je m'interrogeais initialement sur la raréfaction des femmes dans le rap, j'ai été témoin d'une époque particulièrement faste pour ces dernières, sous l'effet des reconfigurations des voies de professionnalisation artistique. Outre Nicki Minaj et Cardi B, deux des plus grandes stars féminines du rap toutes époques confondues, de très nombreuses rappeuses mènent aujourd'hui une carrière internationale, sans nécessairement être signées en major. Les rappeuses de la nouvelle génération se sont emparées des réseaux socionumériques pour conquérir leur public, développer un lien privilégié avec lui et contourner les intermédiaires de l'industrie. Des artistes qui ne se seraient pas vu donner leur chance ont pu accéder à la notoriété et déjouer les pronostics. Ainsi de cette rappeuse ouvertement lesbienne obtenant un quadruple single de platine en indépendance. Cette décennie passée à étudier le rap et à en resituer les évolutions récentes dans un temps

long m'a permis de mesurer à quel point l'histoire des femmes dans le rap est complexe et captivante, notamment du point de vue des stratégies et des positionnements artistiques que ces dernières adoptent pour négocier leur place dans une industrie dominée par des hommes souvent réticents à les intégrer.

Aussi passionnante que soit l'histoire du rap et des rappeuses, elle reste largement à (ré)écrire. Comme pour d'autres genres musicaux<sup>2</sup>, les ouvrages universitaires ou grand public, les cérémonies de remises de prix et les pratiques de reconnaissance et de consécration artistiques font la plupart du temps la part belle aux hommes. La contribution des femmes au rap est généralement passée sous silence, minorée ou moquée, alors que des femmes ont été parmi les toutes premières à enregistrer cette musique et que des rappeuses ont produit de nombreux titres et albums majeurs<sup>3</sup>. À titre d'exemple, lorsque le magazine *The Source* entreprend, en 1998, de classer les 100 meilleurs albums de rap, seules trois rappeuses (ou groupes entièrement féminins) sont recensées, aux 60<sup>e</sup>, 79<sup>e</sup> et 86<sup>e</sup> places. Et, dans un ouvrage abondamment cité, le journaliste Nelson George va jusqu'à affirmer que « la culture hip-hop n'a pas produit de Bessie Smith, de Billie Holiday ou d'Aretha Franklin [...]. Depuis plus de vingt ans que le hip-hop est enregistré [...], aucune femme n'a contribué de manière significative au développement artistique du rap. » Dès lors, pour l'auteur, si aucune rappeuse n'avait jamais enregistré le moindre disque, « la face du rap n'en aurait pas été

---

2. Angela Davis, « Black Women and Music: A Historical Legacy of Struggle », in J. M. Braxton, A. N. McLaughlin (dir.), *Wild Women in the Whirlwind. Afro-American Culture and the Contemporary Literary Renaissance*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989, p. 3-21.

3. Le récent ouvrage de la journaliste Kathy Iandoli, qui écrit sur le rap depuis plus d'une décennie, est un très bon contre-exemple : Kathy Iandoli, *God Save the Queens. The Essential History of Women in Hip-Hop*, New York, Harper Collins, 2019.



changée<sup>4</sup> ». Ce mépris pour les rappeuses n'est pas sans rappeler celui dans lequel étaient tenues les chanteuses de blues urbain des années 1920 et 1930. Il est d'ailleurs ironique de voir George opposer ici Bessie Smith aux rappeuses lorsqu'on sait qu'elle fut d'abord présentée comme une aberration commerciale ayant compromis le blues rural « authentique »<sup>5</sup>. Quant à l'idée que les femmes n'auraient aucunement participé au développement artistique du rap, il suffit de s'arrêter un bref instant sur l'histoire de cette musique pour mesurer à quel point elle est erronée. Pour ne donner qu'un exemple parmi tant d'autres, c'est à une rappeuse, Roxanne Shanté, que l'on doit la popularisation du « rap-réponse » (*answer-back rap*), un genre très prisé de la seconde moitié des années 1980 et qui donnera naissance par la suite aux *diss-tracks*<sup>6</sup>.

Les écrits universitaires sur le rap peuvent eux aussi contribuer à renforcer l'idée que les femmes n'ont joué qu'un rôle marginal dans le développement de cette musique, comme lorsqu'ils expliquent son émergence par « un rejet de la culture disco et une réaffirmation de la masculinité noire<sup>7</sup> ». Un certain nombre de travaux pionniers publiés dans les années 1990 sont heureusement venus rappeler les contributions des femmes africaines-américaines et portoricaines à

---

4. Nelson George, *Hip Hop America*, New York, Penguin, 2005, p. 184 (mes traductions, sauf mention contraire).

5. Hazel V. Carby, « In Body and Spirit. Representing Black Women Musicians », *Black Music Research Journal*, vol. 11, n° 2, 1991, p. 180.

6. Comme son nom l'indique, un « rap-réponse » consiste en une réponse à un morceau préexistant, qu'il s'agisse de prolonger l'histoire ou de critiquer l'artiste qui l'a enregistré. Contrairement au « rap-réponse », une *diss-track* n'a pas besoin de matériel préexistant et comporte nécessairement des attaques envers un ou plusieurs artistes.

7. Houston A. Baker, « Hybridity, the Rap Race, and Pedagogy for the 1990s », *Black Music Research Journal*, vol. 11, n° 2, 1991, p. 218.

la culture hip-hop<sup>8</sup>. À ce jour, il n'existe cependant aucune monographie universitaire sur les rappeuses états-uniennes. L'étude remarquable de Gwendolyn D. Pough est sans doute ce qui s'en rapprocherait le plus mais, au-delà de l'actualisation nécessaire, son propos porte autant sur le cinéma et la littérature hip-hop que sur le rap<sup>9</sup>. Et si Tricia Rose a consacré un chapitre de *Black Noise* à la question des femmes dans le rap, son corpus est avant tout constitué des rappeuses de la seconde moitié des années 1980<sup>10</sup>. On le comprend aisément par le fait que l'ouvrage, publié en 1994, est le résultat d'une recherche doctorale commencée en 1986. Le problème est que de très nombreux travaux ultérieurs, qui n'ont pas cette excuse de la temporalité, se sont eux aussi focalisés sur cette même génération de rappeuses, au détriment des suivantes. Notre connaissance du rap apparaît dès lors tronquée et trompeuse.

On ressort parfois de la lecture de certains ouvrages sur le rap avec l'impression que les années 1990, parce qu'elles voient le gangsta rap triompher, ont été fatales aux rappeuses. Elles sont pourtant plus nombreuses et vendent dans l'ensemble bien plus de disques à ce moment que durant la décennie précédente. Le fait que ces artistes aient performé un rap plus hardcore, empruntant aux codes d'un sous-genre du rap honni, explique sans doute,

8. Tricia Rose, « Never Trust a Big Butt and a Smile », *Camera Obscura*, vol. 8, n° 2, 1990, p. 108-131; Murray Forman, « "Movin' Closer To an Independent Funk". Black Feminist Theory, Standpoint, and Women in Rap », *Women's Studies*, vol. 23, n° 1, 1994, p. 35-55; Imani Perry, « It's My Thang and I'll Swing It the Way That I Feel! », in G. Dines et J. McMahon Humez (dir.), *Gender, Race, and Class in Media: A Text-Reader*, Thousand Oaks, Sage, 1995, p. 524-530; Nancy Guevara, « Women Writin' Rappin' Breakin' », in W. E. Perkins (dir.), *Droppin' Science. Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*, Philadelphie, Temple University Press, 1996, p. 49-61.

9. Gwendolyn D. Pough, *Check It While I Wreck It. Black Womanhood, Hip-Hop Culture, and the Public Sphere*, Boston, Northeastern University Press, 2004.

10. Tricia Rose, « Bad Sistas: Black Women Rappers and Sexual Politics in Rap Music », *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover et Londres, Wesleyan University Press, 1994, p. 146-182.

en partie au moins, pourquoi Lil' Kim trouve moins sa place que Queen Latifah dans les écrits féministes et progressistes sur le rap<sup>11</sup>. Comme a pu l'observer Karim Hammou à propos du rap français, « il est toujours tentant d'écrire l'histoire à partir des jugements de valeurs contemporains. On tient alors compte de certaines façons de faire du rap, que l'on considère fidèles à l'«essence» du genre, et on en ignore d'autres, jugées illégitimes<sup>12</sup>. » Ce sont pourtant ces différentes façons dont des femmes ont évolué dans le rap qu'il est intéressant d'étudier, sans jugement moral et en refusant de privilégier une rappeuse plutôt qu'une autre. Car la mise en évidence des différents positionnements artistiques permet d'aller contre l'idée répandue selon laquelle les rappeuses forment un tout homogène simplement en raison de leur identité de genre. Cet ouvrage se donne donc pour objectif de rendre compte de cette diversité de thématiques, de scènes et de positionnements, des années 1980 à nos jours. À cette fin, je me suis intéressé au discours des rappeuses en différents lieux : sur disque, en interview et sur les réseaux sociaux, principalement.

**{fin de l'extrait}**

---

11. Valerie Chepp, « Black Feminism and Third-Wave Women's Rap. A Content Analysis, 1996-2003 », *Popular Music and Society*, vol. 38, n° 5, 2015, p. 545.

12. Karim Hammou, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2014, p. 7.