



Hip-hop et Reggaetón : De la rage du ghetto aux vêtements de marque

Par Fabrice Hatem

Introduction

Le Hip-hop et le Reggaetón - musiques proches par leur histoire comme par leur style - sont nées, au cours des années 1970 et 1980, dans différents quartiers pauvres d'Amérique, où les populations noires étaient majoritaires : Trenchtown à la Jamaïque, Santurce à Portorico, Bronx à New York, puis Compton à Los Angeles. Ces musiques revendicatives, violentes, transgressives, exprimant les frustrations et les rêves de populations déshéritées, ont suscité de nombreuses polémiques en raison du caractère souvent outrancier et provocateur de leurs paroles.

De ce fait, leur diffusion s'est au départ plutôt appuyée sur des réseaux parallèles (labels et producteurs indépendants, diffusion semi-clandestine..) avant de susciter l'intérêt des « majors » de la distribution musicale. Quant aux artistes eux-mêmes, leur carrière s'est souvent déroulée sur un fragile fil du rasoir où des succès parfois éphémères pouvaient être anéantis par une subite irruption de la violence.

Contrairement au cas du Tango, le passage du Hip-hop au statut de musique « grand public » ne s'est pas accompagné d'une disparition de son caractère transgressif et provocateur. Celui-ci est au contraire devenu au fil des ans une sorte de « marque de fabrique » du genre, utilisée comme atout dans les stratégies de conquête d'un public jeune, instinctivement rebelle et avide d'émotions fortes.

Hip-hop et Reggaetón n'en rejettent pas pour autant – à l'exception d'un « Rap engagé » minoritaire - les valeurs et les comportements de la société de consommation. Bien au contraire, ils se les sont largement appropriées, la possession ostentatoire d'objets de marque et de femmes désirables figurant parmi les principaux leitmotivs des chansons et des vidéos du genre.

Nb : N'étant pas moi-même un spécialiste du Hip hop, je me suis largement appuyé pour la rédaction de cet article sur quatre ouvrages : [*Le rap, une esthétique hors la loi*](#), de Christian Béthune ; [*Cant' stop, won't stop*](#), de Jeff Chang, [*Hip-hop America*](#), de Nelson George ; et [*De la Salsa au Reggaetón, un phénomène social*](#), de Saúl Escalona. Le texte qui suit doit donc être considéré davantage comme une synthèse réfléchie de ces sources que comme le fruit d'une recherche originale. Les erreurs éventuelles qu'il contient sont par contre entièrement de ma responsabilité.

Table des matières

Introduction.....	1
Les origines : deux enfants des ghettos modernes d'Amérique	3
Trenchtown et les sound systems	3
Le Bronx et la naissance du Hip-hop	4
Straight Outta Compton : Le Gangsta Rap de la côte ouest	8
Du côté des latinos : du Dem Bow au Reggaetón.....	9
Une enfance turbulente de contre-culture des marges.....	11
Le Hip-hop, héritier moderne d'une tradition de contre-culture noire.....	11
Le Hip-hop comme musique de contestation agressive et clivante	16
Un milieu violent, sans être pour autant contrôlé par le crime organisé.....	20
Des labels indépendants au marketing de masse	21
Une transformation inachevée en loisir de masse	25
Le succès national et international.....	25
La prise en main par l'industrie des loisirs.....	27
Musique « grand public » ou contre-culture ?	29
Sources bibliographiques	32

Les origines : deux enfants des ghettos modernes d'Amérique



Si les “Sound systems” jamaïcains inventés à Trenchtown à la fin des années 1960 (photo ci-contre) constituent l’antécédent direct du Hip-hop, c’est dans le Bronx new-yorkais que naît celui-ci au début de la décennie 1970. Il fait ensuite des émules dans le reste des Etats-Unis, et tout particulièrement dans les ghettos noirs de Los Angeles. Simultanément, le Reggaeton se diffuse auprès de la jeunesse latino du Nouveau monde à partir de ses berceaux originels : Panama et surtout Porto-Rico.

Trenchtown et les sound systems

Quelques années avant l’apparition du Hip-hop dans le Bronx new-yorkais, la Jamaïque a joué un rôle précurseur dans l’invention des techniques qui allaient lui donner naissance. Ce pays traverse alors une période de troubles sociaux, mais aussi de créativité artistique. Après son accession à l’indépendance en 1962, son actualité politique est en effet marquée par la rivalité entre deux partis - le JLP conservateur d’Edward Seaga et le PNP progressiste de Michael Manley – qui dégénère bientôt en conflit violent. C’est aussi époque où émerge dans l’île le mouvement politico-religieux du Rasta, sorte de messianisme noir tournée vers le retour aux sources africaines, et dont Bob Marley (photo ci-contre) sera l’un des adeptes. En matière artistique, le début des années 1970 voit apparaître le Reggae, successeur du Ska et du Steady Rock, avec la sortie en 1972 du titre *The harder they come* de *Bob Marley and the Wailers* (en fait la bande-son d’une film éponyme).



La nuit venue, on organise aussi des fêtes dansantes dans le ghetto noir de Trenchtown, quartier pauvre situé au sud de la capitale, Kingston. Pour animer ces soirées, sont alors mis au point des « sound systems » permettant d’atteindre le très haut volume sonore nécessaire à l’animation des fêtes en plein air tout en remédiant par la diffusion de musique enregistré à la pénurie de musiciens « live ».



Mais les animateurs ne se contentent pas de diffuser tels quels les morceaux existants. A leur table de mixage, les DJs commencent à les manipuler, à les combiner, à en sélectionner les parties les plus intéressantes rythmiquement pour la danse, qui sont ensuite répétées en boucle. Et aussi à les commenter en « live » en scandant leurs paroles improvisées au rythme de la musique remixée. C'est le début de ce que l'on appellera bientôt, une fois né le Hip-hop, le « DJing », le « Mc-ing », le « toasting » et finalement le Rap.

Mais à la Jamaïque, cela s'appelle pour l'instant le Dub. Un genre qui sera perfectionné dans le studio d'enregistrement *The Black Ark*, dont le propriétaire, Lee Perry (photo ci-contre), invente le scratching et même le sampling avant la lettre. Le Dub influencera aussi le Reggae, ces deux musiques connaissant ensemble leur apogée vers la fin des années 1970. A cette époque, Bob Marley, qui a réussi à obtenir la fin des hostilités entre les deux partis politiques rivaux à l'occasion d'un concert historique de 1978 où il réunit leurs deux leaders, est devenu une idole dans le pays. Cette période faste se terminera bientôt avec la mort de Marley d'un cancer en 1981 et le déclin rapide du Dub. Mais celui-ci a alors déjà essaimé, sous un autre nom, vers les Etats-Unis...



Le Bronx et la naissance du Hip-hop¹



Au début des années 1970, le Bronx new-yorkais est un quartier à la dérive (photo ci-contre). Il est éventré par des autoroutes urbaines, défiguré par les barres HLM sinistres des « projects tower in a park », ghettoisé par la fuite de ses classes moyennes blanches puis noires dont les logements sont bientôt squattés, abandonnés par les autorités fédérales et municipales. Ses immeubles sont ravagés par des incendies souvent déclenchés par des propriétaires sans scrupules – les slumlords – pour toucher les primes d'assurance. Il sombre alors dans de multiples pathologies sociales - alcoolisme, drogue, violence -, tandis que des gangs de jeunes, noirs (*Black Spades...*) ou portoricains (*Ghettos Brothers...*) se livrent entre eux à des guerillas meurtrières.

¹ Ce paragraphe est très largement inspiré de deux ouvrages : [Hip Hip America](#), de Nelson George ; et [Can't Stop, Won't Stop](#), de Jeff Chang.



C'est dans ce contexte que naît le Hip-hop, à la fois comme une nouvelle forme de divertissement juvénile et comme une tentative de mettre fin à la guerre des gangs en la sublimant par des activités festives. Effrayés de leur propres excès, les gangs tentent en effet alors de s'accorder sur un arrêt de la violence. Certains de leurs membres se tournent vers la musique,

comme les dirigeants des *Ghettos Brothers*, qui fondent un groupe éponyme et enregistrent un album de Pop en 1972 (photo ci-contre). D'autres pensent que l'organisation de fêtes dansantes pourrait permettre d'apaiser les tensions entre groupes de jeunes. Mais encore faut-il pour cela disposer de moyens de sonorisation adéquats, afin de produire un volume sonore suffisant pour emplir de larges espaces...

Même si la culture Hip-hop naissante est avant tout l'expression de la jeunesse noire nord-américaine, son apparition doit beaucoup à l'influence des Caraïbes. C'est même à un DJ issu d'une famille d'immigrés jamaïcains - donc venant du pays où justement ont été mis au point les premiers « sound systems » (cf. supra) - que peut être imputée sa paternité directe. A la fin 1973, le DJ Kool Herc organise en effet des « Block parties » pour les adolescents du Bronx (photo ci-contre). En bricolant les « amplis » de son père, il en augmente considérablement la puissance sonore. A sa table de mixage, il répète en boucle les séquences rythmiques les plus entraînantes, ou « breaks », des hits du moment, pour permettre au public de danser plus longtemps. Il apprend à « travailler » sur deux disques à la fois sur sa table de mixage, produisant ainsi des « samples » artisanaux. *Last but not least*, il ajoute sur cette musique remixée des commentaires vocaux scandés en live. Bientôt, se forme autour de lui un groupe de jeunes « fans », DJs, rappeurs et breakers. Toutes les composantes du Hip-hop commencent donc à se mettre en place autour de ce précurseur.



Encore faut-il que le nouveau genre soit identifié comme tel. Le mérite va en revenir –même s'il n'est pas l'inventeur du terme lui-même – au plus talentueux des émules qui vont bientôt suivre les traces de Kool Herc.

Un ancien leader de gang des *Black Spades* au fort charisme, Lance Taylor, va en effet jouer, sous le surnom d'Afrika Bambaataa, un rôle central dans la structuration de la culture Hip-hop (photo ci-contre).



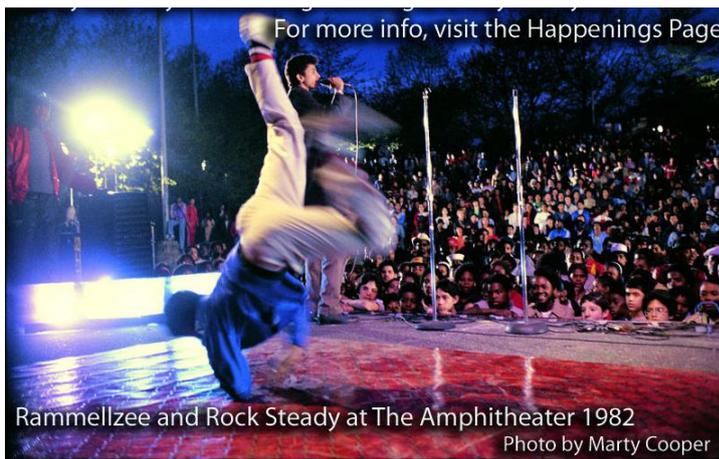
Fils d'une mère engagée dans l'activisme noir, il bricole une contre-culture de bric-à-brac, empruntant à la fois au New Age, à l'afrocentrisme et aux théories de la conspiration. Il veut introduire des relations pacifiées entre les jeunes du Bronx en organisant des Djing parties qui rassemblent rapidement de très nombreux fans. Il crée un groupe de danseurs, les *Zulu King Dancers*, qui joueront un rôle important dans l'émergence du Break Dance. Mais surtout, il lance l'idée,

encore très souvent reprise aujourd'hui, selon laquelle le Hip-hop serait composé de 4 éléments : Djing ou « Mixing », Mcing ou « Rapping », Break danse, Grafitti (photo ci-contre : *Afrika Bambaataa and the Zulu Nation*).

L'apport majeur du troisième grand fondateur du Hip-hop est d'ordre plus technique. Grand Master Flash, de son vrai nom Joseph Saddler, né dans les îles Barbades, va en effet contribuer de manière décisive au développement des techniques de mix et de samplisation. Il jouera aussi un rôle important, avec son groupe de MCs-danseurs décalés, *The Furious Five* (photo ci-contre), dans l'essor du Hip-hop comme art de spectacle²...



Dès ses débuts, la musique de Hip-hop a été conçue pour la danse. Les jeunes « breakers » pratiquent dans les parties une danse tonique, s'inspirant au départ avec ferveur des spectacles de



James Brown, pour développer ensuite rapidement une technique sui generis, de plus en plus complexe, acrobatique et spectaculaire. C'est le début du Break-Dance et du B-Boying, qui va bientôt marginaliser le disco auprès de nombreux jeunes noirs et portoricains des ghettos new-yorkais, s'imposant par exemple à sa place dans les soirées du Renaissance Ballroom (photo ci-contre : breakers à New York au début des années 1980).

² Parmi les autres DJs majeurs actifs à la fin des années 1970, on peut également citer Frash, Lovebug Starski, DJ Hollywood...



Mais le Break Dance est surtout alors d'une pratique de rue qui va offrir une alternative pacifique aux affrontements violents entre gangs. Les jeunes danseurs comme K-swift ou Crazy legs se réunissent en effet en équipes (les « crews »), comme le *Rock Steady Crew*, *Sal Soul*, *The Bronx Boys*, *The Crazy Commander*, *The Zulu Kings*, entre lesquelles se déroulent des compétitions, les « battles », combats

fictifs chorégraphiés qui ritualisent et subliment la violence réelle des gangs (photo ci-contre : *the Steady Crew*). Ceux-ci entrent d'ailleurs simultanément en déclin, ce qui fait dire à Jef Chang [Chang, 2005] que le Djing et le Break dance ont en quelque sorte pris la succession des gangs moribonds, en fournissant une alternative non violente au besoin d'affirmation et d'activité physique de la jeunesse des ghettos.

Le graffiti se développe à la même époque, malgré la répression dont cet art est l'objet de la part des autorités, effrayées de voir des rames de métro et des immeubles entiers se couvrir de tags et de peintures murales parfois gigantesques. A la première génération des précurseurs tels que Zephyr (photo ci-contre), Lady Pink, Fabel, Lady Heart, Erni, Seen TC5, Doze TC5, viennent bientôt se joindre Phase 2, Riff, Tracy 168, Blade, Kase 2, Seen...



A la mi-1970, le Hip-hop reste presque entièrement cantonné au Bronx (photo ci-contre). Il s'agit encore d'un mouvement spontané, sans préoccupation commerciale ou intellectuelle. Mais il rencontre aussi d'emblée l'hostilité des milieux conservateurs, qui y voient un ensemble d'expressions subversives, dangereuses et violentes : musique assourdissante, danse de voyous, graffitis couvrant les murs des villes de tags énigmatiques et vaguement menaçants... Une méfiance qui n'est évidemment pas sans liens avec la forte répression qui s'abat alors contre les jeunes délinquants des ghettos, noirs pour la plupart. Les prémises de l'opposition frontale entre la contre-culture Hip-hop et les tenants du néo-conservatisme, qui culminera dans les années 1990 avec les polémiques entourant le Gangsta Rap, sont donc déjà en place. Mais il faudra pour cela qu'auparavant le Hip-hop sorte

de son réduit new-yorkais pour se diffuser dans tout le pays. Et les ghettos noirs de Los Angeles vont jouer en la matière, à partir du milieu des années 1980, un rôle crucial.

Straight Outta Compton : Le Gangsta Rap de la côte ouest



Au milieu des années 1980, il ne fait pas très bon vivre dans les ghettos noirs américains de Los Angeles, comme Watts, South Central et Compton. Une violence endémique, la fermeture des grandes usines qui dégrade la situation de l'emploi et oblige les anciens ouvriers à accepter des « jobs » précaires et mal payés, un exode des classes moyennes blanche et noire, des quartiers laissés à l'abandon, des drogues qui comme le crack provoquent des ravages dans la population, des

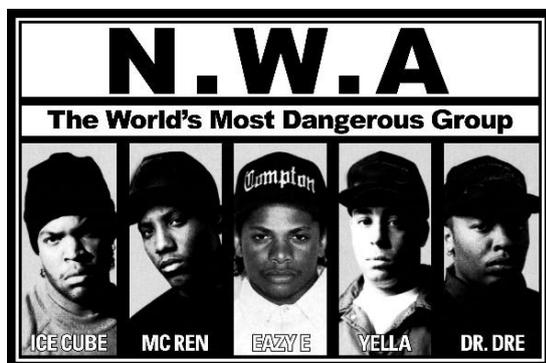
familles éclatées, des enfants abandonnés à eux-mêmes : triste spectacle qui provoque en retour un sentiment d'injustice et de révolte au sein des populations concernées (photo ci-contre : manifestation à Watts, 1965).

La violence est également omniprésente. Les jeunes noirs ou mexicains se regroupent dans des gangs, comme les *Bloods* et les *Crips*, entre lesquels s'instaure une sorte de guérilla urbaine. Les *Black Panthers*, avec leur mythique dirigeant Eldrige Cleaver, prônent une résistance violente à l'oppression raciale. De terribles émeutes éclatent, comme celles de Watts en 1965 (photo ci-contre). Et la forte répression policière qui se développe alors ne fait qu'alimenter le sentiment de rancœur des jeunes habitants des ghettos.

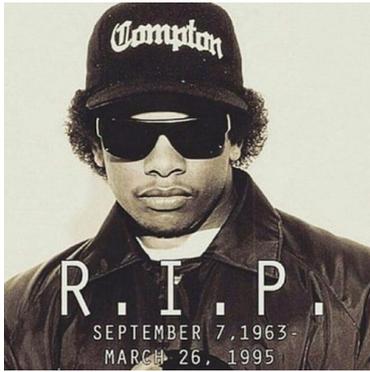


Une nouvelle forme de Rap apparaît alors, le Gangsta rap, qui reflète cette atmosphère de malaise (Wikipedia (a)). Elle associe, comme le Rap, les nouvelles possibilités d'expression nées de l'électronique et de la manipulation des samples numérisés au vieux fonds d'improvisation, de pratique collective et de défi musical propre aux traditions africaines (cf infra). Mais contrairement

au Rap new-yorkais, musique qui à partir du milieu des années 1970 a exprimé l'aspiration des populations du ghetto à une certaine forme de « vivre ensemble », le Gangsta rap met en scène la réalité sombre et violente du ghetto, la guerre des gangs, le vécu de la discrimination raciale et de la répression policière, et le culte de la richesse ostentatoire lié à la pratique d'activités délictueuses (drogue, racket, proxénétisme...). Un style à la fois plus violent, plus matérialiste et moins idéologique



que celui des groupes de Rap new-yorkais (photo ci-contre : le groupe NWA).



Si les prémises du Hip-hop existaient déjà à Los Angeles dans les années 1970, le véritable acte de naissance du Gangsta Rap « West Coast » date de la seconde moitié des années 1980, lorsque les rappers Ice Cube, Eazy E, DR Dre et Mc Ren fondent *NWA*, initialement produit par le label *Ruthless records* de Eazy-E (photo ci-contre). Le groupe va connaître un grand succès en 1987 avec le single *Boyz' n the Hood*, qui raconte l'histoire d'un jeune délinquant noir qui prend ses juges en otages³, et avec l'enregistrement en 1988 de l'album *Straight Outta Compton*.

Le style Gangsta de *NWA* suscite rapidement des émules. D'abord sur la côte ouest, avec les rappers Tupac Shakur, Ice T, Too Short, Snoop Dogg (photo-ci-contre)... Mais aussi sur la Côte est, avec Schooly D à Philadelphie, Kool G Rap et Notorious Big à New York ; enfin, dans l'ouest est le sud du pays avec *Geto Boys* à Houston, et, à Miami, *2 Live Crew* produit par *Luke Records*.



Enrichi par ces nouveaux apports, le Hip-hop a déjà considérablement élargi son éventail expressif à la fin des années 1990 : crudité sexuelle de Snoop Dog ou *2 live Crew*, affirmation afro-centrique de *Public Enemy* (photo ci-contre), mise en scène de la violence criminelle par Scott La Rock (*Criminal Minded*), ou au contraire dénonciation de celle-ci par Dr DRE (*The Chronic*) ou Grand Master Flash (*The message*)... Diffusé par des radios influentes, produit par des majors de la production musicale comme le label *Capital Records*, il rayonne alors déjà vers un public beaucoup plus large que la seule jeunesse noire des ghettos.



Du côté des latinos : du Dem Bow au Reggaetón

A la même époque, un autre genre musical commence à rencontrer un succès croissant auprès de la jeunesse latino : le Reggaetón⁴ (photo ci-contre). Si celui-ci est proche du Hip-hop par ses formes expressives comme par le caractère provocateur de ses paroles, il s'en distingue par contre par l'utilisation de l'espagnol, par des interprétations vocales un peu plus proches du chant, et par des thématiques davantage focalisées sur l'amour et du sexe (voir également encadré 2). Son apparition à Porto-Rico au cours des années 1990 constitue l'aboutissement de plusieurs processus d'évolution musicaux simultanés :



³ Un scénario d'ailleurs inspiré de faits réels, l'histoire de l'activiste Jonathan Jackson.

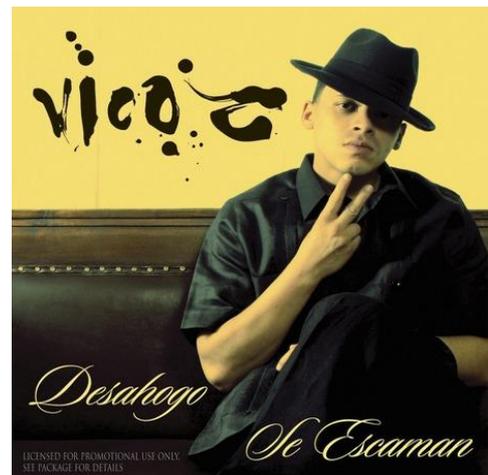
⁴ La suite de ce paragraphe est largement inspirée du livre de Saúl Escalona, [De la Salsa au Reggaetón](#).



- Invention à la Jamaïque dans les années 1960 du Dub (cf. supra) qui évoluera ensuite avec la naissance dans les années 1980 d'un nouveau style de musique électronique pour la danse, le Ragga ou Raggamuffin.
- Développement au cours des années 1970 et 1980 à Panama d'une forme de Reggae chanté en espagnol, avec des artistes tels que Nando Boom, Chico Man, Renato ou Apache Ness. Ceux-ci sont suivis dans les années 1990 par Rodney S. Clark « El Chombo » (photo ci-dessus), qui met au point à Porto-Rico le style dit « Dem Bow », précurseur immédiat du Reggaetón.
- Apparition à New York dans les années 1990 d'un nouveau style de musique mélangeant Hip-hop et Merengue, le Merenhouse.

L'étymologie du terme Reggaetón lui-même, utilisé pour la première fois par le producteur panaméen Michael Ellis à la fin des années 1980, est controversée. Mais on peut privilégier l'hypothèse qu'il résulte d'une combinaison entre les mots REGGAE et MaraTON de Rap, illustrant ainsi son statut de musique syncrétique, issue de la rencontre d'influences nord-américaines et caribéennes [Wikipedia (b)].

Parmi les précurseurs du Reggaeton portoricain, On peut citer Vico C., El Filosofo, Vernes 13. Apparaissent ensuite les DJ Playero et DJ Nerro avec leurs cassettes underground, puis DJ Nelson Iyero et les rappers Daddy Yankee, Master Joe, Frankie Boy, entre lesquels se déroulent de fréquents « Tiraderos » (guerres chantées).



Musique particulièrement bien adaptée à l'animation de soirées de danse tapageuses, permettant à l'énergie juvénile de s'exprimer sans tabous avec ses paroles à caractère souvent sexuel, ce genre va connaître au cours des années 2000 une expansion considérable auprès de la jeunesse latino-américaine, porté par le succès d'artistes comme Don Omar, Tego Calderon, N.O.R.E, Lorna, Ivy Queen ou Daddy Yankee (photo ci-contre).

Une enfance turbulente de contre-culture des marges



contre : B-Boys, Los Angeles, 1992).

Mais en quoi consiste fondamentalement le Hip-hop ? Peut-être simplement en la forme contemporaine d'une longue tradition d'expression, marginale et rebelle, de la population afro-américaine. Ancrée dans la lignée de cette contre-culture, il la révolutionne cependant par l'apport de techniques modernes de manipulation du son et par le rejet désormais explicite de certaines valeurs ou normes de comportement imposées par la société dominante (photo ci-

Cette attitude rebelle, souvent poussée jusqu'à la provocation, a créé autour du Rap une image sulfureuse qui a encore été alimentée par le climat de violence dans lequel évoluaient certains de ses protagonistes (artistes et labels), parfois proches des milieux de la délinquance. Cette caractéristique explique les rejets, les polémiques et les censures dont ce genre a fait initialement – et fait toujours – l'objet. Elle a également pour corollaire direct le fait que la diffusion de cette musique ait au départ emprunté des réseaux marginaux (cassettes semi-clandestines vendues de la main à la main, labels indépendants..) avant d'attirer plus tard l'attention des majors de la distribution du fait de son succès.

Le Hip-hop, héritier moderne d'une tradition de contre-culture noire

Le Hip-hop s'inscrit à la fois dans une tradition ancienne de contre-culture noire et comme le produit de plusieurs ruptures majeures – à la fois sociale, politique, culturelle et techniques - apparues au cours des années 1970.

L'enracinement dans une tradition de contre-culture noire⁵

Comme toutes les autres formes d'expression noires d'Amérique, le Hip-hop possède de très nettes résonances africaines. Citons par exemple : 1) la pratique collective de la danse et de la musique au sein d'un cercle (*ring shout* africain) dont les participants sont alternativement spectateurs et acteurs ; 2) le système des *call and response*, présents dans tous les musiques d'ascendance afro, depuis le Godspel jusqu'au Son cubain ; 3) la tradition de la provocation théâtralisée et de la surenchère verbale entre les musiciens (boasting, teasing, cutting contests, batailles de fanfares, défis musicaux, ...) ou entre les danseurs. C'est ainsi que les battles » entre B-Boys rappellent par certains aspects les spectacles de bagarre entre jeunes noirs, appelés "battle royal", très répandus dans les années 1930 (photo ci-

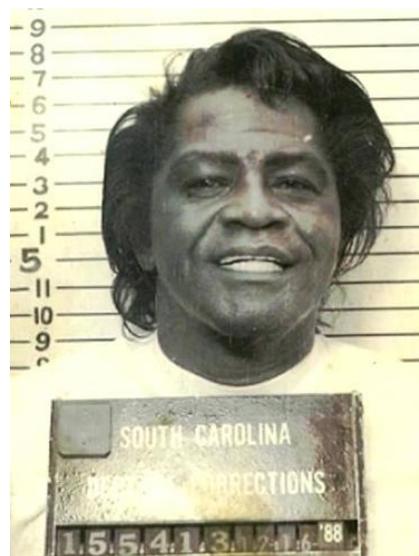


⁵ Ce paragraphe est largement inspiré du livre de Christian Béthune, [Le Rap, une esthétique hors-la-loi](#).



Le Rap s'inscrit aussi pleinement dans la tradition de la « outlaw culture » noire, depuis les révoltes d'esclaves jusqu'à la marginalité du ghetto : reprise, sous une forme modernisée, des figures traditionnelles des personnages semeurs de zizanie (Signifying monkey) ou porteurs d'une violence rebelle (Badman) ; culture de la rue et des gangs, avec une mise en valeur de l'argent facile et de la richesse ostentatoire,

signes du succès individuel dans un ghetto aliéné par la pauvreté (photo ci-contre : le groupe de Rap G Unit) ; défis lancés à la machine (hier la piqueuse mécanique, aujourd'hui la machine à rythme), par un homme réduit à ses seules possibilités physiques, dans la tradition des *worksongs* noirs ; obscénité provocatrice s'inscrivant dans une certaine tradition d'indécence du jazz incarnée par exemple par Bessie Smith ; marginalité fréquente des artistes, tenus à distance des circuits marchands et eux-mêmes exposés à une vie de précarité et de violence, voire de délinquance pure et simple : Louis Armstrong, Sidnet Bechet, Charlie Mingus, James Brown (photo ci-contre) furent, parmi beaucoup d'autres, en délicatesse avec la police et la justice à un moment ou à un autre de leur vie.



Quant à la misogynie des paroles, fréquente dans les chansons de Rap, elle s'inscrit peut-être, selon Christian Bétune [op.cit.] dans la lignée d'un vieux fond culturel où la femme noire est toujours



soupçonnée de collaborer sous diverses formes (sexualité dominée, enfantement d'esclaves, pratique de métiers domestiques au contact des maîtres, meilleure réussite scolaire et sociale...) au maintien de la domination du maître blanc... La figure du souteneur noir, le « pimp », devenant alors, dans ce contexte, d'autant plus valorisée qu'elle inverse la relation de domination sexuelle avec le Blanc, qui doit désormais payer l'homme noir pour pouvoir assouvir ses pulsions (photo ci-contre : le rappeur 2 Chainz dans le personnage du « pimp »).

Vu sous cet angle historique, le Rap ne constituerait donc que la forme la plus récente des expressions culturelles de la communauté noire nord-américaine : l'expérience de l'esclavage, du racisme, de la marginalité sociale et de la violence, jointe à l'héritage des modes d'expression

d'essence africaine constituant le substrat commun dans lequel seraient nés aussi bien le Jazz que le Hip-hop.



contre : manifestation des Black Panthers à New York dans les années 1970).

Mais le Hip-hop apparaît également comme l'expression contemporaine d'une jeunesse des minorités ethniques – essentiellement noire – exposée à une quadruple révolution : politique, avec le développement de nouvelles formes d'activisme revendicatif ; sociale, avec le climax de la crise des ghettos ; culturelle, avec la transformation des pratiques de loisirs ; et technique, avec l'introduction de nouvelles technologies (électroniques notamment) de manipulation et de création du son (photo ci-

Rupture sociale : la grande crise des ghettos

Les années 1960 et 1970 sont marquées pour la communauté afro-américaine par deux évolutions apparemment contradictoires et en réalité complémentaires. La première c'est un mouvement très réel d'intégration d'une partie de la population noire à la société mainstream, à travers l'accès aux études - facilité par la politique *d'affirmative action* – et la formation d'une importante classe moyenne afro-descendante. Ces « buppies », dont les enfants seront d'ailleurs très vite attirés par le Hip-hop, sont tiraillés entre la fidélité à leur communauté d'origine et l'adhésion aux valeurs de la société dominante dont ils font désormais partie, tout en continuant d'ailleurs à être exposé à un racisme toujours latent. Mais ils s'empresent aussi de quitter en masse les ghettos noirs pauvres où ils sont nés pour se regrouper dans des quartiers plus prospères, comme la « black belt » de Long Island dans la métropole new-yorkaise (photo contre : <http://blackdemographics.com/>)



Le départ de ces classes moyennes contribue d'ailleurs fortement à aggraver, à partir des années 1960, la crise des ghettos noirs, où ne demeurent plus que des populations pauvres désormais dépourvues de modèle d'intégration. Paupérisés, stigmatisés, ces ghettos vont alors être exposés à une explosion de fléaux sociaux : violence, bien sûr, mais aussi trafic et consommation de drogue - héroïne, angel dust, freebase et crack, dont les ravages - notamment chez les anciens GIs revenus traumatisés du Vietnam - vont s'ajouter, incarnés par la figure nouvelle du « Junkie », à ceux de l'alcoolisme traditionnel personnifié par le « Wino ». Cette situation s'aggrave encore au cours des années 1980, marquées aux Etats-Unis par un fort accroissement des inégalités sociales (photo ci-contre : addiction au crack).

⁶ Le paragraphe suivant est largement inspiré du livre de Nelson George, [Hip-hop America](#).



Elle induit chez les jeunes un sentiment de révolte qui se traduit à la fois par l'explosion de la délinquance juvénile, par la formation de gangs, par l'adhésion à des contre-valeurs incarnée par des figures respectées d'anti-héros comme le souteneur ou le trafiquant de drogue, et par le développement d'un activisme politique parfois violent (Black panthers...) et teinté de racisme anti-blanc ou anti-asiatique⁷. L'échec des tentatives de

revitalisation des ghettos noirs, s'ajoutant à l'intensité croissante de la répression policière contre les gangs et les trafiquants, qui, à partir de la fin des années 1980 envoie un nombre extraordinairement élevé de jeunes noirs en prison (War on drugs, War on gangs, Opération Hammer, etc.), alimentent tout au long des années 1990 ce climat de ressentiment et de méfiance mutuelle entre communautés (photo ci-contre : détenus dans une prison des Etats-Unis).

Rupture politique : nouveaux mouvements revendicatifs

Cette crise des ghettos et ces difficultés d'intégration de leur jeunesse ont fortement contribué à alimenter le bouillonnement revendicatif qui affecte de manière continue la communauté noire américaine à partir de la fin des années 1950, et dans lequel s'inscrit la culture Hip-hop. Cette mobilisation politique s'articule elle-même autour de trois grandes familles idéologiques :

1) la recherche de l'intégration par l'affirmation des droits civils, dont le militantisme de Martin Luther Kings dans les années 1960, le mouvement anti-apartheid des années 1980 et la candidature de Jessie Jackson à l'investiture démocrate pour les élections présidentielles de 1984 et 1988 constituent des moments forts (photo ci-contre : Jessie Jackson en compagnie de personnalités du Rap) ;



2) Les mouvements activistes proches de la gauche marxiste radicale et tiers-mondiste, incarnés dans les années 1970 par les Black Panthers (avec leur équivalent portoricain les Young Lords) et les figures de Malcom X, Eldridge Cleaver et Angela Davis ;



3) les mouvements nationalistes noirs à connotation plus religieuse, où l'on peut ranger la secte de la Five percent Nation et surtout la Nation of Islam de Louis Farrakhan et sa « One million men march » de 1995 à Washington (photo ci-contre)⁸.

⁷ C'est ainsi que les liquor stores tenues par des coréens figurèrent parmi les premières cibles des émeutiers noirs de Los Angeles en avril 1992.

⁸ L'influence croissante de ces derniers courants, dont la rhétorique afro-centrique et anti-colonialiste n'est pas exempte de relents antisémites ou misogynes, entraînera d'ailleurs une rupture de l'alliance entre d'une part, les activistes noirs, et d'autre part, les mouvances féministes et les juifs libéraux, qui avait fortement contribué au succès du mouvement des Civil rights dans les années 1960.

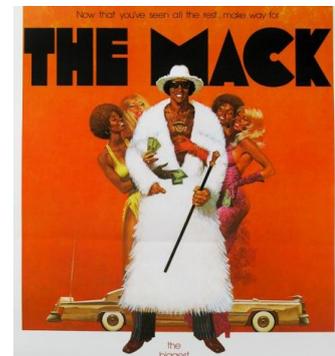
Rupture culturelle : nouvelles tendances de la musique de loisirs



Le Hip-hop est aussi enraciné dans un certain nombre de tendances culturelles qui parcourent la communauté noire à partir des années 1950 :

- La frénésie du Disco dans les années 1970 accentue la marginalisation des musiciens noirs et des expressions propres à cette communauté. La distance se creuse alors entre les productions de l'industrie du disque et les attentes du public noir, au sein duquel se produit une réaction contre le Disco (« disco sucks »). Un espace d'opportunité s'ouvre donc pour une nouvelle forme d'expression, incarnée en particulier par James Brown. Le Rap va s'y glisser dans la brèche ainsi ouverte par le Funk, redonnant ainsi une visibilité à la musique noire (photo ci-dessus : James Brown en concert).

- Mais avant même l'apparition du Rap, d'autres courants le préfigurent puis l'accompagnent, comme les films de blaxploitation des années 1970 (Shaft, The Mack..) qui affirment l'identité du mâle noir, souvent portraituré en anti-héros (voyou, souteneur, trafiquant) ; ou encore la musique Funk, qui influence profondément la culture Hip hop naissante, tant du point de vue musical (breaks des chansons de James Brown largement utilisées par les Dj) que de la danse (imitation des mouvements scéniques de « Mister Dynamite » par les premiers breakers).



- Le développement des discothèques à partir des années 1950 a entraîné un déclin des « Live bands » au profit des DJs, promus au rang d'animateurs-vedettes des soirées. Vers 1975, on compte environ 2000 discothèques aux Etats-Unis. Les Djs y développent des formes d'animation nouvelles - mixing, prise de parole pour présenter ou accompagner les chansons, sampling... – qui vont ensuite jouer un rôle important dans le Hip-hop.

Rupture technologique : nouvelles techniques de production du son



L'apparition du Hip-hop est en effet, comme on l'a vu plus haut, indissolublement lié à la mise au point des sound systems et à l'utilisation des tables de mixage (photo ci-contre : le rappeur Timbaland). Quelques années plus tard, le développement des technologies numériques et des logiciels de fabrication du son ouvriront des perspectives encore élargies dans deux domaines principaux : 1) la montée en puissance du sampling permettant la mise en point de « riffs » de plus en plus élaborés ; 2) la démocratisation de l'acte de création du son, qui entraîne une multiplication des « producteurs » indépendants, notamment dans le cas du Reggaeton (Pitbull, Luny tunes, DJ Dany el Boricua...).

Le Hip-hop comme musique de contestation agressive et clivante



Musique contestataire et transgressive, le Rap⁹ a suscité en retour de fortes critiques, non seulement de la part des milieux conservateurs hostile à son amoralité et à ses appels à la violence, mais aussi de certains milieux libéraux alertés par certaines de ses dérives racistes, antisémites, homophobes et sexistes.

Une musique rebelle et contestataire¹⁰

Si le Hip-hop s'inscrit dans la tradition des musiques noires américaines des marges, l'une de ses grandes nouveautés tient à sa posture revendicative et d'affirmation identitaire. De nombreux artistes de Jazz avaient en effet intériorisé leur statut d'infériorité vis-a-vis de la société blanche, acceptant d'amodier dans leur expression ce qui pouvait choquer celle-ci et donc gêner leur acceptation par le grand public. Le Rap revendique au contraire son caractère transgressif comme la marque d'un refus désormais revendiqué d'accepter des règles du jeu permettant à l'oppression supposée de se perpétuer (illustration ci-contre : le rappeur Notorious Big).

Pourquoi, en effet, respecter les valeurs d'honnêteté et de bienséance d'une société qui vous oppresse à la fois racialement et économiquement ? Pourquoi ne pas revendiquer la violence et la délinquance comme un moyen radical de contester l'ordre établi par les Blancs ? Pourquoi bannir l'obscénité si celle-ci fait vendre, et que l'argent est justement la condition de l'émancipation de l'homme noir par rapport à l'esclavage, social ou juridique, imposé par le maître blanc ? Pourquoi accepter la religion de l'homme blanc si celle-ci n'a été qu'un moyen d'aliéner l'homme noir pendant toute la période ténébreuse de l'esclavage ? Pourquoi ne pas subvertir une société qui vous oppresse depuis toujours par une violence à la fois délinquante et révolutionnaire, expression enfin ouverte d'une rage et d'un sentiment d'injustice refoulés depuis des siècles. En ce sens, l'attitude provocatrice du rappeur peut être considérée comme une réaction d'affirmation du jeune mâle noir, confronté à la menace permanente d'une perte d'estime de lui-même face à une société qui le rejette et l'humilie (photo ci-contre : le rappeur Ice Cube).



⁹ J'utilise ici le terme « Rap » pour désigner l'aspect musical du Hip-hop, plus particulièrement dans sa dimension vocale.

¹⁰ Ce paragraphe est largement inspiré du livre de Christian Béthune, [Le Rap, une esthétique hors-la-loi](#).

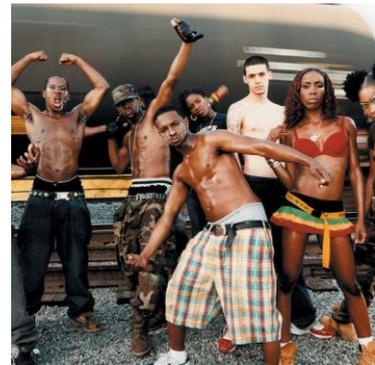


L'émergence du Hip-hop constitue donc une composante importante du mouvement d'auto-affirmation noire qui prend de l'ampleur aux Etats-Unis au cours de la seconde moitié du XXème siècle :

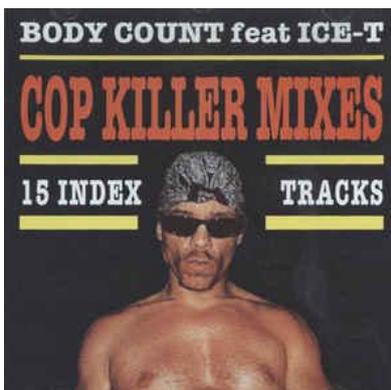
- Ses paroles transgressives redonnent une visibilité à ce sous-prolétariat noir du ghetto à l'existence habituellement occultée. Elles mettent en scène, tout particulièrement dans leur version « Gangsta rap », la revendication explicite d'une contre-société et d'une contre-culture reposant sur la subversion des valeurs. Les gangsters, trafiquants, racketeurs, gangsters et proxénètes sont désormais considérés comme des figures positives, la délinquance et la violence des gangs de ces anti-héros devenant un défi jeté à la loi des Blancs (photo ci-contre : le rappeur Lil Boosie). Les valeurs de la morale dominante sont tournées en dérision par des paroles au contenu explicitement obscène et violent, provoquant des scandales qui ne font qu'ajouter à leur notoriété et à leur succès commercial. Tout cela sur fond d'un nationalisme noir revendicatif, parfois teinté de racisme, et où la référence à la religion musulmane, vue comme un refus de l'ordre religieux imposé par les anciens maîtres, est fréquente...

- Sa musique, martelée sur des rythmes violents et répétitifs, apparaît elle aussi comme une contestation radicale de l'esthétique suave et mièvre des balades romantiques destinées au public mainstream.

- Quant à la danse, elle exprime, par son agressivité et ses mouvements saccadés, la violence latente et le stress du ghetto (photo ci-contre : extrait du film *Rize*).



Une musique clivante qui attire des critiques de tous bords



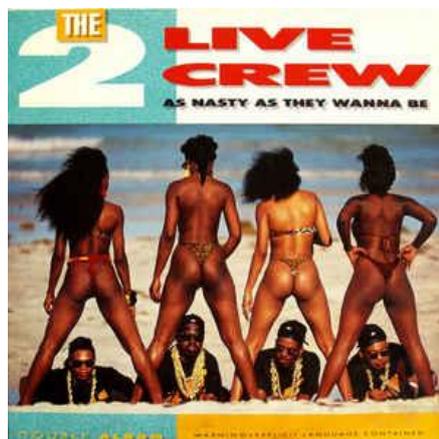
Musique transgressive et souvent brutale, le Hip-hop a suscité de violentes critiques que l'on peut regrouper autour quatre thèmes principaux : apologie de la violence, dérives racistes ou sexistes, obscénité, pauvreté musicale et littéraire. En voici, livrés en demi-frac, quelques exemples :

- *Apologie de la violence.* ICE Cube a décrit, en terme particulièrement crus, dans *Amerikkka's most wanted*, la réalité violente du ghetto. Ice T, avec son thème *Cop killer*, a été accusé d'inciter au meurtre de policiers. Le Groupe NWA a également été la cible de nombreuses attaques pour la violence et le sexisme de ses textes. Enfin, dans un registre connexe, on a reproché au film *Do the Right Thing* de Spike Lee d'idéaliser la violence et d'attiser les conflits interraciaux.



parole de *Public Enemy* (photo ci-contre), elle a été critiquée par Bill Clinton lui-même, au moment des émeutes de Los Angeles en 1992, pour le racisme anti-blanc et les appels à la violence supposés de certaines de ses déclarations.

- *Machisme et sexisme*. Le Rap, comme d'ailleurs le Reggaetón, est un milieu machiste, dont la plupart des interprètes sont des hommes. Mais surtout, ses textes sont accusés de véhiculer une vision sexiste de la femme, réduite au rôle d'objet de plaisir. Ils ont ainsi suscité la colère, non seulement des milieux conservateurs, mais aussi de certaines féministes. Angela Davis en particulier, a violemment critiqué, dans les années 1990, le sexisme des groupes de Rap comme NWA.



- *Atteinte aux bonnes moeurs*. L'album *As nasty as they Wanna be*, du groupe *2 live Crew* (photo ci-contre), a été interdit en 1990 dans certains Etats des EU pour obscénité.

Dans les années 1990, Delores Tucker, femme politique démocrate de Pennsylvanie, et ancienne militant du mouvement des Civil rights, a mené une active campagne contre le Gangsta rap, accusé de pornographie et d'incitation à la débauche.



Quant au Reggaetón, dont beaucoup de textes (comme ceux de Daddy Yankee dans *Barrio Fino*) font explicitement allusion au sexe, il a été l'objet dès son apparition à Porto Rico dans les années 1990 d'une longue série de polémiques et de censures. Par exemple, en 1992, la sénatrice de l'état de Porto Rico Velda Gonzales a proposé de l'interdire complètement du fait de la vulgarité des textes et des vidéos de Don Omar ou Daddy Yankee. A la fin des années quatre-vingt-dix, écouter le disque de Reggaeton de DJ Blass qui incluait diverses chansons parlant de sexe pouvait coûter à un simple citoyen une amende de 50 dollars à Porto Rico [Escalona, 2016]. Enfin, en 2012, les autorités cubaines ont

voulu bannir des médias nationaux les chansons « contraires au bon goût », appartenant pour la plupart au répertoire du Reggaetón et de sa variante locale le Cubaton [Chavez, 2012].



Manque de créativité musicale et pauvreté des paroles. Musique créée par un simple remixage de titres existants, avec des séquences rythmiques parfois très longues et répétitives, le Rap a été critiqué pour son manque de créativité artistique. Certaines des attaques les plus virulentes sont d'ailleurs venues de musiciens de Jazz noirs, comme Mtume, ancien membre des

formations de Miles Davis. Cette musique a également donné lieu à de nombreux contentieux juridiques avec les auteurs originels des titres « Samplés », qui estimaient que leurs droits d'auteur étaient lésés. Le Reggaetón a lui aussi été critiqué par beaucoup de latinos pour sa pauvreté musicale et littéraire, dont le tube *Gasolina* de Dandy Yankee (photo ci-contre) constituerait selon ses détracteurs, avec son gimmick « Dame mas Gasolina » répété *ad nauseum*, un affligeant exemple.

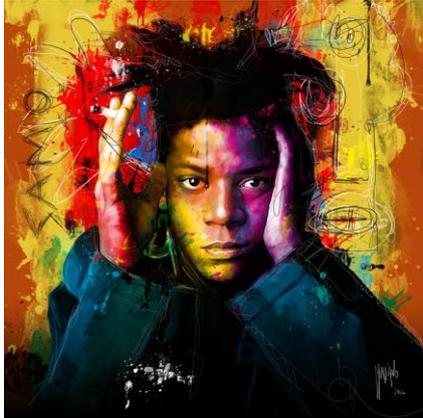
Ces polémiques et ces procès ont contribué à alimenter l'image sulfureuse du Rap. Celui-ci a pu voir de ce fait sa diffusion freinée auprès du grand public, comme en témoigne par exemple la prise de distance des « majors » de la distribution musicale nord-américaine vis-à-vis de cette forme d'expression à la fin des années 1990. A l'inverse, les artistes de Rap ont aussi tiré parti de la publicité liée aux polémiques qu'il suscitait pour doper leur ventes, comme le montre l'énorme succès de l'album *As nasty as they Wanna* de Dandy Yankee en dépit de la censure dont il a été l'objet. Plus généralement, ils ont joué sur leur image « rebelle » et provocatrice pour attirer les faveurs d'un public jeune et volontiers transgressif... au risque d'enclencher ainsi une forme d'escalade dans l'outrance.

Mais le Rap a aussi ses défenseurs, comme Jeff Chang ou Nelson George, qui répondent point par point aux critiques dont il a été l'objet [Chang, 2005 ; George, 2005]. Résumons leur argumentation : La violence de NWA ? Elle ne ferait que refléter la réalité du ghetto. Les rappeurs se seraient d'ailleurs eux-mêmes impliqués dans la lutte contre la violence, avec par exemple l'album collectif *Stop the violence*, enregistré en 1988. Les dérives racistes ? Les paroles de Sister Souljah auraient été sorties de leur contexte et mal interprétés. Le sexisme ? Le très fervent public féminin de *2 Live Crew* ne semble pas beaucoup s'offusquer de la crudité de ses textes, et la présence des femmes artistes s'accroît progressivement dans le milieu du Rap, avec l'arrivée de Queen Latifah, Mey Vidal, Adassa, La Sista, Glory, Alicia Keys, Ivy Queen (photo ci-contre)... Le repli sur des valeurs rétrogrades et machistes ? Après avoir été initialement choqués par le Gangsta Rap de NWA, certains activistes noirs historiques auraient finalement reconnu cette musique comme l'expression contemporaine de la révolte des sans-voix contre l'injustice et le racisme. Le manque de créativité musicale ? Chaque génération d'artistes utilise au mieux les technologies de son époque, et leur talent peut s'exprimer aussi bien par l'utilisation d'un logiciel de sampling que par une improvisation instrumentale¹¹...



¹¹ J'ajoute, à titre personnel, que la chanson *Gasolina* me plaît beaucoup malgré de côté effectivement un peu « cheap » de ses paroles.

Un milieu violent, sans être pour autant contrôlé par le crime organisé



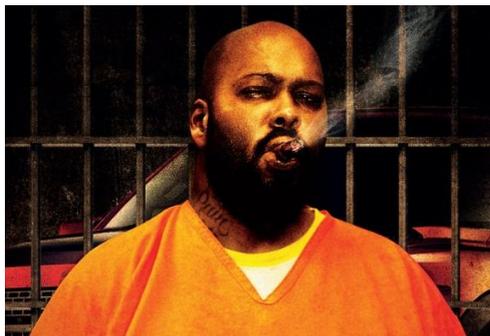
Corollaires de leur posture provocatrice, les artistes de Rap sont fréquemment impliqués dans des affaires à caractère délictueux ou criminel :

- *Problèmes récurrents liés à l'utilisation de la drogue.* Le graffeur Jean Michel Basquiat (photo ci-contre) meurt d'une overdose en 1988. Le rappeur Easy E meurt en 1995 du Sida.

- *Démêlés fréquents avec la police et la justice* (port d'arme illégal, trafic de drogue, attaque à main armée, assassinats, etc.). Easy E a été dealer avant de lancer son label *Ruthless records*, producteur de NWA. Le graffeur Michael Steward est

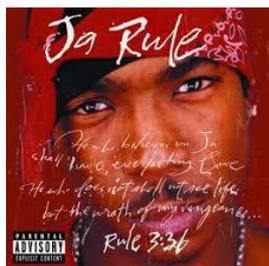
abattu par la police new yorkaise en 1983. De très nombreux rappeurs, comme Gucci Mane, Max B, C-Murder, B.G., Shyne, parmi beaucoup d'autres, ont fait des passages par la prison ou sont actuellement incarcérés [Aurélien, 2015].

- *Implication dans des actes de violence dont ils souvent sont eux-mêmes victimes.* Notorious Big et Tupac Shakur (Illustration ci-contre) ont par exemple été assassinés (respectivement en 1996 et 1997) dans le contexte de la rivalité qui opposait à l'époque les Raps des côtes ouest et est des Etats-Unis. Les dirigeants des labels *Death Row Records* et *Ruthless Records* se sont violemment menacés et même physiquement affrontés pour le contrôle de certains artistes de la côte ouest comme DR Dre. La tournée 1988 du groupe Run DMC s'est accompagnée d'une explosion de violence, qui culmina par une bataille rangée entre gangs à l'occasion de l'un de ses concerts à Los Angeles.



Peut-on pour autant parler de l'existence de lien organique entre les milieux du Rap et ceux du crime organisé, comme ce fut par exemple le cas pour le Jazz dans les années 1920 ? Certes, la frontière apparaît parfois bien poreuse entre Rap et activités délictueuses. Certes, le public des concerts recourt très volontiers à la consommation de drogues. Certes, des rappeurs comme Notorious Big avec son groupe *Junior Mafia*, expriment une forme d'empathie pour les gangsters dont ils imitent volontiers les attitudes

et les comportements violents. Certes, plusieurs propriétaires de labels indépendants de Rap, comme Easy E ou Suge Knight, directeur du Label *Death Row* (photo ci-contre), ont un « criminal record » chargé. Et à Medellin, capitale colombienne du Reggaetón, les rappeurs entretiennent des liens plus que troubles avec les narcotrafiquants, tandis que les producteurs donnent régulièrement des dessous de table, dites « payolas » aux Djs de radio pour qu'ils diffusent leurs chansons.



Mais, globalement, on a plutôt affaire à des artistes au comportement personnel déviant ou à de petits entrepreneurs aux méthodes brutales et aux relations louches¹² qu'à un réseau criminel organisé, comparable à la mafia nord-américaine des années 1950, avec sa mainmise très structurée sur la Havane. Quant aux marchés de masse, ils restent contrôlés par les majors de la distribution musicale, ce que Nelson George appelle « the permanent industry » : une mafia, peut-être, mais en tout cas parfaitement légale... (photo ci-contre : le sulfureux rappeur Ja Rule, distribué par Universal Music).

N'oublions pas d'ailleurs que les ghettos du Bronx ou de Compton, berceaux du Hip-hop, sont chacun situés, tout stigmatisés qu'ils soient, à quelques miles des plus puissantes entreprises de loisirs et de production musicale du monde. Et donc dans une position a priori favorable pour bénéficier de leur appui, sans avoir à passer par la case « mafia » comme ce fut le cas pour le Jazz dans les années 1920 et 1930.

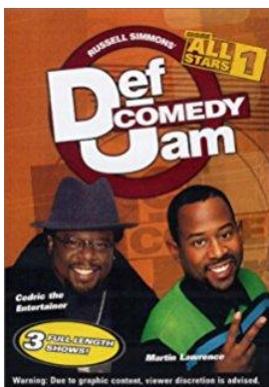
Des labels indépendants au marketing de masse

Il faudra cependant plusieurs années pour que la grande industrie de la production musicale commence à s'intéresser au Rap, une fois constaté son succès naissant auprès du public. Au début des années 1970, en effet seuls quelques directeurs de petits labels indépendants et esthètes d'avant-garde, d'origine souvent noire ou juive, s'impliquent dans la diffusion du Hip-hop.



Les débuts : labels indépendants et artistes d'avant-garde.

Les labels indépendants et le Rap. A New York, le Label *Sugar Hill Company*, dirigé par Joe et Sylvia Robinson, est le premier à surfer sur la mode naissante du Hip-hop en produisant en 1979 le premier album de Rap, *Rapper's Delight* (photo ci-dessus). Il comptera ensuite à son catalogue de nombreux autres artistes, comme *Grandmaster Flash et the Furious five*, *the Treacherous three*, etc. Deux ans plus tard, Tom Silverman, directeur du label indépendant *Tommy Boy*, convainc Afrika Bambaataa de réaliser son premier vinyl : ce sera *Planet Rock*.



Russel Simmons et Rick Rubin fondent ensuite, en 1984, le label *Def Jam Records*. Celui-ci va jouer un rôle important dans la popularisation du Rap, en produisant des groupes comme *Public Enemy*. Infatigable découvreur de talents et de nouvelles formes d'expression, Russel Simmons a également produit un show télévisé itinérant consacré au Hip-hop, le *Def Comedy Jam*.

Enfin, le *Label Jive Records*, fondé en 1986 par l'entrepreneur juif Barry Weiss, a également promu de très nombreux artistes de Hip-hop, comme Moe Dee, Too Short, Philly, KRS One...

¹² Et, malheureusement pour eux, à l'existence souvent assez brève.



L'avant-garde artistique et le graffiti. A la fin des années 1970, les artistes d'avant-garde new-yorkais commencent à s'intéresser à l'une des expressions du Hip-hop : le graffiti, vu comme un art anti-establishment. Le tagger Fab Five Freddie (de son vrai nom Frederick Brathwaite, photo ci-contre) organise alors les premières expositions de graffiti. Il va ainsi enclencher une mode (passagère) pour cette forme d'expression, où s'illustre tout particulièrement Jean-

Michel Basquiat, mais aussi Dondi, Lady Pink, Phase 2, Rammellzee, etc. A la même époque, l'agent artistique britannique Malcom Mc Laren, passionné par les cultures alternatives et promoteur de la musique Punk, contribue également à la diffusion d'un Hip-hop qu'il dénature cependant par une folklorisation intempestive [George, 2005].

Au début des années 1980, sont tournés les premiers longs métrages sur le Hip-hop. Henry Chalfant réalise en 1983 avec Tony Silver le documentaire *Style Wars* essentiellement consacré au graffiti¹³. Charlie Ahean tourne en 1984 le docu-fiction *Wild Style*, abordant tous les aspects du Hip-hop (photo contre). La même année, Stan Lathan réalise le premier véritable film de fiction ayant pour toile de fond l'univers du Hip hop, *Beat Street*, tourné en 1984 (cf. encadré 1). Très largement focalisé sur la danse, Il contribuera à déclencher une mode du B-Boying dans tous les Etats-Unis.



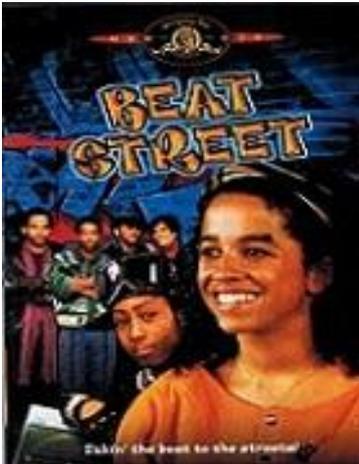
Les night-clubs et les B-boys. Le B-Boying commence également à se diffuser hors du Bronx grâce à l'intérêt des night-clubs « branchés » de Manhattan. Au cours des années 1980, le Hip-hop est dansé et joué dans les clubs du New York Downtown, comme le *Negril* et surtout le *Roxy* à Chelsea, où viennent danser beaucoup de jeunes blancs. S'y produisent les plus grands hippeurs de l'époque, comme Grand Wizard Theodore, Grand Master Flash and the Furious Five, Afrika Bambaataa and Africa Islam...



Les journalistes et les revues. A partir de la fin des années 1980, commencent également à se créer des revues de Hip-hop. La première est *The Source* en 1988 (photo ci-contre), suivie en 1993 par *Vibe*, qui connaît un grand succès tout en donnant du Hip-hop une vision plus cérébrale et esthétisante. Au cours des années 1990, la fameuse revue new-yorkaise *The Village Voice* commence également s'intéresser à ce genre, tandis que nombreuses revues régionales fleurissent un peu partout aux Etats-Unis.

¹³ Il publie également l'année suivante avec Martha Cooper un livre de photos sur le graffiti, *Subway art*.

Encadré 1 Beat Street



Dans le ghetto dégradé du Bronx, un chaleureux petit groupe de jeunes, noirs et hispaniques, est réuni par une passion commune pour le Hip-hop : Kenny (Guy Davis) est DJ, son petit frère Lee (Robert Taylor) est breaker, Ramon (Jon Chardiet) est taggueur. Un soir, au night-club *Roxy*, Kenny rencontre Tracy (Rae Dawn Chong), une chorégraphe venue de Manhattan Downtown. C'est le début d'une relation orageuse. Mais le destin va tragiquement frapper...

Ce film réalisé en 1984 constitue à ma connaissance le premier long métrage de fiction abordant le Hip-hop dans toutes ses dimensions (Djing, Rapping, Breaking, Graffiti). Le fameux film *Style Wars*, réalisé un an plus tôt, était en effet plutôt un documentaire consacré à l'art du graffiti.

Il y a un je ne sais quoi d'un peu trop bien léché dans ce film qui ne parvient pas totalement à rendre compte du caractère âpre et transgressif de la culture Hip-hop de l'époque et de la difficulté de vivre dans le ghetto. Bien sûr, les rues du Bronx dans lesquelles se promènent nos héros sont visiblement défoncées, les immeubles abandonnés ou squattés dans lesquels ils organisent leurs soirées clandestines sont dûment décatés, les souterrains du métro dans lesquels les bandes de breakers se défient sont incontestablement étouffants. Mais tout cela garde un côté propre et gentillet d'où sont gommées les aspects les plus déplaisants des fléaux sociaux dont souffrait alors – et dont souffre toujours – le Bronx : violence, racisme, misère et drogue. Et même lorsque l'un des personnages est tué par accident au cours d'une bagarre, le film ne parvient pas à nous faire vraiment ressentir la montée de violence qui conduit à cette issue tragique. L'un des grands spécialistes du genre, Nelson George, estimait de ce fait dans son livre [Hip-hop Amérique](#) qu'il avait en partie échoué à rendre compte de l'esprit rebelle du Hip-hop et de l'atmosphère de marginalité du ghetto, lui préférant d'autres longs métrages plus récents, comme *Boy'z n the hood*, *Menace II society*, *The show* ou *Ball Hoop Dreams*.



Ceci dit, *Beat Street* est aussi plein de qualités. Il nous permet tout d'abord d'apprécier dans des scènes d'anthologie quelques-uns des artistes de Hip-hop les plus talentueux de l'époque, comme Le DJ Afrika Bambaataa avec les *Soulsonic force* et le *Rock Steady Crew*, le DJ Grand master flash avec le MC Melle Mel et les *Furious Five*, le trio *The Treacherous three*, le groupe de breakdancers *New York City breakers*... Le DJ Kool Herc, vénéré par tous comme le fondateur du genre,

fait même une brève apparition. Nous pénétrons également dans ce qui fut au cours des années 1980 le temple du Hip-hop à Manhattan Downtown, jouant un rôle décisif dans sa diffusion hors de son berceau du Bronx : le night-club *Roxy* de Chelsea. Le film nous fait enfin comprendre le caractère multiforme de la culture Hip-hop, associant musique, danse et graffiti.



dernier demi-siècle.

Beat Street, film musical de fiction réalisé par Stan Lathan, 104 minutes, 1984. Pour visionner le film en version intégrale, cliquez sur : [Beat Street](#)

Quant à la relation difficile entre Kenny et Tracy, elle fait assez bien ressentir le gouffre social et culturel qui, malgré toute leur bonne volonté et leur attirance mutuelle, sépare les hippeurs instinctifs du ghetto des artistes d'avant-garde « branchés » du New-York downtown.

Ce film constitue donc le témoignage important d'une époque, qu'on pourra regarder avec intérêt, malgré ses limites, comme une première introduction à un genre qui a bouleversé le paysage de la culture populaire nord-américaine et même mondiale au cours du

L'intérêt tardif des majors

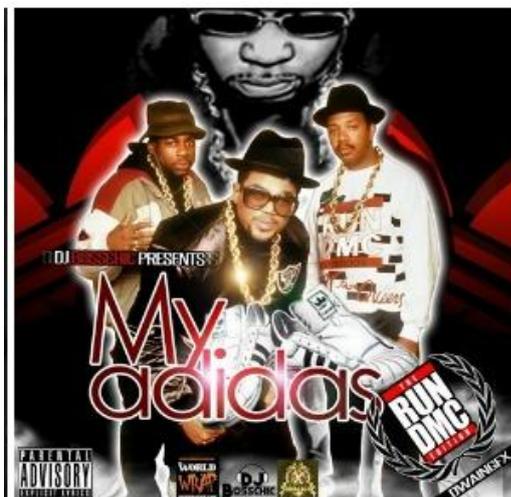
Au cours des années 1990, le Hip-hop se diffuse dans tous les Etats-Unis, s'imposant progressivement comme un phénomène de masse.

Il commence alors à susciter l'intérêt des majors de l'industrie du disque et les grands distributeurs, attirés par ce marché « de niche » en croissance, dont on se rend compte qu'il attire désormais aussi le public des jeunes blancs.



En 1986, est par exemple créé par Andre Harrell, le Label Uptown (photo ci-dessus). Celui-ci, qui sera bientôt très lié à MCA, cherche à faire évoluer le Hip-hop pour le rendre plus acceptable par le public mainstream, à travers la création de musiques ou de rythmes dits « crossover ». Il découvrit par exemple Teddy Riley (photo ci-contre), qui créa un genre de rappeur bien habillé, élégant, susceptible de plaire au public mainstream, et embauchera également le multi-talentueux Sean Combs (cf infra). La transformation du Hip-hop en industrie des loisirs de masse est en marche...

Une transformation inachevée en loisir de masse



Au cours des années 1990 et 2000, le Hip-hop (ainsi d'ailleurs que son alter ego latino le Reggaetón) rencontre un succès croissant, aussi bien auprès du public américain – toute origines désormais confondues – qu'à l'international, où il s'impose comme un style d'expression planétaire auprès de la jeunesse un monde entier. Mais cette expansion va prendre des formes quelque peu paradoxales. D'un côté, il devient, au moins partiellement, un produit de l'industrie des loisirs, soumis aux mêmes logiques commerciales que n'importe quelle autre musique de variétés. Il épouse même souvent, jusque dans leurs excès, les valeurs de la société de consommation, promouvant des modes

vestimentaires, des marques, et vantant un style de vie reposant sur consommation ostentatoire de richesses et de plaisirs (photo ci-contre : publicité du groupe Run-DMC pour Adidas).

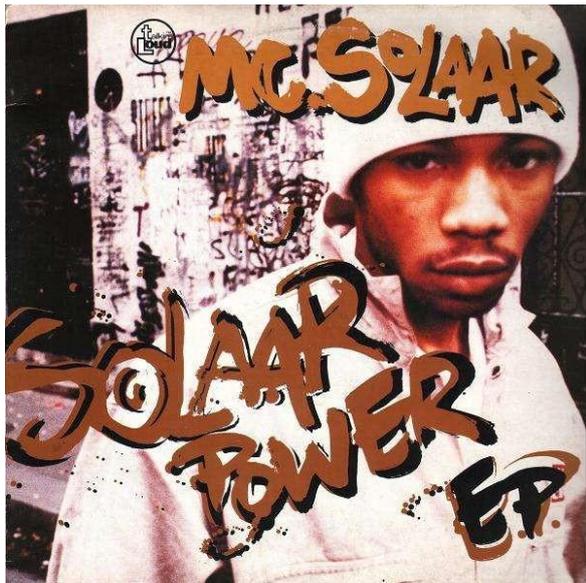
Le Hip-hop comme le Reggaetón recouvrent également un éventail de plus en plus large d'expressions, allant d'attitudes transgressives parfois instrumentalisées à des fins commerciales à une contestation violente et radicale de l'ordre établi, en passant par des formes plus assagies de musique de loisirs ou par un rapprochement avec d'autres styles musicaux comme la Salsa.

Le succès national et international

Au cours des années 1990 et 2000, le Hip-hop connaît une très large diffusion, s'imposant, aux Etats-Unis comme à l'étranger, comme une culture de référence pour toute une génération :

- Aux Etats-Unis, il sort de son ethnocentrisme noir pour atteindre un très large public multiethnique. Il devient de ce fait un facteur de déségrégation culturelle et de rapprochement des jeunes de diverses origines, exerçant son influence sur les comportements et les idées de toute une génération. Il affectera également de nombreux autres aspects de la culture populaire du pays, comme le cinéma où les rappeurs font des apparitions désormais fréquentes. Ce sera par exemple le cas de Ice Cube, Ice T, Tupac Shakur, Queen Latifah, LL Cool J et surtout Will Smith, ancien rappeur de charme au look de « gendre noir idéal », qui bifurquera vers le 7ème art avec le succès que l'on sait (photo ci-contre). Le Hip-hop lui-même constitue désormais un sujet cinématographique récurrent, à travers des oeuvres comme *Menace II society*, *The show*, *Hoop Dreams*, le documentaire *Rize*, ou les films de « Black Pulp fiction » (*Sugar Hill*, *New Jack City*, etc.).





- Simultanément, le Hip-hop s'internationalise.

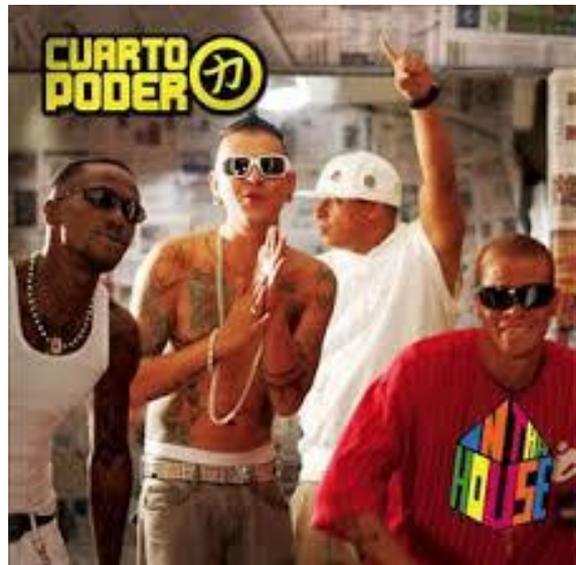
Le premier coup d'envoi est donné en 1982 par la tournée en Europe de la compagnie *New York city Rap* avec Afrika Bambaataa et son Rock steady crew, Fab 5 Freddy....

Au cours de la décennie suivante, il prend pied sur le Vieux continent (en France avec NTM, Minister Amer, MC Solaar), au Japon (sous le nom de J Rap), en Afrique...

Dans les années 2000, il est déjà devenu une véritable musique globale, incarnation de la culture juvénile du monde entier, avec son

aspiration à bousculer le statu quo et combattre les injustices, créant par-delà les frontières un lien entre les diverses communautés nationales de ses pratiquants (photo ci-contre : Mc Solaar).

- De son côté, le Reggaetón portoricain triomphe auprès de la jeunesse latino-américaine. Il arrive d'abord en République Dominicaine, puis sur le continent sud-américain, en Colombie, au Vénézuéla, au Guatemala ou encore au Pérou, où il prend le nom de « musique perreo ». Une expansion qui s'accompagne d'une floraison de nouveaux talents, comme Ivy Quenn, Baby Rasta & Gringo, Don Cheniza, Master Jo, Doble impacto, Cuarto Poder (photo ci-contre).



A Cuba, il fusionne avec les rythmes locaux pour prendre le nom de Cubaton. Celui-ci sera initialement incarné par le groupe Orishas, Blad MC, Candyman, qui seront suivis après 2000 par El Medico, Tecno Caribe, Triangulo Oscuro, Maxima Alerta, Pendilla X, Chapa C, Baby Lores & El Insurrecto, Gente de Zona, Eddy-K (photo ci-contre).

La fièvre du Reggaetón gagne ensuite l'Europe, y débordant rapidement les cercles restreints de la jeunesse latino-américaine pour gagner les faveurs du public autochtone..

La prise en main par l'industrie des loisirs



Le Hip-hop et le Reggaetón se sont simultanément transformés en produits de loisirs, fabriqués et distribués par des entreprises dont l'agenda est souvent largement dicté par des considérations commerciales. Plusieurs faits convergents témoignent de cette évolution :

- *La sociologie du milieu artistique du Hip-hop s'est transformée.*

Les idéalistes bohèmes des débuts, comme Kool Herc, ont peu à peu été remplacés par des hommes d'affaires prêts à tout pour gagner de l'argent. La distribution musicale s'est concentrée, avec la disparition de nombreux labels et distributeurs locaux. A la suite de rachats successifs, le catalogue des labels précurseurs *Def Jam* et *Sugar Hill* sont par exemple tombés tous deux dans l'escarcelle de Universal Music Group (photo ci-contre : le siège d'UMG à Los Angeles). Quant aux radios de Hip-hop pionnières de la côte ouest, comme KYLD et KMEL, elles ont été rachetées par de grandes chaînes au cours des années 1990. Selon Nelson George (Op. cit.), ce mouvement de concentration de l'industrie des media se serait accompagné d'une perte de curiosité et de vitalité culturelle, d'une standardisation et un appauvrissement des programmations musicales, avec des playlist moins larges et ouvertes, diffusant surtout des hits [George, Op. cit., 2005].

- *Les artistes et les styles se sont transformés en produits.* Le Hip-hop a désormais ses vedettes starisées, aux activités polyvalentes, à l'exemple de Sean Combs (rappeur, producteur, acteur, designer de mode, photo ci-contre...), ouvrant pour leurs fans un cycle d'achat sans fin : CD, DVD, spectacle, vêtements, etc. Comme le dit Nelson George [op.cit.] « Les artistes de Hip-hop deviennent des commodités qui permettent de vendre d'autres commodités ». Quant aux nuances stylistiques, elles tendent à devenir autant de « produits différenciés » dans la marketing-mix de de l'industrie des loisirs : artistes « tous publics », « conscious rapper », etc.



- *La vidéo a contribué à créer une forme de vedettariat artificielle.* Les clips vidéos, comme celui resté célèbre, de *Boy'z n the hood* ont en effet joué un rôle important, à partir des années 1990, dans la popularisation du Hip-hop. D'abord réalisés avec des moyens semi-artisanaux et des budgets limités, ils furent au départ diffusés dans des émissions de télévision spécialisées comme *Rap City* ou *Yo ! MTV Raps !* (photo ci-contre). Ils ont vu ensuite leurs budgets augmenter rapidement, tandis que leur diffusion s'élargissait. Ils ont joué

un rôle décisif pour faire émerger certains artistes nouveaux, à l'exemple du groupe Run-DMC. Mais en même temps, ils ont induit des dérives, en télésopant parfois promotion des artistes et des modes vestimentaires. Ils ont aussi artificialisé le Rap en l'éloignant de la scène et en dévaluant la performance live : désormais, un artiste de Rap, peut en effet parvenir au succès grâce à une vidéo réussie et peut-être dopée par des effets artificiels, avant d'avoir été véritablement ovationné par un public, comme ce fut le cas du groupe *Kris Kross* au début des années 1990 [George, Op. cit., 2005].



Le discours même du Hip-hop tend à diffuser une idéologie du succès matériel et de la jouissance ostentatoire. Le Rap, comme le Reggaetón, valorisent l'argent, le succès, la richesse, incarnés par les vêtements de marque, les voitures de sport, et les attirails bling bling : chaînes, piercings, gourmettes, lunettes de soleil, casquettes flashy, bagues de toutes sortes, etc.

photo ci-contre : le rappeur Birdman et sa Bugatti à 2 millions de dollars).

Quant aux interprètes, ils font fréquemment référence dans leurs textes à leur propres succès commercial, au nombre de copies vendues de leur dernier album, etc.

- Le Hip-hop est ainsi aussi devenu, à travers le « lifestyle » cliquant qu'il promeut, un vecteur de promotion commerciale pour des lignes de vêtements, des boissons, etc. Il a en particulier joué un rôle important pour lancer des modes vestimentaires. Les industriels, conscient de ce pouvoir d'influence, ont fait appel



aux rappeurs pour promouvoir leurs produits dans des clips publicitaires : gammes de vêtements, chaussures de sport (Run-Dmc pour Adidas), bières, boissons gazeuses (Ice Cube pour Sprite)... Les fabricants de tee-shirts ont engagé des taggers comme stylistes. Des logos de gangs ou de groupes de Rap ont été imprimés sur des vêtements.



Quant aux rappeurs, ils sont souvent convertis en hommes d'affaires. De nombreux DJ et MC ont par exemple créé leurs propres labels. Ancien président de Def Jam Recordings, le rappeur Jay z a par exemple fondé les labels Roc-A-Fella Records et Roc Nation.

Certains artistes ont même lancé leur propre ligne de vêtements, comme Daddy Yankee avec la marque DY, qui produit sneakers et t-shirts ; ou Jay Z (encore lui !), co-créateur de la marque de prêt-à-porter Rocawear (photo ci-contre).

Musique « grand public » ou contre-culture ?



Univers riche et polymorphe le Hip-hop est aujourd'hui parcouru par une opposition entre deux tendances : celle qui le fait évoluer vers une commodité de loisirs calibré – ou minima canalisée - par l'industrie musicale ; et celle qui reste fidèle à son statut de contre-culture vibrante et communautaire.

La transformation d'une partie du Hip-hop en un produit à visée commerciale a elle-même emprunté elle-même

plusieurs voies distinctes, voire opposées :

- D'une part, l'utilisation de la rhétorique anti-système et des postures de révolte violente comme éléments d'une stratégie marketing visant à séduire un public jeune et rebelle. Le Gangsta Rap poursuit ainsi avec succès sa carrière provocatrice, avec une nouvelle génération d'artistes tels que 50 cent, Trick Trick, Ja Rule, Mr Criminal ou Slim Thug (photo ci-contre), souvent distribués par les grands majors comme Universal Music.

- D'autre part, l'adoucissement de son registre et de son look pour être plus largement accepté par le grand public, ou tout simplement échapper à une censure toujours menaçante. Le Reggaetón semble d'ailleurs plus avancé que le Hip-hop dans cette voie, du fait peut-être d'un registre initialement moins radicalement violent (encadre 2). Daddy Yankee (photo ci-contre) a par exemple, renoncé progressivement aux paroles crues et aux sonorités de mitrailleuse de ses premières productions, en introduisant à la place des balades romantiques et les rythmes standard de discothèque. Le Reggaetón s'est ainsi dépouillé ainsi de ses aspects les plus provocateurs pour devenir une musique de loisirs tout en conservant un caractère suffisamment rebelle pour refléter les sentiments d'une jeunesse à la recherche de formes d'expressions nouvelles. Comme le dit Carlos Holmes Mondragon, directeur d'une radio à Cali (Colombie) : « d'un Reggaetón de protestation comme il le fut à ses débuts, à un autre uniquement sexuel ; nous sommes à présent à l'étape du Reggaetón romantique et aussi plus social » (Escalona, 2016). Cette évolution a d'ailleurs suscité des critiques de la part de certains hippeurs afro-américains du Hip-hop qui voient dans le Reggaetón une forme de dégradation commerciale du Rap.



Encadré 2

Reggaetón vs Rap : « faites l'amour, pas la guerre » ?



Il existe une grande différence entre le Reggaetón hispanique et son équivalent proche des ghettos noirs d'Amérique du nord, le hip-hop. Le premier, en effet n'exprime pas la même violence subversive et provocatrice, mais plutôt un appétit de vie et de plaisir qui, tout en pouvant parfois apparaître comme transgressif, ne possède pas le même caractère de contestation radicale de l'ordre établi.

Si les textes de Reggaetón parlent comme le Rap de la vie urbaine, avec son cortège d'injustices, de violence et de révolte juvénile, ils font aussi beaucoup référence à l'amour, voire souvent au sexe, comme dans la célèbre chanson de Lorna, *Papi Chulo* (photo ci-dessus). La danse de Reggaetón a également une forte connotation sexuelle, avec la pratique du Perreo imitant la copulation (photo ci-contre), qui contraste avec le caractère de défi athlétique du Break Dance.



Cette atmosphère de sensualité se manifeste également sur le plan stylistique par le caractère plus mélodique et plus proche du chant du flow vocal du Reggaetón, contrastant avec la scansion agressive et hachée du Rap. Bref, le Reggaetón exalte davantage la fête et la sensualité que le Rap, souvent plus âpre, sombre et violent.

Enfin, contrairement au Rap où la référence à un islam de contestation est souvent présente, le Reggaetón, né dans des pays profondément catholiques, véhicule plus volontiers un message chrétien de paix et de fraternité. C'est par exemple le cas du groupe Los Coritos Reggaeton ou du rappeur portoricain Luis Joan. [Vico C](#), un des pionniers du Reggaetón, s'est lui-même converti au christianisme.



De nombreux artistes de Reggaetón ont également cherché à faire converger le Reggaetón avec des musiques plus « installées » comme la Salsa, donnant ainsi naissance au style Salsaton. Celui-ci a réuni des duos prestigieux : Don Omar et Rubén Blades, Vico C et Gilberto Santa Rosa, Calle 13 et Alejandro Sanz, Tego Calderon et Cano Estremera, *Gente de Zona* et Marc Anthony (photo ci-contre), ou encore Jerry Rivera et le Voltio (dans une reprise de la célèbre chanson de Frankie Ruiz, *Mi Libertad*).



Une partie du Hip-hop reste cependant encore aujourd'hui une contre-culture de contestation. Au début du XXème siècle, Il existe encore des rappers activistes engagés dans le militantisme social et politique, dénonçant les violences policières, les méfaits de la mondialisation capitaliste, et défendant les droits des jeunes et des minorités¹⁴. C'est par exemple le cas du Groupe de Reggaetón *Calle 13* (photo ci-contre).

Le Hip-hop continue ainsi, à travers la diversité de ses expressions à exercer une influence profonde sur les valeurs et les attitudes d'une grande partie de la jeunesse de monde entier. Aujourd'hui presque cinquantenaire, fait toujours preuve d'une grande vitalité artistique et d'une constante capacité, comme en témoignent l'évolution rapide de son vocabulaire, de ses formes stylistiques, des modes vestimentaires et comportementales qui lui sont associées, ou encore l'apparition constante de nouveaux talents et de nouveaux styles¹⁵ (photo ci-dessous : B-Boy à la Défense, Paris).



¹⁴ Aspect moins sympathique, ce Hip-hop contestataire est aussi souvent imprégné de théories conspirationnistes, comme celles de William Cooper, auteur très lu dans les milieux du Rap.

¹⁵ Avec cependant pour inévitable contrepartie une obsolescence rapide des modes et des artistes qui les incarnent...

Sources bibliographiques

Aurélien, 2015, [Dix rappers passés très longtemps par la case prison](http://www.booska-p.com/), <http://www.booska-p.com/>

Bethune Christian, 2003, [Le rap, une esthétique hors la loi](#), éditions Autrement, 245 pages

Chang Jeff, [Cant' stop, won't stop](#), Ed. Ebury Press, 2005, 546 pages

Chavez Juan Carlos, 2012, [Cuba proscribe música "vulgar" de radio y tv](#), El Nuevo Herald, 15 décembre

Escalona, Saúl, 2016, [De la Salsa au Reggaetón, un phénomène social](#), Editions l'Harmattan, 183 pages

George Nelson, 2005, [Hip-hop America](#), Editions Penguin Books (première édition : 1998), 238 pages

Lathan Stan, 1984, [Beat Street](#), film musical de fiction, 104 minutes

Lachapelle David, 2005, [Rize](#), Documentaire musical, avec Tommy Johnson "The Clown", Lil' C, Miss Prissy, Etats-Unis, 2005, 86 minutes.

Wikipedia (a), [Gangsta rap](#)

Wikipedia (b), [Reggaetón](#)