

Université  
de Liège



UNIVERSITÉ DE LIÈGE

Faculté de Droit, de Science Politique et de Criminologie

Département de science politique

**« Quelle est la dimension politique de la culture hip-hop  
durant les années Obama ? »**

Mémoire présenté par

Axel Mudahemuka Choba GOSSIAUX

En vue de l'obtention du grade de Master en sciences politiques,  
orientation générale, à finalité spécialisée en relations internationales

Membres du Jury :

M. Jérôme Jamin (Promoteur)

M. Marco Martiniello (Lecteur)

M. Antonios Vlassis (Lecteur)

Année académique 2015-2016



*Je souhaiterais remercier l'ensemble des personnes qui m'ont épaulé d'une quelconque manière au cours de la réalisation de ce travail, que ce soit d'un point de vue académique ou plus personnel. Je tiens à remercier mon Promoteur pour le temps qu'il m'a accordé et pour les nombreux conseils et indications qui furent très utiles à l'élaboration de cette étude. J'adresse aussi un très grand merci à Messieurs Carl Havelange et Raphaël Schraepen pour leur lecture avisée et leur aide qui ont pu me confirmer dans mon approche.*

*Je tiens également à remercier le hip-hop, sa culture, son mouvement, ses activistes et ses artistes. Peace !*

*Je tiens tout particulièrement à adresser un immense merci à mes parents, à mon frère, à ma sœur et à mes amis, pour l'appui et pour le soutien constant qu'ils m'ont apporté et qui fut déterminant dans la poursuite de cette étude. Toute ma gratitude va aussi à ma compagne qui m'a encouragé et remotivé, et qui a partagé tous ces moments de remises en questions et de réflexions qui ont abouti à ce travail.*

*Je dédie cette étude à la mémoire de Pol-Pierre Gossiaux (1942-2016), un homme, un esprit,  
un papa formidable.*

# Sommaire

<b><u>Introduction</u></b> .....	1
<b><u>Chapitre 1 : De la genèse du hip-hop</u></b> .....	3
<b>Titre 1 : <i>The Trinity of Hip-Hop Music</i> (1973-1987)</b> .....	3
Section 1 : Kool Herc : Insuffler .....	3
Section 2 : Afrika Bambaataa : Instituer .....	4
Section 3 : Grandmaster Flash : Instrumentaliser .....	8
<b>Titre 2 : <i>Gangsta Rap : Niggaz Wit Attitudes</i> (1987-2001)</b> .....	11
<b>Titre 3 : <i>Get Rich or Die Tryin' / Still Shining</i> (2001-2016)</b> .....	14
<b><u>Chapitre 2 : Construction de l'instrument d'analyse</u></b> .....	17
<b>Titre 1 : Symbolisme culturel et héritage politique</b> .....	17
<b>Titre 2 : De l'identification à la culture hip-hop</b> .....	24
<b>Titre 3 : Instrument d'analyse</b> .....	27
Section 1 : Synthèse théorique .....	27
Section 2 : Terrain .....	28
<b><u>Chapitre 3 : De la dimension politique de la culture hip-hop et de ses implications</u></b> .....	30
<b>Titre 1 : Engagement et revendications politico-culturelles</b> .....	30
<b>Titre 2 : Marchandisation culturelle</b> .....	42
<b>Titre 3 : Retour théorique : entre mythification, appropriation et marchandisation</b> .....	47
<b><u>Conclusion</u></b> .....	53
<b><u>Lexique</u></b> .....	55
<b><u>Bibliographie</u></b> .....	62
<b><u>Discographie</u></b> .....	76
<b><u>Annexes</u></b> .....	80

## Avertissements de lecture

Si nous allons tout de suite montrer que la culture hip-hop est constituée de quatre éléments-disciplines primaires, en raison des contraintes matérielles imposées pour la réalisation de cette étude, nous ne reviendrons pas sur la discipline du graffiti. Néanmoins, soulignons, qu'en réalité, cette composante du hip-hop est un greffon. *Elle est apparue au même endroit, New-York, au même moment, les années soixante-dix [...] partageant avec le deejaying sa posture do-it-yourself, avec le emceeing une même volonté d'affirmation de soi, avec le breakdance un même goût de l'exploit, le graf se rapprochera naturellement d'eux* (Bertot, 2012, 14, 15). Qui plus est, ces mêmes contraintes nous ont poussé à centrer l'analyse (cf. chapitre 3) sur la musique rap qui s'articule historiquement autour de deux de ces quatre éléments : le *beatmaking* et le *turntablism* (appartenant tous deux à la discipline du *deejaying*) et, évidemment, le *emceeing*, discipline que l'on appelle plus couramment « rap ».

Par ailleurs, si les mots « hip-hop » et « rap » peuvent aujourd'hui être utilisés comme des synonymes, insistons sur le fait qu'il est incorrect de les définir de la même façon. Cette différence sera expliquée dans l'étude, mais soulignons d'emblée que, après son succès massif et international, le rap, originellement une composante de la culture hip-hop, en viendra à désigner l'ensemble de cette dernière.

Enfin, précisons que tous les mots signalés par un astérisque sont définis dans le lexique en fin d'étude (p. 55) et que toutes les citations provenant d'autres textes sont indiquées en caractères italiques. Sont également indiqués en caractères italiques, les noms de disciplines ou de techniques, d'albums de musique et de documents divers. Les citations anglaises reprises dans notre texte, sauf pour des impératifs d'intelligibilité, n'ont pas été traduites afin de laisser la prose des auteurs dans sa formulation première.

## Introduction

En 1982, sortait le tube *The Message*, premier morceau rap d'ampleur nationale dénonçant la condition des Noirs aux Etats-Unis. Comme le voulait l'un de ses concepteurs et porte-parole, Afrika Bambaataa, les aspirations nationalistes noires du mouvement hip-hop tout juste né dans les ghettos de New-York furent confirmées (Henderson, 1996, 311).

D'emblée, précisons que le terme hip-hop désigne une *subculture*<sup>1</sup> regroupant quatre éléments principaux : le rap (*emceeing\**), le *deejaying\** (lui-même composé du *turntablism\** et du *beatmaking\**<sup>2</sup>), la danse (*breakdance\**) et le graff\* (*graffiti*). Alimentées par des réseaux différents et pouvant chacune respectivement toucher un public différent de la « base » hip-hop, ces quatre disciplines<sup>3</sup>, qui de plus reposent sur des compétences distinctes, connaîtront des parcours divergents. Cependant, DJ\* Kool Herc lui-même insiste : *People talk about the four hip-hop elements [...] I think that there are far more than those: the way you walk, the way you talk, the way you look, the way you communicate* (cit. d'après Chang, 2007, XI). Quoi qu'il en soit, quand la culture hip-hop sortira du ghetto et qu'il faudra la rationaliser, la codifier, l'idéologiser, en fixer les principes, ces disciplines deviendront les quatre éléments du hip-hop (Forman, 2010, 3 ; Bertot, 2012, 15).

Sur l'émergence de la musique hip-hop, notons que les pionniers comme Kool Herc, Afrika Bambaataa, ou encore le groupe Grandmaster Flash and The Furious Five, mobilisèrent tout de suite les idées et réponses de la génération post droits civiques à propos des problèmes de pauvreté, de drogues, de brutalité policière et d'autres inégalités sociales et raciales dans la société américaine postindustrielle. Si l'écart générationnel entre les activistes hip-hop et les membres d'organisations se revendiquant de la lutte pour la liberté des Noirs américains explique certaines tensions et critiques de part et d'autre, il va sans dire que ces mouvements ont pu embrasser les mêmes idées et partager certains thèmes et discours en commun. Dès lors, à la suite d'Alridge (2005) et de beaucoup d'autres, nous pensons que le hip-hop naquit des

---

<sup>1</sup> Nous soulignons et précisons, reprenant Bouyahia, que l'*On préférera ici l'usage de subculture à celui de sous-culture pour le différencier du sens commun et lui redonner ainsi sa dimension politique* (2011, 7).

<sup>2</sup> Concernant le premier, il s'agit de l'art de manipuler les vinyles comme des instruments à part entière. C'est dans le second que se classent les compositeurs, musiciens, producteurs et autres *beatmakers\** en charge de de l'aspect instrumental, du mixage et de l'arrangement d'un morceau hip hop.

<sup>3</sup> Notons qu'un cinquième élément peut se voir rattacher aux quatre principaux. Il s'agit du *beatboxing\**, que l'on pourrait considérer comme un mélange entre *emceeing* et *beatmaking* dans la mesure où cette discipline consiste à créer de la musique uniquement avec sa bouche, cette dernière se transformant alors en véritable boîte à musique.

expériences politiques, sociales et économiques de certaines communautés noires des Etats-Unis d'Amérique. Plus précisément, il semble que moult rappers ou producteurs empruntent beaucoup à la symbolique et aux principes du nationalisme noir culturel tel que pensé par Malcolm X (cf. *supra*)<sup>4</sup> – particulièrement après sa rupture avec l'organisation raciste et nationaliste noire à composante religieuse, la Nation of Islam – et initié par le Black Power Movement des années 1960. Néanmoins, si la culture hip-hop a effectivement un passé, une tradition, un héritage découlant du nationalisme noir, de la lutte pour les droits civiques et du combat des Noirs en général, on ne peut nier – et ceci se manifeste tout particulièrement à l'aube des années 2000 – que le hip-hop est devenu une industrie à part entière permettant à certains de s'enrichir massivement en faisant correspondre les codes du mouvement aux règles du marché.

Si nous nous concentrerons essentiellement sur les aspects et implications politiques du mouvement hip-hop, le propos de l'étude ne sera évidemment pas de juger de la noblesse des objectifs de ceux qui utilisent et se revendiquent du hip-hop. Ce qui nous importe, c'est d'analyser la dimension politique de la culture hip-hop et ses implications politiques à l'ère Obama, c'est-à-dire la période allant de 2008 à 2016. Pour ce faire, nous construirons un instrument d'analyse permettant de saisir les implications identitaires et la signification de l'identification à la culture hip-hop, avant de formuler une hypothèse et de sélectionner un panel d'artistes hip-hop à partir de plusieurs zones géographiques spécifiques pour construire un échantillon de chansons rap aux styles divers dont l'analyse nous permettra de confirmer ou d'infirmer notre hypothèse. Ce corpus de textes constituera donc le terrain à partir duquel nous tenterons de répondre à notre question de recherche : « Quelle est la dimension politique de la culture hip-hop durant les années Obama ? ».

---

<sup>4</sup> Voir *The Ballot or The Bullet*, discours prononcé le 03-04-1964 à l'église méthodiste de Cory (Breitman 2008 : 57-79) ; voir l'ouvrage de S. Carmichael et C.V. Hamilton, *Le Black Power. Pour une politique de libération aux Etats-Unis*, (titre original : *Black Power*, première publication en 1967) ; voir l'ouvrage de F. Fanon, *Les damnés de la terre* (première publication en 1961).

## **Chapitre 1 : De la genèse du hip-hop**

*Fevered dreams of progress had brought fires to the Bronx and Kingston. The hip-hop generation, it might be said, was born in these fires* (Chang, 2007, 39).

Nous ne pouvions réaliser cette étude en faisant l'économie de l'explication des différents facteurs historiques et socio-économiques qui contribuèrent au développement du hip-hop. Cette brève évocation de l'origine de la culture et du mouvement hip-hop ouvrira donc le travail. Le lecteur ne s'étonnera pas de la différence de contenu entre les titres de ce chapitre car c'est bien la genèse et les logiques structurantes de la culture hip-hop qui nous intéresse.

### **Titre 1 : *The Trinity of Hip-Hop Music (1973-1987)***

#### **Section 1 : Kool Herc : Insuffler**

La légende veut que le pionnier de la musique hip-hop originaire de Jamaïque, DJ Kool Herc (Clive Campbell), initia les premières block parties\* dans le Bronx en 1973. En plein essor du disco, c'est lors de ces fêtes de quartiers en plein air que le hip-hop prit forme. Remarquons d'emblée qu'à l'image du parcours et des principes revendiqués par le Jamaïquain Marcus Mosiah Garvey, qui firent office de charnière entre les périodes classiques et modernes du nationalisme noir américain, c'est également la Jamaïque qui offrit au hip-hop le prélude de sa constitution : *Seeing politics exhausted, [Bob Marley and the Roots Generation] channeled their energies into culture, and let it flow around the world [...] Their story is the prelude to the hip-hop generation*. Un exemple très concret de cette influence jamaïcaine sur la constitution de mouvements culturels peut être trouvé dans la prolifération des systèmes de sonorisation mobiles, les sound systems\* : *The sound systems democratized pleasure and leisure [it] championed the people's choice long before commercial radio [...] playing mostly American rhythm-and-blues to homegrown ska, rock steady, and finally, reggae*. Le reggae et le dub deviendront alors une force de stabilisation sociale dans un contexte politique violent qui aboutit à la guerre civile dans les années 70 (Bertot, 2012, 13 ; Chang, 2007, 23, 28-30).

À New-York, en août 1973, Clive Campbell – cet aspirant DJ grandi dans le Kingston des sound systems et qui avait troqué ses disques de reggae pour du funk peu après son arrivée aux Etats-



Unis en 1967 – et sa sœur organisèrent une fête dans le Bronx pour financer leur rentrée scolaire. Après d'intenses négociations avec son père, détenteur de matériel neuf pour enregistrer un groupe local dont il était partenaire, et quelques rafistolages techniques sur le système sonore, Clive était prêt à lancer son business de block parties : *And that's how it started, man!* Dans un parc du Bronx, l'énergie insufflée par Kool Herc aidé de son puissant sound system finit par s'emparer totalement de la foule ; quelque chose de « grandiose » semblait se préparer. De fêtes en fêtes, la réputation et le public de Herc grandissaient et se solidifiaient. Il remarqua alors que les danseurs attendaient certains passages purement instrumentaux des morceaux avant de, littéralement, se jeter sur la piste de danse. Dès lors, pour permettre une expression totalement libre et sans retenue des danseurs sur ces breaks\*, *Like a string theorist, Herc zeroed in on the fundamental vibrating loop at the heart of the record, the break [...] They always wanted to hear breaks after breaks after breaks after breaks* (d'après Chang, 2007, 67-72, 78, 79).

Ainsi, *In a technique he called "the Merry-Go-Round"[\*], [Herc extended] a five-second breakdown into a five minutes loop of fury* ; le breakdance était né. En effet, durant les *Herc's parties*, dont le public ne cessait de croître, *The real action was in the dance ciphers, with the kids who had come for Herc's "Merry-Go-Round," and were becoming personalities in their own right [...]* Herc called them *break boys* [voir breaker\*]. Plus généralement, on peut considérer le *Merry-Go-Round*, comme le premier mode de manipulation du vinyle inventé. Le squelette de ce que l'on désignera plus tard comme *sampling\** était pensé, permettant, après celui du breakdance, l'avènement du *beatmaking* et du rap enregistré. Tout comme en Jamaïque, grâce à la prolifération des sound systems, c'est une discothèque du pauvre que Kool Herc ouvre en plein air, donnant ainsi naissance aux block parties, ces rassemblements où la culture hip-hop prit forme. Il fallait maintenant qu'elle puisse sortir du ghetto et de ce contexte chaotique qui lui avait donné vie (Chang, 2007, 79-81, 83, 85 ; Bertot, 2012, 13, 14).

## Section 2 : Afrika Bambaataa : Instituer

*If blues culture had developed under the conditions of oppressive, forced labor, hip-hop would arise from the conditions of no work.* En effet, à la fin des années 1960, le South Bronx perdit 600 000 emplois manufacturiers, le taux de chômage officiel des jeunes s'élevait à 60 % et le revenu moyen par habitant représentait seulement 40 % de la moyenne nationale. Aussi, à cette période, des marchands de sommeil peu scrupuleux devinrent propriétaires des logements du quartier et engagèrent des petits malfrats à cinquante dollars afin qu'ils incendient les bâtiments

pour empocher des centaines de milliers de dollars grâce aux assureurs. Les compagnies d'assurances, elles, s'accommodaient très bien de ce système qui leur permettait de vendre plus de contrats : *The downward spiral created its own economy*. Qui plus est, début des années 1970, *city politicians applied a mathematics of destruction to justify the removal of no less than seven fire companies from the Bronx after 1968*<sup>5</sup>. Durant la crise financière des années septante, des centaines d'autres pompiers furent licenciés et moins d'une décennie plus tard, 43 000 logements du South Bronx partirent en fumée : *These were not the fires of purifying rage that had ignited Watts or a half dozen other cities after the assassination of Martin Luther King Jr. These were the fires of abandonment*<sup>6</sup> (Chang, 2007, 13-15).

Ainsi, *À la fin des années 1970, les changements structurels engendrés par la [politique fiscale] ainsi que la dégénérescence postindustrielle ont détérioré la situation économique du sud du Bronx*. D'autant plus que le rapport rédigé par le cabinet du maire Beame fin 1977, *The South Bronx: A Plan for Revitalization*, concluait que les facteurs les plus dévastateurs de cette situation ne pouvaient être quantifiés. A cette association entre désastre socio-économique et abandon des autorités publiques, s'ajoutait une criminalité exacerbée et une confrontation entre une multitude de gangs. En effet, les gangs de jeunes réapparurent dans le Bronx autour de 1968, et, suite à l'escalade de violence entre ceux-ci, *[they] were quickly burning down two tracks—one toward peace, the other toward more blood*. Le meurtre de Black Benjie, conseiller de la paix du gang des Ghetto Brothers (ci-après GB) qui s'interposa lors d'une rixe organisée entre plusieurs bandes, faillit déclencher une violente vendetta impliquant la plupart des gangs du Bronx. La balle étant dans le camp de B. Melendez et C. Suarez, leaders des GB, c'est la mère de Benjie qui les convainquit d'œuvrer pour la paix : *"No revenge. Benjie lived for peace"*. Ainsi, à la surprise générale, Melendez déclara aux journalistes attroupés au Bronx Boys Club, leur QG, que son gang n'allait pas faire feu et qu'il organisera une négociation de paix. Le 08-12-1971, encadré par des snipers perchés sur les toits des bâtiments avoisinants et couvert par beaucoup de médias, c'est un rassemblement sans précédent dans l'histoire des gangs du Bronx qui se tint au QG des GB, avec plus d'une vingtaine d'entre eux représentés par leur président,

---

<sup>5</sup> Suite à un mémo rédigé en 1970 à l'attention du Pr. Nixon par le sénateur new-yorkais démocrate D.N. Moynihan où il dit : *"The time have come [...] when the issue of race could benefit from a period of 'benign neglect'."* Si Moynihan s'est ensuite plaint qu'il avait été mal compris et qu'il ne voulait pas légitimer un retrait des services sociaux de certaines communautés défavorisées, Nixon, en accord avec ce mémo, le renvoya à son cabinet ; *When "benign neglect" was inflated into pseudo-science, the results were literally explosive* (d'après Chang, 2007, 14).

<sup>6</sup> Le Pr. Carter et P. R. Harris (Secrétaire d'État au Logement et au Développement urbain) prirent conscience de l'ampleur du désastre lors d'une visite en 1977 : *The president stood amidst the smashed brick and concrete, stripped cars, rotting vermin, shit and garbage [...] The president took in the devastation. Then he turned to Secretary Harris. "See which areas can still be salvaged," he said softly* (Chang, 2007, 17).

vice-présidents, lieutenants et chefs de guerre, dont un jeune Black Spades (ci-après BS) se nommant Afrika Bambaataa (Djerrahian, 2010, 21 ; d'après Chang, 2007, 17, 54-58).

Après quelques tensions et velléités vengeresses, l'insistance des GB sur la situation catastrophique dans laquelle tous les membres de ces gangs vivaient quotidiennement fit prendre au rassemblement une autre tournure. Il fallait faire du Bronx *a better place to live* et les gangs savaient qu'ils étaient les acteurs de premier plan de la réussite de ce projet. Un seul mot devait être à l'ordre du jour, « paix », et celle-ci devait être scellée par la conclusion d'un traité : *The gangs roared in agreement, holding up peace signs and Black power salutes [...] Melendez concluded, "The thing is, we're not a gang anymore. We're an organization. We want to help Blacks and Puerto Ricans to live in a better environment"*. Des caucuses furent alors mis en place pour discuter des points délicats du traité avant que les gangs n'aboutissent à un consensus sur la rédaction finale de celui-ci (d'après Chang, 2007, 58-62).

Ce bref aperçu de la situation du Bronx permet de comprendre toute l'importance du rôle joué dans la constitution de la culture hip-hop par le DJ-producteur et ancien BS, Afrika Bambaataa. Selon Chang, *Of the three kings, the trinity of hip-hop music—DJ Kool Herc, Grandmaster Flash and Afrika Bambaataa—the most enigmatic is Bambaataa Kahim Aasim*. Et l'auteur de continuer : *The philosopher Claude-Levi Strauss might have called Bambaataa someone who lives twice simultaneously—once as a man in history, and separately as a myth above temporality*. Considéré comme *The preacher of the gospel of the "four elements" –DJing, MCing, b-boying, and Graffiti Writing*, son histoire est teintée d'une légère dose de mysticisme qui participe du caractère mythique de ce personnage « prophétique » réputé énigmatique (2007, 90). Il est connu pour avoir créé l'Universal Zulu Nation (ci-après UZN), première structure hip-hop dédiée à l'organisation d'évènements culturels et dont le crédo, *Peace, Love, Unity and Having Fun*, s'érigera rapidement en principe essentiel du mouve\* : *Cette musique née dans le ghetto exprime une urgence festive salvatrice et contagieuse ; il s'agit de transcender la douleur, la misère, la souffrance et la violence par la musique, dans un esprit fun et d'émulation collective*. Par la suite, début des années 1980, avec le succès du rap, [l'UZN] devient une confrérie internationale, et s'installe rapidement en Grande-Bretagne, en France, au Japon et ailleurs, la Belgique n'y faisant pas exception (Akhenaton, 2010, 62 ; Bertot, 2012, 17).

Revenons à l'année 1971 pour comprendre ce qui motiva Bambaataa à la fondation de cette institution. *The peace treaty [...] had a profound impact on the young warlord [...] and he found his skills in mobilizing for war could just as easily be turned to peace [...] He was into communications.* Notons que, parvenu à maturité fin des années 1960, Bambaataa avait vécu le point culminant de l'intense débat politico-idéologique à propos de la stratégie à adopter par le mouvement noir, le débat intégrationnisme-séparatisme résumé dans le célèbre discours de Malcolm X, *The Ballot or the Bullet*<sup>7</sup>. Selon Bambaataa, afin de croire en elle, de croire en un avenir sans les gangs et de se créer des opportunités, la jeunesse paupérisée du Bronx avait besoin de s'unir et de s'organiser : *We had a motto: "This is an organization. We are not a gang. We are a family [...]"*. Devenu un des leaders des BS après la conclusion du traité et fort d'une solide réputation acquise par ces faits d'armes militaires et musicaux<sup>8</sup>, Bambaataa entreprit son projet de réforme qu'il voulait étendre à tous les gangs : *My vision was to try to organize as many as I could stop the violence. So I went around different areas, telling them to join us and stop your fighting.* À l'été 1975, la rumeur s'était répandue. L'idéologue élargit alors son influence au-delà de son cercle premier : *Zulu Nation was returning the Bronx to an era of style, celebration and optimism.* C'est ainsi que, *With the coming of Bambaataa the mind of hip-hop was turned to Black nationalism, positive creativity, vision and healing* (d'après Chang, 2007, 96, 100, 101 ; Henderson, 1996, 311).

En effet, *Living young and free in the Bronx was a revolutionary act of art.* À travers une sorte de rébellion artistique, l'UZN participait donc d'une conscientisation imposant de transfigurer la culture de la violence en énergie positive, de détourner cette force en une *agitation constructive et expressive* pour sortir cette jeunesse ghettoïsée de la logique d'autodestruction dans laquelle elle s'enfonçait. Cette ouverture d'esprit entraîna la prolifération d'antennes Zulu dans tout New-York. Ainsi, *While gang legacies remained, Bambaataa steadfastly pushed the organization in direction of his new motto: "Peace, Love, Unity and Having Fun"*, provoquant dès lors l'éclatement des catégorisations, notamment ethno- raciales, qui structuraient la composition des gangs et, partant, l'unification de ceux-ci sous une même bannière. Autour de cette *peace-making philosophy*, DJs, danseurs, MCs\* et graffeurs\*, avec leur crew\* et public

---

<sup>7</sup> À travers l'insistance sur la nécessité de la participation électorale de l'ensemble des communautés noires, couplée à une conscience et une activité politique solide, Malcolm X résuma la situation comme ceci : *le moment est venu [...] de faire preuve de maturité politique et de comprendre à quoi sert le bulletin de vote, ce que nous sommes censé obtenir lorsque nous votons, et que, si nous ne votons pas, la situation finira par en venir au point où nous devons fondre des balles. Ce sera le bulletin de vote ou le fusil* (Breitman, 2008, 64).

<sup>8</sup> *Bam's sound became a rhythmic analogue to his peace-making philosophy [...] He mixed up breaks from Grand Funk Railroad and the Monkees with Sly and James and Malcolm X speeches* (Chang, 2007, 97).

respectifs, se rassemblaient pour former les nouvelles forces armées de Bambaataa porteuses de l'espoir de toute une jeunesse défavorisée ; *distinctions and discriminations dissolving [...]* *Bambaataa took Herc's party and turned it into the ceremony of a new faith.* Cependant, *What they were doing was yet to be named.* Bambaataa institua alors l'UZN, structurant ainsi sa philosophie autour de la réunion des quatre éléments primaires du hip-hop, garantissant aussi à celui-ci la spécificité et la reconnaissance de sa propre culture et de son propre esprit. C'est à ce moment que débutera l'extension de la culture hip-hop au-delà des quartiers pauvres des grandes villes. Mais, avant d'en arriver là, il nous reste à revenir sur l'impact de Grandmaster Flash dans la popularisation et la diffusion de celle-ci, ainsi que dans la théorisation de sa musique (d'après Chang, 2007, 105-107 ; Lapiower, 1997, 264).

### Section 3 : Grandmaster Flash : Instrumentaliser

Kool Herc devança les autres DJs grâce à la puissance de son sound system, *Bambaataa changed the game with his programming genius. Both men were titans in the streets, backed up by major crew.* Mais Joseph Saddler, lui, n'avait rien d'autre que son style. D'une curiosité infinie pour le *deejaying* et ses méthodes, *the kid who would be named Grandmaster Flash was theorizing the turntable and mixer, pondering the presentation of the party, trying to figure out how to turn beat-making and crowd-rocking[\*] into a science.* C'est ainsi que Grandmaster Flash, solutionnant les erreurs techniques du *Merry-Go-Round* à la Herc, perfectionna celui-ci pour créer un mix parfaitement synchronisé. Si à l'été 1975, il pensait détenir son mix parfait, la première tentative fut un échec retentissant ; il n'y eut aucune réaction, personne ne comprenait son style, même si on reconnaîtra plus tard le rôle fondamental qu'il joua dans le développement du *breakbeat*\*<sup>9</sup>. Il réalisa qu'il manquait d'accompagnement vocal, il lui fallait des rappers, de véritables *Masters of Ceremony*, pour capter l'attention totale de la foule et maintenir l'énergie à son plus haut niveau. Un ex-BS reconverti devait tenir ce rôle : [MC Cowboy] *would praise his DJ Flash, and command the crowd to "Say ho!" and "Throw your hands in the air and wave 'em like you just don't care!"*. D'autres MCs habitués des fêtes de Flash se joignirent à l'équipe avant, qu'en 1976, le premier groupe reconnu de rappers, The Furious Five, ne se crée : le show était complet. C'est aussi grâce à Flash que le jeune prodige Grand Wizzard Theodore popularisa la technique du *scratch*\* (d'après Chang, 2007, 111-114).

---

<sup>9</sup> *C'est lui qui peaufinera l'art du mix [...]* grâce à un casque et une qui feront école avant de l'installer grand maître du genre avec *The Adventures Of Grandmaster Flash On The Wheels Of Steel* (Robert, 2008, 206).

Ainsi, au moment où l'on cherchait à savoir si le phénomène rap lancé par Flash et The Furious Five était financièrement viable, [they] *were at the top of everyone's signing wish-list*. Ce sont cependant trois inconnus réunis par la propriétaire du label Sugar Hill Records, S. Robinson, pour former The Sugarhill Gang qui confirmèrent ce potentiel économique. Lorsqu'ils sortirent le célèbre morceau « Rapper's Delight » (1979), [It] *crossed over New-York's insular hip-hop scene to Black radio, then charged up the American Top 40, and swept around the globe [...] It became the best-selling twelve-inch ever pressed. Surtout, tailor-made [...] to be perfectly accessible to folks who had never heard of rap or hip-hop or The Bronx*, cette chanson fut une véritable révélation pour les premiers activistes rap car *Aucun n'avait imaginé alors que le hip-hop pourrait, sur le modèle du funk et du rock, se vendre et se répandre au-delà de New-York*. Ce premier succès entraîna alors une vague de singles d'anthologie produits par des labels qui concourront à certifier l'existence du hip-hop comme genre musical à part entière : *la nouvelle culture intéresse et intrigue, et plusieurs films stimulent cette curiosité [...] comme Beat Street\** [en 1984]. « Rapper's Delight » fit du hip-hop une musique populaire, mais il initia aussi une tension entre le rap d'avant les années 80, *a live performance medium dominated by the DJ*, et ce qu'il deviendra après, *a recorded medium dominated by the rappers* : *The tension between culture and commerce would become one of the main storylines of the hip-hop generation*, comme la suite de l'étude le montrera (Chang, 2007, 129-134 ; Bertot, 2012, 16-18).

Lapiower souligne que la propagation et l'internationalisation de la culture hip-hop se fit d'abord par *l'anodine invasion* du breakdance. En effet, *Beat Street ébauche la description d'une culture de rue très diversifiée [...] Et, à la différence d'un Travolta complètement idéalisé, donc inaccessible, les breakers du Rock Steady Crew toucheront intensément et sans détour des millions de jeunes garçons de par le monde* (1997, 11, 12). Mais ce sont les vers des rappers – dans une période où ils fréquentent le New-York blanc et bohème post new wave – qui différencièrent le hip-hop du début des musiques dont il est le métissage et l'héritier. De plus, dans les années 1980, les premières machines électroniques (Roland TR-808 ou Akai MPC 60) s'imposèrent comme une alternative aux musiciens de studio, annonçant ainsi la démocratisation et l'accessibilité de la production musicale hip-hop ; *Toute [s]a puissance [...] réside aussi dans son accessibilité : pas besoin de suivre des cours de solfège, de chant, de guitare ou de piano. Un stylo, un micro, un peu d'imagination et une face B[\*] font l'affaire*. L'ère du hip-hop enregistré et produit avec des instruments électroniques était bel et bien lancée : *c'était la première vague du rap* (Akhenaton, 2010, 105, 107 ; Bertot, 2012, 18).

Cependant, *Après être sortis momentanément du ghetto, les rappeurs se préparaient à y revenir.* En 1982, sort « The Message », *the first nationally recognized "progressive" rap statement on the condition of Black America* ; Grandmaster Flash & The Furious Five changent le hip-hop à tout jamais. En effet, influencé par l'idéologie et l'activisme social de Bambaataa, le DJ et ses rappeurs feront emprunter au rap la voie du réalisme social à travers un message d'alerte et une posture de chroniqueur du ghetto afin que celui-ci devienne le porte-voix de la jeunesse afro-américaine. Au contraire de la chanson hédoniste et « naïve » qu'est « Rapper's Delight », étendard majeur du *party rap movement* , « The Message », instigateur du *socially-conscious rap movement*, propose une alternative toute réaliste au premier morceau à succès de l'histoire du hip-hop pour que, désormais, ce dernier ne se focalise plus uniquement sur l'*urgence festive* ou l'*egotrip*\* mais tienne quotidiennement *le journal de la vie dans les ghettos* : [The song was] *located in particular surroundings and evoked the physical and social deprivation faced by many rappers and their families* (Henderson, 1996, 311 ; Bertot, 2012, 19, 20 ; Robert, 2008, 206 ; Engels, 2014, 66 ; Forman, 2010, 5 ; Lena, 2006, 487) :

*Broken glass everywhere / People pissing on the stairs, you know they just don't care  
I can't take the smell, can't take the noise / Got no money to move out, I guess I got no choice [...]  
[Refrain] Don't push me 'cause I'm close to the edge / I'm trying not to lose my head  
It's like a jungle sometimes / It makes me wonder how I keep from going under*

Si le rap – considéré comme *une mode passagère et révolue* suite au désintérêt de l'élite new-yorkaise branchée – est déclaré mort par une partie de la critique en 1985, *Il allait entrer de plain-pied dans les stades, dans les foyers de la classe moyenne américaine et dans les oreilles des teenagers blancs.* Ainsi, en 1984, le plus grand groupe de rap était originaire du Queens. C'est le single « It's Like That » (1983) qui révéla Run-D.M.C. et leur DJ Jam Master Jay. Avec des paroles imbibées de réalisme social et *Avec leur logo, leur imagerie et leur look imparable [...]* ils se bâtissent une identité forte et distincte. Run-D.M.C., après avoir signé chez Def Jam\*, deviendra le groupe de rap le plus médiatisé, sa chanson « Rock Box » sera d'ailleurs le premier clip rap à succès diffusé sur MTV : *Avant Run D.M.C., le hip-hop était encore [...]* une curiosité musicale, une sorte de disco-funk sympa du ghetto. Mais avec eux, tout changeait. Le rap devenait disque d'or, il faisait la couverture de Rolling Stone, il tournait à travers le pays et il passait en boucle sur MTV et entrait dans les lieux de culture populaire (galeries, studios, places publiques, forums) (Bertot, 2012, 20, 21, 84, 85 ; Chang, 2007, 203 ; Forman, 2010, 4).

Inscrire le rap dans des logiques commerciales et rendre sa marchandisation rentable impliquait de formater Run-D.M.C. pour que le trio devienne accessible à tous. Ainsi, l'architecture musicale du groupe fut pensée en mélangeant rap et rock ; *ils interpellent comme jamais le*

*jeune Américain blanc et font gagner au rap son ticket d'entrée sur la jeune MTV. Le rap du groupe, egotrip, compétitif et dénonciateur, contribuera à ce que le hip-hop ne soit plus un simple avatar de la black music, réduit à la portion congrue face à la variété blanche [mais] la nouvelle musique noire et pour deux bonnes décennies au moins, le nouveau rock'n'roll (Bertot, Ibid.). Si ce premier titre a été délimité de 1973 à 1987, c'est parce que nous pensons que 1987 est l'année qui voit se dessiner, avec l'émergence du gangsta rap, l'une des transformations majeures de la culture hip-hop (Kubrin, 2005, 360 ; More, 2007, 8 ; Engels, 2014, 65).*

## **Titre 2 : Gangsta Rap : Niggaz Wit Attitudes (1987-2001)**

À la fin des années 1980, le rap devint le principal vecteur de la culture hip-hop, de son message et de son image. En effet, quand la musique rap *deviendra viable commercialement, les rappeurs occuperont le devant de la scène, ils éclipsent les DJs [...] et le nom de leur discipline, par glissement sémantique, en viendra à désigner l'ensemble de la musique hip-hop.* Le groupe Public Enemy (ci-après PE) compte parmi les plus emblématiques activistes hip-hop. Car, ceux qui s'appelaient eux-mêmes *"the Black Panthers of rap"*, se posaient en héritiers de la lutte pour les Droits Civiques : *S'inscrivant dans la rhétorique Black Panther, le groupe argumentait, démontait, démontrait, convainquait.* Dans les années 1980, l'enjeu principal était celui de la représentation, et pour le hip-hop, la culture populaire devint la nouvelle ligne de front du combat : *While the political radicals fought a rear-guard defense against rightwing attacks on the victories of the Civil Rights and Black Power movements, the cultural radicals stormed the machines of mythmaking.* Dans cette stratégie, [PE] *donnait raison au nom qu'il s'était choisi, le groupe se posant comme la menace n° 1 dans l'Amérique de l'après Reagan, et entraînant tout le hip-hop dans son sillage.* Ainsi, le rap engagé muta avec PE qui le rendit plus enragé et revendicatif, [il] *s'emparait aussi du créneau réservé autrefois au rock, celui d'une musique de jeunes rebelle, provocatrice, agressive et bourrée de testostérone.* Et, comme l'atteste la chanson « Fight The Power » sur l'album *Fear Of A Black Planet*, la consécration de PE marqua un changement important : *le hip-hop portait maintenant un discours, il cessait d'être une simple distraction* (Bertot, 2012, 11, 23, 25, 96, 97 ; d'après Chang, 2007, 249, 250).

Néanmoins, *Arguably, the most notorious and socially challenging development in the late 1980s involves the emergence of "gangsta rap" and the music and culture affiliated with a host of urban criminal activities (whether actual or portrayed in representational form).* En effet,



les membres de N.W.A. (Niggaz Wit Attitudes) – groupe mythique originaire de Compton (Los Angeles) qui consacreront la mouvance *gangsta rap* –, bien qu’inspirés par l’engagement et l’enracinement de PE, *ruinaient les efforts entrepris pour élever et respectabiliser l’Afro-Américain, déclinant au paroxysme l’image d’un homme noir criminel, dangereux, sexiste et libidineux, que les jeunes Américains blancs des banlieues allaient adorer*. En effet, nul ne niera l’impact exceptionnel de l’album *Straight Outta Compton* (1988) où le titre « Fuck tha Police » vaudra à Dr. Dre et ses comparses d’être menacés par le FBI. Capturant parfaitement l’état d’esprit de jeunes Noirs et Latinos obligés d’endurer les oppressions jumelles des gangs et de la police, *The song was harder and more urgent than anything New-York hip-hop had yet produced. Thus, for perhaps the first time, some hip-hop fans on the normally skeptical East Coast became avid fans of a West Coast group*. Ainsi, tout aussi social que celui de PE, le rap de N.W.A. émanait du ghetto, mais au lieu d’en dénoncer les maux (délinquance, drogue, violence) et d’en identifier les causes subies, il s’en revendiquait et s’associait à la culture du bling-bling\*. L’arrivée en force du *gangsta rap* entraîna aussi un transfert du centre de gravité du rap de New-York vers Los Angeles. Si ces rappeurs se défendent d’exprimer un point de vue social sur la réalité des classes urbaines défavorisées, *occupying a role as “ghetto street reporters” or constructing fictional narratives that relate to actual conditions in America’s larger cities*, remarquons aussi le rôle joué par les industries dans l’établissement de formes et contenus culturels dominants, pour, ici, *frame the 'authentic' Black American not as a complex, educated or even creative individual, but as a 'real nigga' who has ducked bullets, worked a triple beam, and done at least one bid in prison* (d’après Forman, 2010, 4, 5 ; Bertot, 2012, 26, 28, 100 ; Charnas, 2010, 223 ; LeBlanc *et al.*, 2007, 11).

Au début des années 1990, *le hip-hop, aidé par l’afflux d’argent et par du matériel plus sophistiqué, accomplit un nouveau saut quantique en matière de production [...] les beats[\*] se complexifient et s’épaississent. Un disque symbolise à lui seul ce changement d’ère*. Il s’agit de *The Chronic* (1992), premier album solo du producteur-rappeur Dr. Dre (ancien N.W.A.), qui *transporte le hip-hop à des années lumières du son endiablé et frénétique de Straight Outta Compton*, qu’il avait déjà lui-même réalisé et produit<sup>10</sup>. Aussi, à ce moment, la rivalité artistique entre les côtes Ouest et Est fut instrumentalisée et intensifiée à son paroxysme jusqu’à engendrer les assassinats des rappeurs iconiques 2Pac, en 1996, et The Notorious B.I.G. (ci-après B.I.G.), en 1997. En réalité, *cette rivalité n’était pas qu’une question de folklore. À*

---

<sup>10</sup> Pour certains, l’âge d’or\* du rap, jusqu’à la fin des années 1990, s’ouvre ici. (Bertot, 2012, 37).

*l'arrière-plan, il y avait des enjeux de gros sous et des entrepreneurs aux dents longues*<sup>11</sup>. C'est également durant ces années que le succès massif et l'industrialisation croissante du rap firent déplacer son lieu de création des rues du ghetto vers les studios d'enregistrement. Cependant, *Le ghetto, réel ou imaginé, reste [...] le site de production par excellence du hip-hop, et contribue à fournir aux discours des rappeurs un gage d'authenticité*. Soulignons que cette posture de chroniqueur du ghetto, initiée par « The Message », est liée à une *street culture*, une « culture urbaine », faisant de la rue un espace culturel formatif unique : *The streets are idealized as an authentic cultural locus, a zone of real human activity where aspects of love and communal affiliation collide with other more heinous factors including boredom, threat, violence, and murder* (Bertot, 2012, 37-41 Djerrahian, 2010, 22 ; Forman, 2010, 4).

À la fin des années nonante, l'un des futurs empereurs du rap, Jay-Z, fera entrer le hip-hop dans une nouvelle phase à travers la popularisation d'un nouveau type de rap et la diffusion d'une nouvelle image de rappeur ; le rappeur de l'an 2000 sera un entrepreneur noir capitaliste appâté par le gain. En effet, dès son premier album en 1996, Jay-Z avait monté sa propre structure, Roc-A-Fella, non plus seulement, comme d'autres avant lui, pour conserver la direction artistique de ses projets, mais aussi pour s'occuper personnellement des préoccupations mercantiles ; il s'agissait de faire un maximum d'argent. Et un autre empereur du rap, Dr. Dre – que beaucoup considèrent comme le meilleur producteur hip-hop de tous les temps, et qui fut, après la sortie de *2001*, son second album solo (1999), le premier producteur hip-hop récompensé d'un Grammy Award dans la catégorie « producteur de l'année » en 2001 – revendiquera en 2015 être « le premier milliardaire du hip-hop » suite à la vente de sa fameuse ligne de casques et de matériel audio, Beats by Dr. Dre, à la multinationale Apple pour trois milliards de dollars. En réalité, après le paiement des frais et taxes liés à la vente, la fortune de Dr. Dre serait estimée aux alentours de 700 millions de dollars en 2016, faisant de lui le deuxième artiste hip-hop le plus riche, juste derrière Puff Daddy, un autre producteur-rappeur emblématique qui fut le producteur et mentor du rappeur mythique B.I.G. Quoi qu'il en soit, le contrat entre Dr. Dre et Apple lui procura le plus gros salaire annuel (plus ou moins 500 millions de dollars) jamais gagné par un musicien dans l'histoire<sup>12</sup> (Bertot, 2012, 44, 45, 158, 159).

---

<sup>11</sup> Pour une explication détaillée des enjeux, des acteurs et du contexte de cette rivalité, voir l'enquête très approfondie de Randall Sullivan dans son ouvrage *L.A. Byrinthe : Enquête sur les meurtres de Tupac Shakur et Notorious B.I.G., sur l'implication de Suge Knight, le patron de Death Row Records, et sur les origines d'un des plus gros scandales à avoir éclaboussé la police de Los Angeles* (2002).

<sup>12</sup> Cf. Wikipédia, « Dr. Dre ».

L'émergence et le succès massif du *gangsta rap* a donc entraîné des changements majeurs dans la production, la perpétuation et, surtout, la perception de la culture hip-hop. De plus, tandis que les deux mouvances majeures de la musique rap, le rap engagé ou rap politique, et le *gangsta rap* se distinguaient clairement des autres, le clivage East Coast (rap engagé)/West Coast (*gangsta rap*) venait en quelque sorte structurer ces deux tendances. Après les assassinats de 2Pac et B.I.G., beaucoup exprimeront le désir de dépasser cette opposition dont, finalement, l'objectif principal fut d'enrichir certains acteurs de l'industrie musicale américaine. Ainsi, à la fin des années 1990 et durant les années 2000, un nouveau type de rappeur pu émerger : le chef d'entreprise noir capitaliste dont la soif d'argent et de gloire se veut insatiable. Et, finalement, *au terme de son triomphe, [le hip-hop] se confond avec la variété internationale [...] les grands artistes hip-hop, Jay-Z et Kanye [West], ne sont d'ailleurs même plus des stars du rap. Ce sont des stars tout court. Des people* (Bertot, 2012, 49 ; Djerrahian, 2010, 21).

### **Titre 3 : *Get Rich or Die Tryin' / Still Shining (2001-2016)***

Si, à l'aube des années 2000, l'ensemble du rap game\* semblait s'articuler autour de deux tendances majeures de rap, une troisième tendance, également issue d'une zone géographique spécifique, émergea de l'underground\* et supplantera les deux autres. En effet, *Le succès [du dirty south rap] est tel qu'en 2002, 50 à 60 % des singles présents dans les charts hip-hop proviennent du Sud*. La première décennie 2000 sera donc principalement celle du Sud ; OutKast, T.I., Gucci Mane, Birdman, Lil Wayne, T-Pain, Missy Elliott ou encore Timbaland sont les artistes du moment. Si tous les artistes hip-hop sudistes ne rentrent pas dans cette description, *Le Dirty South, c'est d'abord un rap hédoniste, facile et populiste que dédaignera parfois l'aristocratie hip-hop*, qui y voit une régression et un retour aux minstrel shows\*. En 2006, Nas lui-même, l'un des représentants les plus emblématiques de l'école du rap engagé, diagnostiquera la fin du hip-hop en titrant son album *Hip-Hop Is Dead*, témoignant de la nostalgie, voire du désespoir, traversant cette mouvance qui ne voit plus que de la démagogie dans la majeure partie de la production rap. *Cette démagogie, cependant, cette recherche de l'efficacité à tout prix, ce mépris de l'orthodoxie, ont justement été les grands apports au rap du Dirty South*. Soulignons aussi que *L'émergence des scènes du Sud est associée à une autre évolution majeure du rap des années 2000*. En effet, le rap retournait dans les lieux qui le popularisèrent, *Contre toute attente, il est de retour dans les discothèques, où il bat à leur propre jeu les héritières de la house et la techno. Il est, à nouveau, une musique de club et de danse*. Cette mutation, qui s'explique aussi par un retour en force des synthétiseurs et des

plug-ins VST\* dans la production musicale hip-hop, découle du *triomphe d'un rap sudiste plus épicurien, moins cérébral et moins coincé que son homologue new-yorkais*. Ces logiques ont fait que le rap du Sud fit évoluer le hip-hop en repoussant les frontières qui lui avait été établies : *Exit les quatre éléments, seuls importent la musique et le rap*, le chant n'est plus interdit, au contraire. Ainsi, aussi différents soient-ils, *on note chez tous les raps des années 2000 une même tendance au métissage*. De plus, le rap et le hip-hop se sont désormais étendus à toutes les villes américaines et, *Comme toute musique américaine majeure depuis un siècle, le hip-hop a connu une déclinaison dans chaque pays du monde* (Bertot, 2012, 58-60, 64).

L'un des rappers incontournables des années 2000 est sans doute le parolier 50 Cent. Si des artistes comme B.I.G., Jay-Z, T.I. ou Rick Ross bâtirent toute leur carrière sur *le mythe de l'ancien dealer devenu rap star*, en articulant expérience vécue et mise en scène mythifiée de la réalité, cette dynamique est rendue très explicite chez Curtis James Jackson III, coproduit par Eminem et Dr. Dre, qui transforma les détails de sa vie en arguments publicitaires. En effet, le mélancolique « Many Men (Wish Death) » (2003) relate le moment clé de sa vie/carrière lorsqu'il survécut à une tentative d'assassinat où il reçut neuf balles dans le corps. Le festif « In Da Club » (2003) *détaille comment l'artiste parvient à se rétablir de ses blessures et à renaître en tant que rappeur accompli*. En réalité, il s'agit de *nourrir le mythe du gangster magnifique et de raconter le témoignage d'un survivant du ghetto accédant au rêve américain*. 50 Cent ira même jusqu'à intituler son premier album (2003) et son film autobiographique (2005) *Get Rich or Die Tryin'*, *ressuscitant du même coup le vieux rêve capitaliste américain, celui de l'homme qui s'est fait tout seul, de la réussite offerte à tous ceux qui s'en donnent la peine, de la rédemption promise aux anciens pécheurs* (Freitas, 2011, 111, 112 ; Bertot, 2012, 32, 46, 47).

Aux alentours des années 2010, *Internet a changé la donne pour l'ensemble du hip-hop international*. La communauté a envahi la toile et a réhabilité la mixtape\*, libérant alors les artistes de certaines contraintes administratives et financières tout en leur permettant d'entretenir leur *street credibility\**. Ainsi, à la fin des années 2000, les mixtapes ont rajeuni le rap qui s'essayait, comme toujours, à de nouvelles formes et à d'autres sons. Ce dépassement des frontières n'est pas uniquement musical : *dans une Amérique moins crispée sur les questions de race, l'émergence de plus en plus fréquente de rappers blancs [...] qui, décomplexés, font état de leurs expériences d'Américains middle class des banlieues*. Le hip-hop n'est pas et n'a jamais été un genre unilatéralement noir : *Les Latinos ont joué un rôle de premier plan dans son développement, de nombreux Blancs ont investi ses disciplines non*

*musicales, le graf notamment et au début des années 1980 il fréquentait l'« élite culturelle » new-yorkaise blanche. Cependant, c'est à la même époque que le rap se recentre sur la communauté noire [...] hanté par le souvenir d'un XX<sup>e</sup> siècle où plus d'un Blanc avait vampirisé les innovations musicales des Afro-Américains. Dès lors, en réalité, Il n'a jamais été impossible d'être un rappeur blanc. Mais en tel cas, il a souvent mieux valu être adoubé par des Noirs. Ainsi, certains rappeurs blancs assurèrent leur crédibilité par la revendication de liens forts avec un entourage noir, même si le très talentueux Eminem, bien que produit et parrainé par Dr. Dre, impressionn[é] par l'aisance sidérante du blanc-bec au micro, sera accusé après son succès phénoménal d'être une sorte d'Elvis du rap. Quoi qu'il en soit, Alors que dans les années 1980, le hip-hop était devenu un des vecteurs essentiels d'expression et de dénonciation du racisme pour les Afro-Américains, aujourd'hui, aux États-Unis, 70 % des albums de rap sont consommés par des Blancs (Bertot, 2012, 35, 36, 73-77 ; LeBlanc et al., 2007, 26).*

Ces évolutions, mutations et rebondissements multiples garantissent une chose, le panorama du hip-hop ne peut se comprendre d'un seul regard ou avec une seule grille de lecture. Au terme de ces quelques pages et de cette brève esquisse de l'histoire du hip-hop, une autre chose semble certaine : tout le monde peut se revendiquer de cette culture qui semble reposer sur une capacité d'appropriation quasi universelle, comme en témoigne son mode d'expression verbale, la musique rap. Ainsi, il semble que la culture et la musique hip-hop, affiliés aux « cultures urbaines », sont traversées d'un dynamisme très évolutif et d'une tendance à l'évolution qui participent de leur domination de l'industrie musicale et culturelle mondiale depuis de nombreuses années. En effet, l'underground hip-hop, en constante ébullition, a toujours permis à sa culture de se renouveler et de se réinventer par le bas. Un crew new-yorkais semble assez représentatif de cet underground sans limites, créatif et créateur. The Underachievers, un duo de deux jeunes rappeurs en activité depuis 2011, est en effet considéré par certains comme l'un des groupes les plus intéressants de New-York : *Issa [Gold] and [AK] are intriguing thinkers with formidable [micro] skills and a team of producers challenging them with moving, breathing soundscapes*. La production instrumentale des morceaux du groupe sera évoquée *infra*, mais notons d'emblée que la chanson « Still Shining » (2013) est une sorte de manifeste de la philosophie et de la démarche de ces rappeurs aux inspirations toutes psychédéliques qui plaident pour le changement social et l'élévation spirituelle tant par la connaissance et la culture que par la consommation de certaines drogues qu'ils considèrent potentiellement bénéfiques<sup>13</sup> :

---

<sup>13</sup> Cf. *Genius*, « Still Shining [Lyrics] » ; Ridel, 2016 ; Craig, 2013.

*All my niggas prophets so stop it with all the nonsense / I got this, I cop a 1/8th* [un huitième d'once de cannabis] *and clear the case like I was Cochran* [célèbre avocat noir américain] [...] [Refrain] [...] *I said, I spit knowledge flows\* / And fuck it up at the shows*  
*You know that golden Soul [is] the shit / No ice on my wrist* [bijou, ici une montre, orné de diamants] *still shining bitch* [terme utilisé pour renforcer l'impact de la rime]

## **Chapitre 2 : Construction de l'instrument d'analyse**

Le cadre socio-culturel et le contexte économique et politique dans lequel la culture hip-hop a pris forme et a évolué ayant été présenté, il convient maintenant de construire notre instrument d'analyse et d'expliquer les différents postulats, arguments et approches théoriques ayant mené à la construction de notre outil. Nous commencerons par contextualiser la symbolique politico-culturelle dans laquelle s'inscrit le hip-hop à travers un rappel de la pensée de certaines figures emblématiques de l'histoire des luttes noires-américaines avant d'aborder la signification subjective de l'identification à la culture hip-hop.

### **Titre 1 : Symbolisme culturel et héritage politique**

Nous ne nous étendrons pas longtemps sur les raisons idéologiques qui ont pu justifier la déportation des premiers Noirs sur les territoires des futurs États-Unis d'Amérique. Rappelons simplement, que, dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, l'esclavage avait trouvé sa légitimation, notamment dans la Bible, qui condamnait les descendants de Cham (le fils maudit de Noé) à devenir les esclaves des autres peuples<sup>14</sup>. Dès lors, la pratique constante du système esclavagiste, du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, n'a pu que renforcer la systématisation d'une conception d'une Humanité divisée en races inégales où l'individu de peau noire était vu comme inférieur (Chivallon, 2006, 44, 45). En raison des contraintes pratiques imposées à cette étude, notre rappel commencera à partir de la pensée de William Edward Burghardt Du Bois.

C'est dans son ouvrage phare, *The Souls of Black Folk* (1903), un recueil d'essais et de réflexions sur la signification de la race en Amérique, que Du Bois (1868-1963) déclara : *Le problème du XX<sup>e</sup> siècle est le problème de la ligne de partage des couleurs*. En introduisant l'idée directrice de sa pensée à partir de ses deux célèbres métaphores du *voile* et de la *double vue*, Du Bois popularisa la notion de « conscience dédoublée », de double identité, dans des termes qui deviendront très influents à travers le monde. Pour lui, l'histoire des races aux États-Unis est l'histoire d'une lutte, d'une division entre blanc et noir et de la souffrance qu'elle fait

---

<sup>14</sup> *Et il dit : Maudit soit Canaan ! Qu'il soit l'esclave des esclaves de ses frères !* (c. Genèse 9 : 25).

peser sur l'Afro-américain qui doit négocier ces deux mondes et faire reconnaître son identité. Le Noir ne se voyant qu'à travers les yeux du Blanc et *le voile de la ségrégation* s'abattant entre les deux mondes, Du Bois entend soulever ce voile et rétablir une circulation des regards entre les peuples. Car le voile porteur de significations multiples : *le peuple noir est à la fois « sous » (ou « dans ») le voile, et « avec » un voile*. Ce voile est politique, physiologique, ontologique. Ce voile divise l'Amérique, divise Noirs et Blancs, divise les Noirs entre eux et divise le Noir lui-même (Du Bois, 2007, 7, 11 ; Parini, 2009, 73 ; Bessone, 2006, 34, 43, 48, 49).

Le nationaliste noir Marcus Garvey (1887-1940) (cf. *supra*, p.3) prônait la séparation des races et le rapatriement des Noirs en Afrique : *Avec l'aide de disciples comme mon père, Garvey [...] levait l'étendard de la pureté de la race noire et exhortait les masses noires à regagner l'Afrique, terre de leurs ancêtres* (X et Haley, 1993, 21). En effet, postulant que *les relations entre les Noirs et les Blancs ne sauraient être régies par une autre logique que celle de l'exploitation des premiers par les seconds*, Garvey dénonçait le principe raciste inhérent à la Constitution et aux institutions américaines, auquel s'ajoutaient de *profonds déterminismes raciaux et culturels* rendant la cohabitation conflictuelle. Pour lui, *ce n'est donc qu'en se séparant du monde blanc que les Noirs pourraient enfin s'autogérer librement*. Si *UNIA activism has been misunderstood as primarily a back-to-Africa movement*, en réalité, à l'image d'autres nationalistes, Garvey favorisa une émigration sélective, non un exode de masse, afin d'établir un puissant Etat africain pleinement indépendant. Quoi qu'il en soit, *cette polarisation de l'Afrique comme Etat lié à la destinée noire renvoie à la quintessence de ce que l'on peut appeler « nationalisme noir »* (Guedj, 2004, 3 ; Robinson, 2001, 25 ; Chivallon, 2006, 52).

Lorsqu'Elijah Muhammad (1897-1975) prit les rênes de l'organisation religieuse à vocation séparatiste, la Nation of Islam (ci-après NI), en 1934, le choix des règles de l'Islam se voulait une rupture avec les valeurs judéo-chrétiennes de la société américaine. De plus, développant une théologie hétérodoxe prônant un suprématisme noir exacerbé, Muhammad renversait le paradigme de la suprématie blanche à travers la mythologie de *Yacub*<sup>15</sup> et offrait une explication facile du racisme de la société américaine : la population blanche opprimait les non-Blancs du fait d'une programmation génétique. NI évita cependant tout rapprochement et réfuta tout lien entre l'Amérique noire et les populations africaines jugées « primitives et sauvages », c'est

---

<sup>15</sup> Les démoniaques mutants blancs, élevés dans des cavernes et créés par *Yacub, a big-headed scientist*, à partir de la race noire pour être ses pires ennemis, n'avaient, qu'un seul but selon Muhammad : *sowed the seeds of dissention among the black group, turning the peaceful heaven of earth into a hell torn by* (Robinson, 2001, 38).

donc sur le continent américain que NI se proposait d'établir une nation noire. Dès lors, sa politique séparatiste repose *sur un triple effort de distinguer politiquement, religieusement et économiquement, les Afro-Américains du reste de la population américaine* ; NI prétendra agir sur la communauté noire américaine afin de la transformer en une *entité catégoriquement séparée du monde blanc, fonctionnant en autosuffisance*. Les éléments conservateurs de NI considérant les luttes politiques comme une perte de temps, c'est sur la question de leur pertinence que des divergences avec Malcolm X émergent (Robinson, 2001, 37, 39 ; Guedj, 2004, 4, 5 ; Breitman, 2008, 51).

Revenons maintenant à un auteur phare de la lutte contre le colonialisme. L'audacieux historien et égyptologue sénégalais Cheikh Anta Diop (1923-1986) publie en 1954 *Nations nègres et culture*. Sa thèse est simple : *l'impérialisme occidental a « blanchi » l'Égypte afin de mieux dominer les peuples colonisés*. D'une très grande rigueur scientifique, sa méthode est aussi très simple : *Démontrer les erreurs d'interprétation, dénoncer les illogismes et la mauvaise foi*. La parution de l'ouvrage déclenche *l'enthousiasme des écrivains de la négritude*. Aimé Césaire qualifia ce livre du « *plus audacieux qu'un Nègre ait jusqu'ici écrit et qui comptera, à n'en pas douter, dans le réveil de l'Afrique* ». Un scandale va s'ouvrir car personne dans les milieux scientifiques et politiques occidentaux ne voulait entendre parler d'une « Égypte noire » même si la thèse *s'est imposée auprès de ses lecteurs d'origine africaine comme la preuve de la capacité des Nègres à créer une grande civilisation*. L'influence de Diop ne cessera de s'étendre, son œuvre aura une portée considérable dans le milieu intellectuel afro-américain et nourrira les revendications des Noirs partout dans le monde. Ainsi, selon Gossiaux, *les travaux [de Diop] ont mis en valeur l'apport cardinal de l'Afrique Noire à l'humanité toute entière et à sa culture, restituant ainsi l'Afrique à une dignité dont nous l'avions outrageusement dépouillée* (Kesteloot, 2009, 64 ; Thuram, 2010, 28 ; Gossiaux, 2016, 3).

On ne peut pas évoquer la décolonisation sans parler de l'œuvre de Frantz Fanon (1925-1961). *Peau noire, masques blancs [1952] n'avait pas pour but d'être une condamnation du racisme. Il était annoncé comme le manifeste d'un « nouvel humanisme »*. Fanon voulait y explorer *comment le Noir pouvait devenir un homme car « le Noir n'est pas un homme »*. En effet, tout au long de l'ouvrage, Fanon rejette un déterminisme historique faisant des colonisés, de leurs ancêtres mais aussi de leurs enfants, des prisonniers de l'histoire ; conditionné par la notion de « race », aucune chance n'est permise à l'homme noir qui est totalement déterminé de l'extérieur. Néanmoins, dans *Les damnés de la terre* (1961), Fanon affirme : *nous étions les*



*sujets de l'histoire et [...] nous en sommes à présent les objets. Le rapport de force s'est inversé, la décolonisation est en cours. Aux États-Unis, son œuvre a pu servir de cadre et de moteur au renouvellement de la pensée nationaliste noire dans les années 1960, des concepts comme celui de « colonialisme interne » sont en effet très analogues à la pensée de Malcolm X (cf. infra). Abandonnant l'approche non-violente, beaucoup d'activistes noirs reprirent ce même modèle affirmant qu'une résistance violente, à l'image de certains mouvements révolutionnaires, pourrait s'imposer (Vergès, 2005, 48, 49 ; Fanon, 2002, 33, 40 ; Robinson, 2001, 81-83).*

Après sa rupture d'avec NI au début de l'année 1964, Malcolm X renonça au nationalisme religieux. Il s'inscrivit alors dans un pragmatisme dont l'illustration la plus célèbre est sans doute le slogan *Freedom, by any means necessary*, que sa nouvelle organisation, Organization of Afro-American Unity (ci-après OAAU), expliquait et se targuait de mettre en œuvre en énonçant son dessein comme tel : *...to fight whoever gets in our ways, to bring about the complete independence of people of African descent [...] and bring about the freedom of these people by any means necessary..* Un autre élément fondamental de la doctrine de Malcolm X doit être souligné : son inclination à considérer la situation de la minorité noire-américaine comme analogue à celle des peuples colonisés, et, par conséquent, à dénoncer le colonialisme dont étaient victimes les « Noirs »<sup>16</sup> tout autour du monde. Vers le milieu des années 1960, dans un contexte d'assombrissement du climat social et de remise en question des acquis et de la méthode du mouvement pour les droits civiques, la popularisation de ces réflexions, ainsi que leurs appropriations variées dans une dynamique de reconduction de la pensée nationaliste noire post seconde Guerre mondiale, entraîna une réorientation stratégique des luttes politiques noires. Ainsi, l'internationalisation de la lutte était la clé pour Malcolm X ; le panafricanisme était la solution : *Je pris la parole [en mai 1964] à l'université d'Ibadan [Nigéria] pour dire qu'il était temps de penser à un rassemblement de tous les Afro-américains sous l'étendard du pan-africanisme.* Si les médias prêtèrent peu d'attention à Malcolm X après son assassinat lors d'un meeting au siège de l'OAAU le 21-02-1965, une vingtaine d'années plus tard, *Huit années de reaganisme et d'attaques sauvages à l'encontre des Noirs pauvres ont tant choqué la communauté noire qu'elles l'ont conduite à le considérer autrement.* Ainsi, on ne compte plus les références et les réinterprétations de la pensée de cette « icône urbaine », notamment, et très explicitement, dans la culture hip-hop qui lui voue une sorte de « *Malcolmania* » ; *the ghost of*

---

<sup>16</sup> Précisons que Malcolm X explique : *lorsque je dis « noir », j'entends « non-blanc » - noir, marron, rouge, jaune* (cf. *Rejoindre la révolution noire mondiale* (avril 1964), Breitman, 2008, 81-93).

*Malcolm X loomed large* (Van Deburg, 1997, 106 ; d'après Robinson, 2001, 46, 51, 65, 71 ; Cone, 2002, 9-11 ; X et Haley, 1993, 286).

Cette étude reviendra sur la pensée de Martin Luther King Jr. en se focalisant sur son articulation avec celle de celui qu'on présente souvent comme son antithèse, Malcolm X. Car, en effet, *Pour la plupart des Américains, King et Malcolm X évoquent des images contraires*, création médiatique des années 1960. Le premier associé à l'amour, à la non-violence et à l'intégration et le second à la haine, à la séparation et à la violence. En réalité, *Sans Malcolm X, on perçoit mal le King radical, celui qui s'est rapproché du leader musulman durant les années [1966-1968] lorsqu'il réalisa mieux la profondeur du racisme américain*. La réputation de King s'étant considérablement renforcée suite aux victoires engrangées par sa méthode non-violente « provocatrice », la marche sur Washington le 28-08-1963 couronne ce succès (avant que King ne reçoive le prix Nobel de la paix en 1964). King y prononce son plus célèbre discours et fait part de son rêve, « profondément ancré dans le rêve américain », d'une terre promise américaine. Cependant, pour le King du « Je fais un rêve », le moment où sa philosophie de la non-violence chavire coïncide avec la « Marche contre la peur », le 6 juin 1966. En effet, alors que les militants entament *We Shall Overcome*, arrivés à la strophe qui parle des *Noirs et Blancs ensemble*, les voix de certains se turent. Interrogés par King sur ce silence, ils répondirent : « C'est un nouveau jour. Nous ne chanterons plus ces mots. En fait, toute la chanson devrait être changée. Ce n'est plus "Nous l'emporterons" qu'il faudrait dire, mais : "Nous les écraserons" ». La haine appelle la haine. C'est à ce moment que King adopta aussi le modèle du colonialisme interne. En effet, *Il réalisa, comme Malcolm X avant lui, qu'une intégration de façade semblait être la seule que les Blancs souhaitent développer*. Car *Le King radical résonne comme Malcolm X*, s'oppose à la guerre au Vietnam et défie le Pr. Johnson de mettre fin à la pauvreté. En réalité, espérant faire progresser le combat pour la justice, ils jouent le rôle que le public blanc leur assigne [...] Ils se complétaient et se corrigeaient l'un l'autre : tous deux énoncent une vérité à propos de l'Amérique, qui reste incompréhensible sans les éclaircissements de l'autre. À l'image de la métaphore du « bon flic/mauvais flic », l'un a pu incarner le révolutionnaire enragé dans l'objectif de forcer l'establishment blanc à négocier avec l'autre, véritable apôtre de la non-violence à qui l'Américain blanc moyen donnait plus de crédit. Malheureusement, comme Malcolm X trois ans auparavant, qui se demandait peu avant sa mort lequel de ces deux « extrémistes » : le « violent » Malcolm X ou le « non-violent » Dr King, sera mort le premier, King fut assassiné le 04-04-1968 (Cone, 2002, 7, 12-14, 20 ; d'après Thiram, 2010, 356, 363-366 ; X et Haley, 1993, 299).

Comme dit *supra*, l'émergence du Black Power Movement (ci-après BP) entraîna une réorientation idéologique et stratégique de certains mouvements impliqués dans le combat des Noirs aux États-Unis. L'objectif principal du BP, formulé dans son manifeste, *Black Power* (1967), était de consolider la force éparpillée de la communauté noire-américaine pour développer ses capacités et aptitudes à leur plein potentiel afin de lui procurer un pouvoir réel. Cette stratégie repose sur une assertion spécifique et répond au dessein final du mouvement : Le BP repose sur un postulat fondamental : *avant d'entrer dans la société ouverte, un groupe doit commencer par serrer les rangs* ; Carmichael et Hamilton voulaient que le groupe soit solidaire, afin d'être dans une position de force pour agir efficacement dans une société pluraliste. Cette mise en position de force sur la base d'un certain ethos qui serait propre aux communautés noires répond à l'ultime dessein du BP : le contrôle de la communauté. Se percevant comme un peuple victime de colonialisme interne, à la suite de Malcolm X et Fanon, et à la recherche d'une pseudo conscience noire ou africaine (à travers un nouvel intérêt dans les cultures indigènes africaines) pour asseoir l'intégrité culturelle des Afro-Américains, le BP chercha à serrer les rangs afin de s'inscrire dans une dynamique de pluralisme de groupes ethniques, pour, finalement, contrôler les communautés noires à travers la participation à la vie politique américaine : *The ultimate goal was the same meaningful kind of integration that white ethnics had been able to enjoy*. Proposant le même type d'intégration sociale et politique aux Noirs que celui qui avait profité aux immigrants européens, le BP effraya beaucoup de Blancs car *it legitimated blacks' entry into intergroup competition over resources and influence* (Carmichael et Hamilton, 2009, 74, 82 ; Robinson, 2001, 66 ; Calihman, 2009, 143, 148).

À partir du noyau dur de l'idéologie déclarant l'autonomie et l'autodétermination comme un droit inhérent à toutes nations, *including the black internal colony of the United-States*, l'organisation paramilitaire et nationaliste la plus célèbre de l'ère du BP révolutionnaire, le Black Panther Party (ci-après BPP), fournit une illustration d'un modèle de politique s'inspirant du BP. En quête d'une organisation qui incarne les pensées de Malcolm X, Huey P. Newton et Bobby Seale, deux anciens étudiants-militants noirs du Merritt College d'Oakland, rédigèrent fin 1966 le programme en dix points du parti. Le BPP ouvrit son premier bureau à Oakland le 01-01-1967 et, *by 1968, the party moved toward Marxist Leninism; the ultimate goal was to topple capitalism in the United-States, not to form an independent black nation within the United-States*. La réorientation vers la doctrine marxiste-léniniste fut définitivement actée par Newton et Seale lors d'une conférence en 1969 lorsqu'ils insistèrent sur l'engagement du parti

dans la lutte des classes. L'agenda politique à présent centré sur la nécessité fondamentale de renverser le système capitaliste, considéré comme ontologiquement promoteur d'une forme de racisme institutionnel et de colonialisme interne, les Panthers, à la différence du BP, beaucoup plus méfiant sur cette question, étaient prêts à s'allier avec des militants blancs dont le dessein était le même. En effet, rappelons encore que l'infrastructure idéologique du BPP et du BP doivent beaucoup aux conceptualisations de Fanon et à son analyse de la situation et de l'état de conscience des peuples colonisés, ou se percevant colonisés, partout dans le monde (Van Deburg, 1997, 127, 240 ; Van Eersel, 2006, 43-45 ; Robinson, 2001, 58 ; Harris, 2000, 168).

Le rappeur Tupac Shakur (1971-1996), sorte de Bob Marley du hip-hop, fut *one of the most gifted hip hop lyricists [and] well known for his charisma and warrior-like persona that challenged White supremacy, discrimination, and injustice*. Fils d'Afeni Shakur (membre des Panther 21\*), 2Pac, coproduit par Dr. Dre, reste l'un des rappeurs les plus engagés de l'histoire. En effet, il développa une idéologie (*Thug Ideology*) ayant la capacité de susciter un désir d'engagement politique et de générer l'activisme parmi les jeunes des quartiers défavorisés : *Thug life philosophy was shaped by Tupac's experiences of living in a dysfunctional home, with a drug addicted mother and no support from father. These experiences led Tupac to seek refuge in the "streets"*. Tout comme le BPP qui chercha à rassembler les masses désorganisées du lumpenprolétariat parce qu'il croyait en son potentiel révolutionnaire, *Tupac also believed that "thugs" could be transformed and made ready for political activism*. Et 2Pac de populariser un acronyme de *Thug Life* définissant sa propre signification du terme : *"The Hate U Gave Little Infants Fucks Everybody" was a symbolic expression of the difficult experiences that children growing up in the ghetto confronted*. Interrogé sur l'origine du terme, 2Pac souligna : *"I didn't create Thug Life, I diagnosed it"*. Ainsi, adoptant la posture d'un soldat et d'un éducateur, *Tupac used his voice to challenge European domination over the thinking and socialization of people of African ancestry*. (d'après Stanford, 2011, 8, 16, 17 ; Wells-Wilbon *et al.*, 2010, 510).

Le 04-11-08, Barack Hussein Obama fut élu 44ème Président des Etats-Unis d'Amérique. Il est le premier Président Noir à occuper la Maison Blanche. Prolongement d'un combat séculaire, cette élection restera à jamais gravée dans l'histoire de l'Etat américain. *Je me dis que cette élection va changer bien des choses dans l'imaginaire des peuples et représenter un formidable encouragement à l'éducation contre le racisme*. Ces mots de Thuram semblent résumer le sentiment ressenti par beaucoup au lendemain de la première élection d'Obama. Et si ses jeunes fils s'étonnaient en 2008 qu'il n'y ait encore jamais eu de Noir dans le bureau ovale, *When*

*Obama began his run for the White House, these transformations in the racial ecology were articulated as the beginning of a "post-racial" America. Cependant, the lived realities of minorities did not neatly confirm to the image of a post-racial America. On comprend alors que White Studies guru Tim Wise described post-racialism as "Racism 2.0," in which a black family moves into the White House, but whites maintain control over the grounds, language, and conclusion of racial discourse (Thuram, 2010, 447 ; Gosa, 2010, 495).*

## **Titre 2 : De l'identification à la culture hip-hop**

Afin d'expliquer comment cette étude appréhende la dimension identitaire de la culture hip-hop, abordons maintenant l'analyse de ses dimensions ethniques. Bennett rappelle : *If there is agreement among theorists as to hip hop's origin and the socio-economic conditions from which it emerged, there is much less agreement concerning the ethnic dimensions of hip hop and its significance as a form of cultural expression.* En effet, une école de pensée a pu défendre que, du fait de sa « négritude essentielle » (*essential blackness*), l'authenticité de la culture hip-hop ne pouvait se vérifier qu'en résonance et qu'en dialogue avec l'histoire et l'expérience de la jeunesse afro-américaine. Une autre, sans en renier les origines aux influences socio-culturelles variées, a proposé que le hip-hop, comme d'autres aspects de la culture afro-américaine, était historiquement enracinée dans la déportation d'Africains durant la traite occidentale des esclaves noirs du XVIe au XIXe siècle. Ainsi, loin de se limiter à un groupe ethnique en particulier, *hip hop and its various cultural activities appear to attract young people from very diverse socio-cultural backgrounds.* Dans la veine de cette thèse, le travail de Gilroy, en lien avec l'essor des *cultural studies*, fut très significatif et inspira beaucoup d'autres recherches. En effet, dans *The Black Atlantic* (1993), l'auteur soutient que la diaspora africaine est une puissance culturelle dynamique dont l'enracinement dans le développement du capitalisme occidental l'a transformée, à travers un espace transnational évolutif, en une source d'influence primordiale de la culture populaire mondiale : *In this way, argues Gilroy, 'black' culture becomes a global culture, its styles, musics and images crossing with a range of different national and regional sensibilities throughout the world and initiating a plurality of 'localised' responses* (d'après Bennett, 1999, 2-5 ; Chivallon, 2002, 51).

Le postulat principal de cette approche se trouve renforcé chez Forman lorsqu'il insiste : *Despite its contemporary expansion and appeal across racial and cultural sectors, hip-hop is an unambiguously African-American cultural phenomenon that emerges within a complex*

*amalgam of hybrid social influences*. Et l'auteur de souligner que son mode d'expression verbale, le rap, est un moyen de communiquer une nouvelle vision du monde *that is shared by an entire generation of African-Americans and, increasingly, non-Black citizens of the U.S. as well as a growing international cohort* (2010, 3). En effet, Djerrahian montre que l'industrialisation croissante et la mondialisation massive de la culture hip-hop trouvent leur source dans la capacité de la performance rap à *dénoncer, en les extériorisant, la frustration et le malaise urbain des Afro-Américains*. Et l'auteure de soutenir que cette mondialisation *a transformé l'image de la négritude, ainsi devenue un emblème de la modernité afro-américaine, de l'émancipation et de la richesse matérielle*. L'explication de ce processus est alors à trouver dans une dynamique d'identification identitaire où *les références contemporaines au blackness [...] connaissent des appropriations provenant de groupes géographiquement et culturellement éloignés des diasporas africaines des Amériques dont elles émanent*. Ainsi, cette logique d'appropriation du blackness a pour conséquence que *la référence identitaire black prend sens non seulement pour les « Noirs », mais également pour [des] Britanniques blancs [...], les Américains blancs de la classe supérieure, les Japonais, les Juifs israéliens [...] les « Blacks, Blancs, Beurs »*, comme l'atteste la littérature sur le sujet. Ainsi, dans ce processus où *L'histoire des Noirs aux États-Unis [...] nourrit l'inspiration et l'émancipation continues des consommateurs et des producteurs du hip-hop*, cette forme de culture de résistance se serait transformée en une culture de jeunes pour devenir l'une des normes dominant le *mainstream* culturel mondial : *la mondialisation de la culture hip-hop promeut un cool américain (noir) intensément commercial, et aussi une culture de résistance de la rue, orientée vers les jeunes*, comme le chapitre premier de cette étude a pu le montrer (2010, 19-24, 42).

En effet, Bennett, à propos de l'appropriation des musiques afro-américaines par des Blancs de la classe ouvrière britannique, rappelle que des auteurs ont montré que *the structured inequalities experienced by White British working class youth and African-Americans is sufficiently similar to allow for African-American musics to perform a binary role in which the oppressions experienced by each group are simultaneously articulated* (1999, 8). Par ailleurs, Cutler – dans un article traitant d'un adolescent blanc de la classe moyenne supérieure new-yorkaise intégrant volontairement dans son répertoire linguistique quotidien la phonologie, la prose et l'argot hip-hop ou afro-américain – rappelle que, selon Rose, *whites are 'fascinated by [black culture's] differences drawn in by mainstream social constructions [of black culture] ... as a forbidden narrative, [and] a symbol of rebellion'*. Ainsi, selon Cutler, *the adoption of African American speech markers is an attempt by young middle class whites [...] to take part*

*in the complex prestige of African American youth culture*. Si l'auto-alignement de l'adolescent en question sur le hip-hop se construit à partir de conceptions stéréotypées des gangs et d'une certaine perception mythifiée d'une culture de la rue afro-américaine, l'emploi d'une linguistique *a priori* étrangère à son propre milieu de vie s'explique par son souci de revendiquer sa participation légitime à la culture hip-hop selon sa propre interprétation de celle-ci. L'auteur explique ensuite que l'orientation de l'adolescent envers le hip-hop *looked increasingly like a commodified life-style choice [and] Many young whites feel they have the right to appropriate the hip-hop look and language, and that black adolescents who oppose them are racists*. Et l'auteure de conclure qu'un tel processus de négociation de l'identification ethnique *seems to allow whites access to a commodified, ephemeral black experience at various moments or phases of their lives without requiring overt claims of black ethnicity*. C'est en effet comme si *L'image de la « négritude » évoquée à l'initial par le mouvement hip-hop américain travers[ait] [...] les barrières dichotomiques raciales de Noirs et de Blancs* (d'après Cutler, 1999, 428, 429, 435 ; LeBlanc *et al.*, 2007, 24).

La présente étude s'inscrit dans la continuité de Gilroy, Forman, Djerrahian, Cutler, Rose, et encore beaucoup d'autres, comme Robert. En effet, d'une part, nous considérons la culture hip-hop et, le rap, son pendant verbal, comme une *expression noire*, il s'agirait d'un *Black Noise*, selon la formule désormais canonique de Tricia Rose. Si un tel propos ne cherche nullement à « négrifier » ceux des acteurs du hip-hop qui n'appartiennent pas à la communauté afro-américaine et inclure dans une négritude performative tous ceux qui ont conjointement portés [sic] le hip hop sur les fonds baptismaux du Bronx, et qui le promeuvent encore, rappelons néanmoins que, *sitôt la culture hip-hop évoquée, la question de la race se trouve implicitement posée et le poids de la négritude vient massivement peser sur les commentaires ou les analyses*. D'autre part, plusieurs recherches évoquées *supra* démontrent que la culture hip-hop connaît de multiples appropriations par des groupes aux origines socio-culturelles, au milieu de vie et aux expériences parfois très divers ou *a priori* différents de ceux du groupe perçu comme à l'origine de cette culture. Ainsi, beaucoup peuvent – dans des logiques d'appropriation de la négritude après transformation de l'image traditionnelle de celle-ci en un véritable emblème de réussite d'une jeunesse américaine « black » – s'identifier à ce référent identitaire « Black » pour adhérer à la culture qu'il aurait engendrée. Il s'agirait alors de renégocier la perception d'une différence, parfois très explicite, par la fabrication d'une idée rendue abstraite et par la réification de l'interprétation d'une certaine essence de la culture hip-hop. On pourrait même évoquer un renversement du processus de conscience dédoublée (cf. *supra*, p. 17) en constatant

que les rappeurs, peu importe leurs origines ethniques, *affirment leur ethnicité de non-américains et s'approprient simultanément les marqueurs et les tournures linguistiques des rappeurs afro-américains afin de manifester leur légitimité rappologique* (d'après Béthune, 2011, 181, 182 ; Djerrahian, 2010, 24).

Nous pensons dès lors que l'étude de la signification subjective de l'identification à la culture hip-hop et de ses conséquences pratiques permet d'expliquer et d'étayer l'origine de sa dimension politique. La propagation et la marchandisation de l'image idéalisée d'un « nouveau » noir américain, entrant initialement en résonance avec les minorités, mais, ensuite, avec quiconque voudrait adhérer à la culture dont il serait l'instigateur, serait donc la clé du succès mondial de la culture hip-hop. En effet, comme le premier chapitre de l'étude en fait état, la culture hip-hop – créée par les populations des ghettos américains et intrinsèquement multiculturelle, transethnique et transnationale – est devenue une culture populaire mondiale interdépendante des autres cultures et autorisant une multitude de réponses et appropriations locales à travers le monde, garantissant ainsi sa diversité essentielle et assurant sa perpétuation : *S'identifier au rap, c'est se définir comme citoyen du monde d'abord, comme acteur de la modernité. C'est affirmer aussi son attirance pour le rêve américain, mais avec une couleur particulière qui est celle des opprimés. [À] chacun son rêve américain* (Lapiower, 1997, 270). Et si certains ont pu émettre des doutes quant à la pertinence de la notion de « musique noire », Béthune, en référence au concept de *one drop rule*, rappelle que lorsque les États-Unis ont cherché à définir la race, *l'administration de certains [États] ne s'est pas embarrassée de tels scrupules discriminatoires*, avant que cette règle et les conséquences juridiques qui l'accompagnent ne se généralisent à tout le territoire. Et l'auteur de conclure : *Les bénéfices symboliques semblent en l'occurrence plus aisés à décolorer à des fins de mutualisation ethnique que le stigmate de la race à ignorer dans la perspective d'une égalité sociale effective : « everything but the burden! »* (2011, 181).

### **Titre 3 : Instrument d'analyse**

La synthèse théorique de certaines conclusions de l'école de pensée dans laquelle nous voudrions inscrire cette étude ayant été réalisée, construisons maintenant notre outil d'analyse.

#### Section 1 : Synthèse théorique



Notre approche considère donc que la perception d'une certaine ethnicité identifiée comme « noire » (ou « Black ») explique l'origine de la dimension politique de la culture hip-hop et fut l'élément principal de son succès et de sa transformation en une culture populaire dominante ou en une dominante de la culture populaire mondiale. La signification attachée à une certaine perception intersubjective d'une « nouvelle » ethnicité noire-américaine et de la culture qui y est attachée fait que celle-ci peut se référer à tous les non-Noirs qui y adhèrent symboliquement à des fins de construction identitaire, car ils considèrent partager la même vision du monde, les mêmes objectifs et aspirent au même destin que le groupe ethnique de référence. Des auteurs ont par exemple éclairé les mécanismes qui permettent à certains Blancs de négocier une expérience noire éphémère imagée sans devoir se justifier d'une quelconque « ethnicité noire » pour légitimer leur appartenance à la culture dont ils veulent, peu importent les raisons, pouvoir se revendiquer. Ceci est le principal argument qui autorise la poursuite de l'étude. En effet, les implications politiques de cette culture ne pouvaient être interrogées correctement avant d'avoir identifié et qualifié le processus dont nous pensons qu'il en est à l'origine. Car, en effet, nous pensons que ce processus est la matrice d'où émerge une dimension politique à la culture hip-hop que nous qualifierons de « primordiale » ou d'« originelle » et à partir de laquelle une analyse sociale critique est formulée et articulée autour d'une pluralité de registres discursifs découlant tous de la perception d'un héritage commun. Cette dimension politique originelle, en créant une identification identitaire très forte et touchant au domaine de l'ethnicité, serait émancipatrice et libératrice et autoriserait la poursuite d'un quelconque engagement et d'une quelconque volonté de changement social.

Dès lors, nous postulons que la culture hip-hop propose un cadre d'adaptation et d'intégration qui peut être instrumentalisé comme une plateforme de revendications et comme un outil flexible de changement et de mobilité sociale pour des individus aux origines ethniques, culturelles et sociales multiples et très diverses. En effet, vouloir circonscrire la culture hip-hop à la stricte mission originelle qui lui avait été assignée semble anachronique et non-pertinent. Des parcours et des carrières comme celles de Dr. Dre, Jay-Z, 50 Cent ou encore Rick Ross (cf. *infra*) prouvent que le hip-hop est devenu une industrie à part entière permettant à certains de s'enrichir massivement en faisant correspondre les codes de cette culture aux règles du marché.

## Section 2 : Terrain

Pour répondre à notre question de recherche – « Quelle est la dimension politique de la culture hip-hop durant les années Obama ? » – et confirmer l’hypothèse qui vient d’être proposée à partir de notre synthèse théorique, nous avons sélectionné un échantillon de vingt-trois chansons rap écrites par des artistes « à succès »<sup>17</sup> s’inscrivant dans les tendances majoritairement représentées à l’intérieur du rap actuel. Ce panel d’artistes à la base de la sélection de notre corpus de textes s’articule aussi autour de foyers géographiques reconnus dans l’histoire de la culture hip-hop (New-York, Los Angeles et Miami). Nous avons donc pris en compte le phénomène de « provincialisation » de la musique rap et de la culture hip-hop (cf. *supra*, p. 15) afin d’intégrer à notre panel des artistes originaires d’autres grandes villes américaines. Hormis quatre d’entre eux, tous les titres sélectionnés à travers ce « patchwork »<sup>18</sup> du rap contemporain ont été produits entre les années 2008 et 2016, ce qui correspond aux deux mandats présidentiels d’Obama et à la période que nous considérons donc être l’ère Obama. D’autres morceaux ont par ailleurs été choisis pour leur impact particulier dans la communauté hip-hop et/ou pour les enjeux ou controverses qu’ils ont pu soulever.

Cette analyse qualitative de contenu, selon une approche transversale des textes de notre corpus, a été facilitée par la consultation de plateformes participatives et de sites reconnus et faisant autorité dans la communauté hip-hop. En effet, l’*Urban Dictionary* est un dictionnaire en ligne anglophone d’argot et de vocabulaire « urbain » dont les définitions sont rédigées par ceux qui s’inscrivent sur le site et sont hiérarchisées par un système de vote pour la meilleure définition. *Genius, the world’s biggest collection of song lyrics and crowdsourced musical knowledge*, est une *plateforme participative d’explication de textes* contenant dans laquelle il arrive souvent que les artistes et leurs collaborateurs fassent partie des contributeurs et commentent leurs propres paroles ou vérifient simplement la retranscription et les interprétations de leurs textes<sup>19</sup>. D’autres sites plus généraux ont également été consultés afin d’approfondir les interprétations formulées. Précisons également que des éléments biographiques propres à certains artistes de notre panel et pouvant intéresser l’étude ont été intégrés dans le chapitre suivant. Enfin, soulignons que nous n’avons retenu que les interprétations qui intéressaient le propos, nous renvoyons donc à la bibliographie pour la consultation d’autres interprétations et analyses<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Ce critère signifie que tous les artistes sélectionnés dans ce panel vivent de leur musique, même si certains n’ont pas (encore ?) la même renommée et la même reconnaissance internationale que d’autres.

<sup>18</sup> Nous ne pensons pas qu’il existe de mouvances rap « pures », seulement des écoles plus renommées que d’autres.

<sup>19</sup> Cf. <http://www.urbandictionary.com/> ; <http://genius.com/> ; <http://genius.com/artists/Rap-genius-france>

<sup>20</sup> Notre panel est donc constitué des artistes suivants (nous renvoyons à la discographie pour la liste des titres analysés dans le corpus de textes) : la chanteuse Lauryn Hill, les rappeurs 2Pac, Dr. Dre, Eminem, Jay-Z, J-Cole,

## Chapitre 3 : De la dimension politique de la culture hip-hop et de ses implications

### **Titre 1 : Engagement et revendications politico-culturelles**

Dans le refrain de la chanson « Fuck Your Ethnicity », premier titre du premier album de Kendrick Lamar<sup>21</sup>, *Section.80* (2011), le rappeur réfute les catégorisations ethniques établies par l'administration des États-Unis, car, simplement dit, elles ne signifient rien pour lui : *Now I don't give a fuck if you / Black, White, Asian, Hispanic, goddamnit / That don't mean shit to me / Fuck your ethnicity, nigga*. En plus du rejet très explicite de ces diverses catégorisations ethniques, l'utilisation du qualificatif racial *nigga* juste après la proclamation *Fuck your ethnicity* pourrait traduire la propre interprétation du rappeur à propos de ces questions d'identifications ethniques. En effet, sans aucune logique discriminante, il semble considérer tout le monde comme ses *nigga*. Cette acceptation du terme est dès lors encore plus universelle que celle employée par Malcolm X évoquée *supra* (p. 20) lorsqu'il parlait des « Noirs » partout dans le monde. D'autant plus que le choix de ce terme, inséré dans son unité de sens, procède d'un renversement de « fonction » de ce mot parfois employé comme une insulte raciste et ici « détourné » de manière à pouvoir qualifier tous les êtres humains. Ensuite, après avoir déclaré sa passion et évoqué sa rencontre avec la musique hip-hop dans le climat violent et difficile de la ville de Compton :

*Fire burning inside my eyes, this the music that saved my life / Y'all be calling it hip-hop, I be calling it hypnotize  
Yeah, hypnotize, trapped my body but freed my mind / What the fuck is [sic] you fighting for?  
Ain't nobody gon' win that war [...] / Racism is still alive, yellow tape and colored lines*

Kendrick Lamar réitère sa condamnation du racisme et affirme que les violences et guerres interraciales sont dénuées de sens. Et le rappeur de souligner que le racisme est toujours très réel dans la société américaine et que la division des individus à partir de lignes de couleurs –

---

Kendrick Lamar, Logic, Meek Mill, Nas, Rick Ross, Wale et Yelawolf, ainsi que les groupes G-Unit, The Last Poets, The Underachievers et Wu-Tang Clan. L'ensemble des textes à partir desquels ont été extraites les paroles analysées *infra* ont été retranscrits dans les annexes (p. 80). Ces retranscriptions, classées par ordre alphabétique des chansons sélectionnées, ont toutes été réalisées à partir de la plateforme *Genius*. Les extraits repris pour l'analyse sont indiqués en caractères gras dans les retranscriptions.

<sup>21</sup> Si le producteur-rappeur Dr. Dre n'est plus à présenter, son nouveau protégé peut encore l'être. Kendrick Lamar pourrait être considéré comme le « meilleur » rappeur de ces dernières années. Il est salué par bon nombre de critiques musicales et est souvent sollicité pour des collaborations. Il est aussi reconnu pour l'engagement de ses textes et la portée de ses messages (cf. *Les Inrocks*, « Kendrick Lamar [artiste] » ; Bertrand, 2016 ; Binet, 2015).

qui semblent transfigurées ici par la représentation imagée d'une scène de crime<sup>22</sup> – peut avoir des conséquences très graves. La suite du couplet continue dans la même optique en réfutant l'idée que le racisme est inévitable, alors que le public du rappeur, qui rassemble des individus de toutes origines ethniques, tend à prouver le contraire. Conscient que l'art du hip-hop lui a permis de devenir riche, Kendrick Lamar affirme rester au même niveau que son public et vouloir parler des luttes que traversent les classes ouvrières<sup>23</sup> :

*Fuck that, nigga look at that line, it's so diverse  
They getting off work and they wanna see Kendrick  
Everybody can drive Benz's, and I been there, so I make it my business  
To give 'em my full attention, ten-hut! [harangue militaire signalant que le locuteur d'un message a la plus grande attention] Man, I gotta get my wind up*

Au second couplet, le rappeur exprime une certaine lassitude envers ce qui est considéré comme des mensonges et des faux accomplissements de la société dominante (figurée ici par le *them*)

*I'm tired of y'all, cause everybody lied to y'all  
And you believe it? Recognize them false achievements  
It's treason and I'm Tylenol, I knock out when you knock it off*

On pourrait alors mettre ceci en parallèle avec certains discours de Malcolm X dans lesquelles il réfute certains arguments employés par l'establishment pour maintenir le statu quo<sup>24</sup>. Beaucoup d'autres rappeurs s'inscrivent dans la même dynamique, tout en dénonçant également la corruption qui gangrène, ou a gangrené, certains gouvernements, comme AK, l'un des deux membres de UA<sup>25</sup>, qui rappe dans « Still Shining » (cf. *supra*, p. X) : *Break away from what they teach you / Society full of secrets*. Et Issa Gold de continuer dans le même morceau :

*Hold up nigga get your education / Enter in the game [comprendre « fonctionnement général de la société »] if you're trying to change it  
Schoolin' these niggas, teach 'em all the basics / Like food in jail, niggas forced to take it  
Nah, but I don't fuck with the blow [cocaïne] / Spittin' prophecy but disguised with the flow*

<sup>22</sup> (*Yellow (the tape) for Asians ; Chalk line for White people ; The pavement for Black people ; Red blood for Native Americans or Hispanics*) (cf. *Genius*, « Fuck Your Ethnicity [Lyrics] »).

<sup>23</sup> Cf. *Genius*, « Fuck Your Ethnicity [Lyrics] »

<sup>24</sup> À titre d'exemple, dans *The Ballot or the Bullet* (cf. *supra*), Malcolm X dit ceci : *Il ne suffit pas d'être assis à table pour dîner ; encore faut-il manger de ce qui se trouve dans l'assiette. Il ne suffit pas d'être ici, en Amérique, pour être américain. Il ne suffit pas d'être né ici, en Amérique, pour être américain. Car enfin si la naissance vous faisait américains, vous n'auriez pas besoin de législations [...] On n'a pas à faire adopter de législations sur les droits civiques pour faire d'un Polonais un Américain. Non, je ne suis pas américain. Je suis l'un des 22 millions de noirs qui sont victimes de l'américanisme. L'un des 22 millions de noirs qui sont victimes d'une démocratie qui n'est rien d'autre qu'une hypocrisie déguisée* (Breitman, 2008, 60).

<sup>25</sup> Si le groupe The Underachievers n'a pas la même renommée que certains autres artistes repris ici, ils représentent très bien l'underground hip-hop en constante évolution et libéré de certaines contraintes (cf. *supra*, p. 16). Sur la forme, d'*Indigoism* (2013) à *It Happened in Flatbush* (2016), on remarque que la production des titres a évolué d'un style plutôt « à l'ancienne » et classique vers une tendance plus *new school* et parfois *assez sombre*, comme l'atteste la toute puissante instrumentale du morceau « Al Capone » sur cette dernière mixtape (cf. Ridet, 2016).

Ces paroles s'inscrivent en effet dans la continuité de Kendrick Lamar et approfondissent la perspective en enjoignant les *niggas* à s'instruire et à s'éduquer dans l'optique d'un quelconque changement social. Changement qui s'imposerait à eux car, « comme de la nourriture en prison », ils n'auraient d'autres alternatives que de se soumettre aux illusions d'une caste dominante pour continuer à survivre dans la société. L'avant dernier vers, signalant *a priori* le refus de consommer de la cocaïne, pourrait aussi être interprété comme une affirmation du rejet de ces anachronismes, représentés ici sous la forme d'une poudre blanche altérant le système nerveux central. Cette interprétation peut se voir renforcée par l'utilisation de la conjonction de coordination *but* qui signifierait une unité de sens par rapport aux rimes précédentes. D'autant plus qu'à la ligne suivante, Issa Gold semble se targuer de répandre ses opinions politico-idéologiques à l'image d'un prophète en costume de rappeur, d'orateur<sup>26</sup>.

Dans la même veine que ces réflexions à propos du rejet de certains anachronismes et faux accomplissements, le rappeur-producteur J-Cole (personnellement et artistiquement très proche de Kendrick Lamar), dans « Fire Squad » (2014), réactive une controverse chère à cette étude :

*History repeats itself and that's just how it goes  
Same way that these rappers bite each others flows  
Same thing that my nigga Elvis did with Rock n Roll  
Justin Timberlake, Eminem and then Macklemore  
While silly niggas argue over who gon' snatch the crown  
Look around, my nigga, White people have snatch the sound*

En effet, en comparant la façon dont les rappeurs peuvent se plagier mutuellement, J-Cole revient sur les accusations d'appropriations culturelles, de plagiat et de vols portées à l'encontre d'Elvis Presley à propos d'innovations musicales considérées comme d'origine noires. J-Cole établit ensuite des parallèles avec les carrières de certains rappeurs ou chanteurs blancs contemporains comme Eminem (cf. *supra*, p.16). Et le rappeur de pousser la polémique encore plus loin en accusant les *silly niggas*, (comprendre « stupides acteurs noirs de l'industrie hip-hop ») de se disputer pour « s'arracher la couronne » alors que les Blancs ont déjà « volé le son ». J-Cole dénonce ainsi la problématique sociale du *white privilege* appliquée à l'industrie musicale américaine. En effet, les artistes blancs pratiquant la musique noire seraient plus mis en avant que leurs homologues noirs et connaîtraient donc plus facilement le succès en pratiquant une forme artistique « noire » dans une société à majorité blanche. Plus généralement, on peut définir ce privilège comme le niveau d'avantage social que procure le

---

<sup>26</sup> Cf. *Genius*, « Fuck Your Ethnicity [Lyrics] » ; « Still Shining [Lyrics] » ; <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Blow>

fait d'être perçu comme faisant partie de la norme aux États-Unis. Bref, il serait plus avantageux d'être blanc dans une société à majorité blanche<sup>27</sup>. Quoi qu'il en soit, cette strophe de J-Cole use et réalimente ce débat et a suscité beaucoup de réactions diverses, comme l'attestent les commentaires sur le site *Youtube*<sup>28</sup>. Nous reviendrons sur cette polémique *infra*.

Toujours sur ces questions d'appropriation culturelle et de la légitimité d'individus blancs, ou perçus comme blancs, à se réclamer d'une culture considérée comme noire, intéressons-nous maintenant à l'avis du rappeur Logic, originaire du Maryland. Dans le titre « 5AM » (2013), dont la production est assez représentative du style *new school* (« moderne ») du début des années 2010 (aujourd'hui « dépassé » par une école du hip-hop sudiste, le *trap*), il explique : *Y'all see a white boy, but my daddy a negro / Half breed motherfucker put the mic and he flow*. Contributeurs du site *Genius*, Logic et son équipe commentent le même extrait et développent plus amplement cette déclamation. Ces rimes sont une forme de dénonciation du racisme, que ce soit dans la société où dans le rap game, car beaucoup ont critiqué et ont considéré Logic comme un wack\* à cause de sa couleur de peau blanche (cf. chapitre 1, Titre 3). Cependant, il clame, et démontre tout au long du morceau, sa maîtrise de la pose des mots sur le rythme, ce qui reste l'une, sinon la raison première de la légitimation à la pratique de la musique rap, d'autant plus qu'une légère ironie se décèle dans cette déclaration où le rappeur rappelle également que son père est afro-américain. Ainsi, même si certains pensent qu'il n'est qu'un « sale enfoiré de demi-race » sans aucune crédibilité rappologique, ces derniers ne seraient pas aussi condescendants à l'écoute de ses *micro skills*<sup>29</sup>. Et Logic de poursuivre dans la même continuité en affirmant le caractère non-pertinent du concept de racisme et en expliquant, dès lors, rapper pour tout le monde et pour toute son audience sans égards aux questions de couleur : *Racism all up in 'em, that shit is irrelevant / My flow is colorblind, rapping for the hell of it*<sup>30</sup>.

Les deux premiers vers de « 5AM » cherchent, eux, à conscientiser l'auditeur sur les réalités de la vie dans le ghetto, réalités que personne ne devrait connaître selon Logic : *I've seen a lot of shit I shouldn't have but never forgot it though / Brothers on the corners selling crack like it was nada thoug*. Une autre chanson de Logic, « Dead Presidents III » (2012) dont la production est très représentative du style « classique » du rap engagé new-yorkais, s'inscrit dans la même

---

<sup>27</sup> Cf. *Genius*, « Fire Squad [Lyrics] » ; Emba, 2016.

<sup>28</sup> Cf. *Youtube*, « J-Cole – Fire Squad (2014 Forest Hills Drive) » ; « J-Cole – Fire Squad [LYRICS ON SCREEN] ».

<sup>29</sup> Ces rimes semblent très importantes pour le rappeur. En effet, celui-ci, arrivé à ce passage de la chanson lors d'une prestation live, il interrompt la musique pour faire monter sur scène son père et lui rendre hommage devant tout le public (cf. *Youtube*, « Logic – 5AM (live) @ the Fillmore »).

<sup>30</sup> Cf. *Genius*, « 5AM [Lyrics] ».

logique que ces dernières rimes et permet au rappeur de dénoncer les conditions réelles d'existence auxquelles doivent faire face les populations ghettoïsées. Pour renforcer l'impact et la réception du message, le refrain de la chanson a été samplé sur un titre très connu du rappeur Nas (cf. *supra*, p. 14), « The World Is Yours » (*Illmatic*, 1994)<sup>31</sup> :

[Sample vocal de Nas] *"I'm out for presidents to represent me"*  
[Chœurs originaux du titre de Logic] (*get money*)  
[Samples vocaux de Nas] *"I'm out for dead [ 'fucking' ] presidents to represent me"*

Ainsi, Nas, et Logic, affirment qu'ils ne s'attendent pas à ce qu'un quelconque président en poste puisse les représenter et, partant, représenter leurs ghettos sur la scène politique nationale. Sachant que les termes *dead (fucking) presidents* désignent des billets de dollars dans l'argot hip-hop, les deux rappeurs semblent compter sur ces derniers pour représenter leur statut et leur richesse, comme les chœurs du morceau de Logic le confirment<sup>32</sup>.

La chanson « Black President » (2008) de Nas, dont l'intro est un sample du discours de victoire de Barack Obama en Iowa et dont le refrain est un sample de 2Pac tiré de « I Wonder if Heaven Got a Ghetto » (1997 ; à titre posthume), se comprend comme une ode à la campagne et à la victoire de Barack Obama lors des élections présidentielles de 2008 : [Refrain] *"Although it seems heaven-set / We ain't ready, to have a black president" / Yes we can change the world, the world, the world.* Ainsi, en reprenant les paroles de 2Pac et en les contrastant avec les slogans de campagne d'Obama, Nas diffuse un message d'espoir et de soulagement quant au futur des États-Unis à propos de la question de l'instauration d'un « paradis » de l'égalité des citoyens et des résidents américains. Il contraste aussi avec une autre chanson de 2Pac, « Changes » (sortie en 1998 à titre posthume, mais dont les enregistrements ont été réalisés en 1992), certainement l'une de ses plus connues, dans laquelle il aborde beaucoup de sujets ayant pour thématique les injustices auxquelles font face les Afro-Américains. Le message général du morceau est que des changements sont encore à faire pour mettre fin à la pauvreté et au racisme mais aussi pour faire accepter l'idée d'un président noir. En effet, en 1992, 2Pac pensait pas que le contexte politico-social n'était pas adéquat pour qu'un président puisse être noir, car cela aurait mené à encore plus de divisions dans le pays. Ainsi, Nas, réfute en quelque sorte le

---

<sup>31</sup> Il s'agit des derniers vers du premier couplet du morceau, même si le qualificatif *fucking*, bien qu'il s'agisse effectivement de la voix de Nas, a été intercalé dans la phrase par les DJs de Logic à partir d'un extrait d'une autre chanson de Nas, ce terme ne figurant en effet pas dans le texte original de « The World Is Yours ».

<sup>32</sup> Cf. *Genius*, « 5AM [Lyrics] » ; « Dead Presidents III [Lyrics] » ; « The World Is Yours [Lyrics] » <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=half+breed> ; <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=dead+presidents>

point de vue de 2Pac seize ans auparavant et salue l'élection du premier homme noir à la présidence des États-Unis. Ainsi, plus tard dans la chanson, le rappeur déclare :

*I think Obama provides hope and challenges minds / Of all races and colors to erase the hate  
And try to love one another. So many political snakes  
We in need of a break, I'm thinking I can trust this brotha / ...but will he keep it real?*

Dans la vidéo d'une interview qu'il a lui-même partagé en 2012 sur la plateforme *Genius* afin de commenter certaines rimes de l'extrait ci-dessus, Nas explique qu'il n'a jamais fait confiance à un quelconque politicien (ou « serpent politique ») car ils seraient pour la plupart corrompus. Dès lors, il précise ne pas faire forcément confiance à Obama, néanmoins, contextuellement parlant, il n'y aurait personne d'autre de plus compétent que lui pour apporter des changements importants dans la société américaine. Et, dans les premiers vers de la chanson, Nas dénonce l'abandon des populations des ghettos par les autorités publiques alors que, dans le même temps, la part de ces populations incarcérées ne cesserait de croître : *They forgot us on the block, got us in the box / Solitary confinement: how violent are these cops? / [...] How many rallies will I watch? I ain't got it in me to march.* Le parolier compare ensuite la méthode de punition de la procédure d'isolement dans les prisons avec les pratiques violentes de certains membres de la police. Les derniers vers de l'extrait traduisent une certaine déception de l'artiste qui constate que les rassemblements et manifestations organisés pour protester contre ces actes n'ont pas eu d'impact, les policiers mis en cause dans le meurtre de Sean Bell ayant tous été acquittés<sup>33</sup>.

Plus récemment, la chanteuse soul/hip-hop Lauryn Hill<sup>34</sup> a réagi à la mort de Michael Brown, abattu à Ferguson par un policier blanc alors qu'il était non-armé ce qui déclencha des soulèvements à Ferguson et des manifestations dans tout le pays. Ce policier n'ayant pas été inculpé, les actions furent relancées. Ainsi, dans « Black Rage » (2014), la chanteuse explique :

*Rapings and beatings and suffering that worsens  
Black human packages tied up in strings / BLACK RAGE can come from all these kinds of things  
Black Rage is founded on patent denial / Squeezing economics, subsistence survival  
Deafening silence and social control / Black Rage is founded on wounds in the soul!*

Lauryn Hill, en revenant sur l'expérience ancestrale du peuple noir afin de contextualiser la situation actuelle des communautés afro-américaines, tente d'expliquer les fondements

---

<sup>33</sup> Cf. *Genius*, « Black President [Lyrics] » ; « I Wonder If Heaven Got a Ghetto [Lyrics] » ; « Changes [Lyrics] » ; *Wikipédia*, « Changes (chanson de 2Pac) » ; Borger, 2006 ; Goldenberg, 2008.

<sup>34</sup> Ancienne membre du groupe Fugees, Lauryn Hill est certainement la personnalité féminine la plus emblématique de la communauté hip-hop et une des plus renommées de la communauté afro-américaine. Barack Obama a même déclaré que le titre « Ready Or Not » (1996) des Fugees était sa chanson préférée. L'album solo de la chanteuse, *The Miseducation of Lauryn Hill* (1998), vainqueur du Grammy Awards du meilleur album de l'année à sa sortie, est devenu un classique incontournable de la culture hip-hop (Bertot, 2012, 226, 227).



historiques de cette « fureur noire » découlant de toutes les négligences et attaques dont ont été victimes les communautés noires. Notons que le concept de *Black Rage* est à l'origine d'un livre écrit par deux psychiatres (1960), W. H. Grier et P.M. Cobbs, qui traite des dommages psychiques causés par l'oppression raciste et des raisons de la colère des populations noires, thématiques qui ont reçu beaucoup d'attention après l'assassinat de King<sup>35</sup>. Remarquons que le groupe The Last Poets<sup>36</sup> a également exploité ce thème dans le titre éponyme « Black Rage » (1970)<sup>37</sup>.

C'est également suite à la mort de Michael Brown que le très célèbre groupe G-Unit, dont le leader est 50 Cent, a enregistré le single *trap* « Ahhh Shit » (2014). Le clip vidéo de celui-ci est très explicite et diffuse notamment les images de l'arrestation d'Eric Garner (dans lesquelles on peut l'entendre dire : *I can't breathe*)<sup>38</sup> et des images d'archives en lien aux violences policières, tandis que la pochette du single figure le rapport d'autopsie du corps de Brown :

[Refrain] (*Ah shit*) *Now why the fuck did you call them cops? / (Ah shit) With your hands up you still getting shot [...]* / (*Ah shit*) *They killed a few, they feeling to kill some more*  
[Pont] (*Ahhh shit*) *Man who the fuck done dialed 9-1-1? [...]* / *See the lights flashing, now here they come*

Ainsi, 50 Cent, qui rappe les refrains et les ponts du morceau, s'interroge sur la pertinence de recourir aux forces de police quand la condition d'être impliqué dans des activités illégales n'est parfois plus nécessaire pour faire l'objet d'une neutralisation. C'est une sorte de renversement de sens du « 911 » auquel procède le rappeur étant donné que, dans sa réflexion, le danger arrive avec la police alors que la fonction de celle-ci est d'assurer la sécurité. Et le rappeur Young Buck de résumer un sentiment qui semble être partagé par beaucoup au lendemain de la mort de Brown : *Ever since Mike Brown went down / My whole city like, "fuck a cop"*. Ce morceau est donc très représentatif de la rage qui a pu traverser certaines personnes après la commission de tels actes. Évidemment, ces lignes s'inscrivent également dans une dynamique de dégoût, de colère et de rébellion à l'encontre de la police, thématique régulière du rap et particulièrement dans certaines de ses mouvances depuis la renommée de chansons comme « Fuck tha Police »

---

<sup>35</sup> Cf. *Genius*, « Black Rage [Lyrics] », Lauryn Hill ; Grimes, 2015.

<sup>36</sup> *Inspirés par les figures de [Amiri Baraka], Martin Luther King et Malcolm X, les Last Poets furent [...] envisagés par leurs fondateurs comme une armée de libération non-violente*. Sorte de proto-rap et de charnière entre plusieurs icônes noires comme Garvey, James Brown, Curtis Mayfield, Gil Scott Heron, Nina Simone et PE, The Last Poets aspiraient à la mort du « nègre » afin que le « Noir » puisse renaître dans toute sa dignité (Robert, 2008, 70, 71).

<sup>37</sup> *Grenades in their eyes / And death is their prize / Peace will arise and destroy the lies [...]* / *Then our voice / Will be powerful than a gun / And as we speak / We'll get things done* (cf. *Genius*, « Black Rage [Lyrics] », The Last Poets).

<sup>38</sup> Décédé le 17-07-14 à l'hôpital suite à un geste d'étranglement pratiqué par un des agents de police qui l'ont arrêté (cf. Hullot-Guiot et Gendron, 2015).

de N.W.A. (cf. *supra*, p. 12) ou encore « Cop Killer » (1992), écrite par autre grand instigateur du *gangsta rap*, Ice-T<sup>39</sup>, pour son groupe rap/métal de l'époque, Body Count<sup>40</sup>.

Un autre groupe de rap américain emblématique de l'histoire du hip-hop, que beaucoup considèrent comme le meilleur de tous les temps, le Wu-Tang Clan<sup>41</sup>, a réagi à ces violences policières à travers la chanson (et son clip vidéo) « A Better Tomorrow » (2014). Avec des textes moins enragés que le G-Unit et sur une instrumentale plus douce que celle de « Ahhh Shit », l'objectif de la chanson et de la vidéo est expliqué dans le message accompagnant la publication de cette dernière : *This visual was created by Wu-Tang Clan in the hopes of inspiring change and promoting unity throughout the world. Check out the video and share your opinions.* La vidéo montre en effet une multitude d'images prises lors de manifestations, de rassemblements et d'actions diverses et lors des émeutes de Ferguson en 2014, ainsi que des images de manifestants et de protestataires du mouvement Black Lives Matter réclamant « justice » et réclamant que des procès soient conduits afin de faire toute la lumière sur ces événements et d'apaiser les populations en colère et désabusées. Ces images sont aussi intercalées avec des extraits de discours d'Obama et le clip se termine sur un rappel de noms d'individus noirs abattus dans des circonstances troublantes par la police depuis 2006<sup>42</sup>.

Dans le même contexte, en février 2015, Kendrick Lamar a publié une chanson intitulée « The Blacker The Berry ». L'introduction du morceau, que l'on pourrait interpréter comme une sorte de monologue traitant de la dualité de l'être tiraillé entre des envies contraires, prend tout son sens lorsqu'elle est appliquée à l'histoire des populations noires américaines :

*Everything black, I don't want black (They want us to bow)  
I want everything black, I ain't need black (Down to our knees)  
Some white, some black, I ain't mean black (And pray to a God)  
I want everything black (That we don't believe)*

Ce sens est rendu très explicite par les chœurs des quatre premières lignes de l'introduction qui témoignent de la frustration et du malaise qui pèserait sur les Afro-Américains qui, comme Du Bois a voulu le montrer (cf. *supra*, p. 17, 18), sont obligés de négocier une sorte de double

---

<sup>39</sup> Plus connu aujourd'hui dans le rôle de l'inspecteur Odafin Tutuola dans la série télévisée américaine *New-York, unité spéciale* (cf. <http://www.nbc.com/law-and-order-special-victims-unit/credits/cast>).

<sup>40</sup> Cf. *Genius*, « Ahhh Shit [Lyrics] » ; Lyons, 2014 ; *Youtube*, « G-Unit – Ahhh Shit (Official Music Video) ».

<sup>41</sup> *Le Wu-Tang Clan fut le plus grand groupe jamais enfanté par le rap, point barre. Le RZA et ses huit comparses [...] ont permis à New-York de retrouver [pour un temps] sa suprématie sur le hip-hop en réinvestissant un son dur, sobre et sombre, à l'inverse du g-funk[\*] moelleux et accrocheur de Dr. Dre, mais en retenant du gangsta rap un trait capital : son aspect dangereux, violent, menaçant,* comme l'atteste le premier album du groupe sorti en 1993, *Enter The Wu-Tang (36 Chambers)* (Bertot, 2012, 172, 173).

<sup>42</sup> Cf. *Genius*, « A Better Tomorrow (2014) [Lyrics] » ; *Youtube*, « Wu-Tang Clan – A Better Tomorrow ».

identité aux implications parfois contradictoires, voire schizo-phréniques, comme se soumettre à une logique hétéronomique « divine » qui fut instrumentalisée pour justifier la réduction de leurs ancêtres en esclaves. Le premier couplet du titre commence ainsi :

*I'm the biggest hypocrite of 2015 / One I finish this, witnesses will convey just what I mean  
Been feeling this way since I was 16, came to my senses  
You never liked us anyway, fuck your friendship, I mean it  
I'm African-American, I'm African / I'm black as the moon, heritage of a small village [...]  
You hate me don't you? / You hate my people, your plan is to terminate my culture [...]  
You vandalize my perception but can't take style from me [...]  
You sabotage my community, makin' a killin' / You made me a killer, emancipation of a real nigga*

La première ligne (deux premiers vers) ci-dessus est une anaphore que le rappeur emploie au début des couplets pour développer la réflexion structurante de la chanson. Ce titre ayant été publié lors du Black History Month, le quatrième vers de l'extrait pourrait être interprété comme un rejet de cet événement qui ne répondrait qu'à une nécessité politique hypocrite. Ensuite, en mettant l'accent sur son identité africaine et en se comparant à la face cachée de la lune, le parolier chercherait à dénoncer l'ignorance et l'invisibilité des cultures africaines dans la société américaine. Le dixième vers de l'extrait pourrait rejoindre la réflexion de J-Cole à propos des accusations d'appropriation culturelle, ce que confirme l'avant dernier vers de l'extrait, tandis que le dernier vers témoigne de l'émancipation du rappeur tout au long de sa réflexion et de ses prises de conscience. Il se réapproprie alors le terme *nigga* en lui donnant une sorte de côté positif, libérateur, qui se serait imposé au rappeur suite aux « méfaits » de ses oppresseurs. Le dernier couplet est particulièrement explicite et confirme les interprétations formulées :

*I'm African-American, I'm African / I'm black as the heart of a fuckin' Aryan [...]  
Excuse my French but fuck you – no fuck y'all [...]  
So don't matter how much I say I like to preach with the Panthers  
Or tell Georgia State "Marcus Garvey got all the answers"  
Or try to celebrate February like it's my B-Day [...]  
Or jump high enough to get Michael Jordan endorsements  
Or watch BET[\*] cause urban support is important  
So why did I weep when Trayvon Martin was in the street  
when gang banging make me kill a nigga blacker than me? / Hypocrite!*

Kendrick Lamar exprime en effet toute sa colère face au racisme et évoque certaines figures emblématiques afro-américaines qui s'opposèrent à celui-ci (cf. *supra*). Il confirme également ne pas se reconnaître dans le Black History Month et il rejette certains stéréotypes affublés à la communauté afro-américaine. Cependant – et c'est là que le rappeur apporte une réponse à l'affirmation anaphorique du début de ses couplets (*I'm the biggest hypocrite of 2015*), et que, partant, le véritable sens du morceau peut être saisi –, l'hypocrisie dont parlait Kendrick Lamar n'est pas uniquement une dénonciation du fonctionnement de la société américaine, elle

s'applique aussi à lui. Car, en effet, comment peut-il blâmer des gens pour avoir tué un jeune noir alors qu'il s'est lui-même rendu coupable de tels actes lorsqu'il était encore membre d'un gang dans sa jeunesse. Kendrick Lamar chercherait donc à montrer que l'hypocrisie que l'on croit attachée à une situation particulière peut être beaucoup plus complexe que ce que nos certitudes nous font voir, et que, plus généralement, l'hypocrisie est parfois nécessaire et inévitable si l'on veut continuer à agir. Comme l'introduction du morceau en fait état, ce titre traite de la haine de soi, de la haine de l'autre, du combat contre l'oppression raciste aux États-Unis et de toutes les contradictions et paradoxes que le racisme peut générer<sup>43</sup>.

Revenons maintenant à « Still Shining » pour souligner que les deux rappers de UA, adoptant des postures d'éducateur, d'inspirateur, voire de guide, formulent des réflexions et des injonctions qui peuvent être mises en parallèles avec les paroles de Kendrick Lamar et d'autres :

*Black skin, gold Soul, I'm teachin' niggas how to play they part  
Can't pave the way but I can show you where you need to start  
Follow your dreams, create your world it's a reality  
Uplift your shit, don't care if they question your sanity*

La dernière phrase de l'extrait, peut en effet entrer en résonance avec la posture de Kendrick Lamar qui revendique fièrement la culture dont il considère être un des représentants. Ici, le rappeur Issa Gold enjoint son auditeur à construire son monde, son « truc », comme il l'entend et sans se soucier des questions de normes et de « normalité ». Les derniers vers de son acolyte, AK, pourraient aussi rejoindre la réflexion de Kendrick Lamar sur la notion d'hypocrisie :

*UA sabotage the game, recognize the name uh  
Niggas stereotype but deep inside we're all the same  
But where are the ones to blame? / Gain a little knowledge, grown your brain  
Watch you rise to the top / To the promised land that Martin dreamed*

AK enjoint en effet l'auditeur à s'interroger sur l'origine des stéréotypes raciaux et acquérir de la connaissance afin de pouvoir se positionner dans une société rêvée où les questions de couleur et de « races humaines » n'auraient plus cours. L'autre face de l'hypocrisie pourrait être perçue dans la référence à King et pourrait être traduite comme une volonté de pousser les communautés noires, et plus généralement tous les auditeurs, à s'interroger sur leur propre rôle dans la perpétuation du racisme et de ses stéréotypes dans les regards réciproques des uns et

---

<sup>43</sup> Si les nombreuses figures de styles et mouvements rhétoriques utilisés par le rappeur ne peuvent être analysées ici, soulignons que c'est M. Chabon (écrivain américain lauréat du prix Pulitzer en 2001), qui semble être un adepte de musique rap, qui a expliqué les dernières lignes du troisième couplet sur la plateforme *Genius* (cf. *Genius*, «The Blacker The Berry [Lyrics] » ; Guff, 2015 ; *Wikipédia*, « Michael Chabon »).

des autres. Le message final de « Still Shining » semble ainsi traduire un certain espoir que, si la réalité actuelle est tout autre, l'utopie post-raciale puisse se réaliser<sup>44</sup>.

Dans la chanson, « HiiiPower » (2011), Kendrick Lamar revient sur l'histoire des luttes noires-américaines, mises en parallèles avec son propre vécu, et amène des réflexions personnelles sur le parcours de certaines figures emblématiques de ce combat. Le titre commence ainsi :

*Visions of Martin Luther staring at me / Malcolm X put a hex on my future, someone catch me  
I'm falling victim to a revolutionary song [...]  
And everything on TV just a figment of imagination / I don't want plastic nation, dread like a Haitian  
While you mothafuckas waiting, I be off the slave ship / Building pyramids, write my own hieroglyphs*

Ces premières lignes de couplet semblent indiquer que, si Kendrick Lamar s'est d'abord situé dans le même rêve et les mêmes « visions » que King, la pensée de Malcolm X, plus réaliste et pragmatique (cf. *supra*, p. 20), a d'une certaine façon « maudit » son futur. En effet, le père du rappeur était affilié à un gang de Chicago se réclamant du BP et la famille a déménagé à Los Angeles pour fuir l'influence de celui-ci. Dans une vidéo relayée par *Genius* pour développer les rimes suivantes, l'auteur explique que, selon lui, le gouvernement nourrit quotidiennement les citoyens avec des mythes, compris comme autant de « conneries » qui ont pour conséquence que, finalement, tout n'est que « fruit de l'imagination ». Dès lors, il n'acceptera pas de « nation en plastique », de nation créée sur la base d'une vitrine fictive de la réalité<sup>45</sup>. Les derniers vers (dernière ligne de l'extrait) sont une anaphore que le rappeur emploie à la fin de chaque couplet (cf. *infra*). Les refrains du morceau font explicitement référence à trois figures emblématiques du BPP (cf. *supra*, p. 21-23). On peut par exemple retenir ceci du deuxième refrain : *I mean the shit is, Bobby Seale making meals / You can't resist his HiiiPower*<sup>46</sup>. Kendrick Lamar inscrit donc son mouvement dans la même dynamique d'engagement et d'activisme social que le BPP.

Le second couplet de la chanson commence au même point de départ que le premier :

*Visions of Martin Luther staring at me / If I see it how he seen it, that would make my parents happy  
Sorry mama, I can't turn the other cheek  
They wanna knock me off the edge like a fucking widow's peak, uhh [...]  
I'm standing on the field full of land mines / Doing the moonwalk, hopping I blow up in time*

Le rappeur revient en effet sur cette sorte de dualité « King/X » qui le traverse et déclare refuser de s'inscrire dans la philosophie initiale de King. Dans la dernière ligne de l'extrait, au-delà d'une sorte de shout-out\* à Michael Jackson, Kendrick Lamar se comparerait à des icônes

---

<sup>44</sup> Cf. *Genius*, « Still Shining [Lyrics] ».

<sup>45</sup> Cf. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=plastic>

<sup>46</sup> Parmi les nombreuses actions du programme « de survie » du BPP, on compte en effet un programme de distribution, à partir de 1968, de petits déjeuners gratuits pour les enfants défavorisés des ghettos, et, à partir de 1972, un programme de distribution gratuite de nourriture pour ceux dans le besoin (Van Eersel, 2006, 74, 75).

comme 2Pac ou Malcolm X : adoptant des positions similaires à ceux-ci et construisant sa carrière sur cet engagement infallible, il serait sur le point d'« exploser », de se faire assassiner comme ses pairs avant lui<sup>47</sup>. Dans le troisième couplet, il rappe notamment ceci :

*Who said a black man in the illuminati? / Last time I checked, that was the biggest racist party  
Last time I checked, we was racing with Marcus Garvey  
On the freeway to Africa 'til I wreck my Audi*

Ainsi, Kendrick Lamar revient sur la prétendue appartenance de certains artistes comme Jay-Z aux « Illuminati », cette hypothétique confrérie secrète qui dirigerait le monde. Étant donné l'expérience des Noirs et des minorités à travers l'histoire, Kendrick Lamar réfute ces rumeurs car il serait inconcevable qu'un individu noir puisse faire partie de cette secte, peu importe le caractère avéré de son existence, vu qu'elle œuvrerait notamment à sa marginalisation. Le parcours de Garvey est ensuite évoqué à travers une mise en scène dans laquelle l'emploi d'une marque de voiture allemande par le rappeur pourrait se voir comme une référence à l'enjeu de l'attribution des ex-colonies allemandes après la première Guerre mondiale<sup>48</sup>.

Revenons maintenant sur l'anaphore évoquée *supra*. Rappelons, qu'au premier couplet, KL rappe ceci : *While you mothafuckas waiting, I be off the slave ship / Building pyramids, write my own hieroglyphs*. Ensuite, le premier vers de cette phrase change au deuxième couplet pour devenir, *So get up off that slave ship*, tandis qu'au troisième et dernier couplet, la phrase devient *Cause we been off them slave ships / Got our own pyramids, write our own hieroglyphs* et, partant, achève l'ensemble de la progression de la réflexion de la chanson. Ainsi, en s'inscrivant dans la même logique qu'un Diop (cf. *supra*, p. 19), Kendrick Lamar chercherait à insuffler de l'espoir, de la force et de la confiance aux minorités américaines pour qu'elles croient en leurs aptitudes et capacités et prennent conscience de leur habilité à construire de leurs mains un monde imaginé ou à pouvoir influencer substantiellement le monde et les univers dans lesquels elles évoluent. Et le rappeur de conclure le morceau en proclamant : *Thug Life ! THUG LIFE !* Rappelant dès lors le véritable sens de cet acronyme et de cette philosophie (cf. *supra*, p. 23) qu'il applique à la lettre et se réapproprie afin d'inscrire son propre mouvement social dans la même démarche culturelle et politico-sociale que 2Pac. Le clip vidéo de la chanson est particulièrement édifiant et renforce l'ensemble des interprétations formulées ici<sup>49</sup>. En effet, dès les premières secondes de celui-ci, on décèle une image subliminale du hiéroglyphe kémétique (ancien égyptien) de l'œil d'Horus. Cette représentation entre en résonance avec les références

---

<sup>47</sup> Cf. *Genius*, « HiiiPower [Lyrics] ».

<sup>48</sup> Cf. *Genius*, « HiiiPower [Lyrics] » ; Robinson, 2001, 26, 28.

<sup>49</sup> Cf. *Genius*, « HiiiPower [Lyrics] » ; *Youtube*, « Kendrick Lamar 'HiiiPower' OFFICIAL MUSIC VIDEO ».

textuelles sur l'Égypte et atteste de la volonté du rappeur d'user d'un héritage ancien comme une ressource et un comme outil de changement et de « direction » dans le contexte sociopolitique américain actuel. Beaucoup d'autres images symboliques très significatives sont utilisées dans le clip, comme des images d'archives de King et X (images tirées, par exemple, des tournées africaines de ce dernier lorsqu'il se tint devant les pyramides), confirmant encore que Kendrick Lamar *is speaking to a local and national Black tradition exemplified by his expressed admiration of Tupac Shakur and Malcolm X* (Livingston, 2014, 55).

## **Titre 2 : Marchandisation culturelle**

Le morceau « 3 Kings » est une évocation des carrières et de la réussite des artistes Rick Ross, Dr. Dre, Jay-Z, qui, de l'avis de tous, comptent désormais parmi les figures emblématiques et iconiques de leurs villes d'origine, respectivement Miami, Los Angeles et New-York :

*We started out mopping floors / And now we front row at the awards  
Number one for the last twenty years [...]  
You should listen to this beat through my headphones [...]  
Born broke, real nigga, straight outta Compton  
The fuck you magazine niggas want from me? / I rewrote the game, nigga, now talk money*

Ainsi, Dr. Dre ouvre le morceau et revient sur ses origines sociales et les épisodes-clé de sa carrière afin de réaffirmer l'authenticité de celle-ci, et, partant, de l'ensemble de son œuvre artistique. Il devance aussi certaines critiques et une sorte de trop plein d'exigence du milieu envers ses projets futurs, lui qui, plusieurs fois déjà (par la production de ses deux albums solos et la (co)production d'artistes comme Snoop Dogg, 2Pac, Eminem, 50 Cent et Kendrick Lamar), a défini, intensifié ou rectifié certaines trajectoires directrices de l'industrie du hip-hop, musicalement d'abord, commercialement ensuite. Jay-Z signe le troisième couplet du morceau : *Uh, I only love her if her eyes brown / Play this shit while you play around my crown [...]* / *But if you don't know, uh / Millions on the wall in all my rooms*. Après un shout-out à son épouse, la chanteuse Beyonce, le rappeur se targue d'être considéré comme un des rois du rap. Notons que cette phrase a certainement été influencée par son classement au rang « Titan » des cent personnalités les plus influentes de la planète par le magazine *Time* (2013)<sup>50</sup>. Car, en effet, Jay-Z, en plus d'être à la tête d'un véritable empire financier, est aussi connu pour son engagement politique lors des campagnes présidentielles d'Obama (voir, par exemple, Gosa, 2010).

---

<sup>50</sup> Cf. *Time*, « The 2013 TIME 100 ».

Rick Ross<sup>51</sup> rappe le deuxième couplet de la chanson duquel on peut retenir ceci : *Real nigga 's dreams comin' to fruition / Stumble, but I never fall, leanin' on my pistol*. Fort de son succès, le rappeur se targue d'abord de pouvoir réaliser ses rêves, comme celui de travailler avec Dr. Dre qu'il a déclaré être sa plus grande influence musicale. Croisée avec l'image diffusée dans le clip vidéo, cette ligne peut aussi se comprendre comme une référence au combat de King, car il est vrai qu'à l'époque, aucun Noir ne pouvait imaginer pouvoir s'enrichir comme ces trois rappeurs ont pu le faire. Le travail et le rêve de King se serait donc en partie réalisé. La seconde ligne de l'extrait est certainement une référence aux divers rebondissements qu'a connu la carrière de Ross, comme la révélation de son passé de « maton » ou encore le clash\* avec le rappeur new-yorkais 50 Cent. Cette interprétation se voit renforcée par la deuxième partie de la phrase dans laquelle Ross déclare « s'appuyer son sur son flingue » alors que tout le milieu sait maintenant que toutes les histoires fantasques de trafics de drogues et d'armes et de règlements de compte mafieux relatés dans ses chansons ne sont que pure fiction. Dans le clip vidéo, cette phrase se veut une référence à la fameuse photographie (aux origines inconnues) de Malcolm X armé et guettant à une fenêtre<sup>52</sup>.

Analysons maintenant une autre chanson de Rick Ross. Les paroles « Nobody » s'inscrivent dans la même veine que « 3 Kings » et amènent le point de vue personnel de Rick Ross sur le parcours et les « histoires de rue » de certains de ses pairs, artistes ou non. En effet, la dernière ligne du refrain, *You're nobody 'til somebody kills you*, est le titre d'une chanson très connue du rappeur B.I.G. Cette chanson fut placée en dernière position de la tracklist\* du premier album posthume de B.I.G., sorti très peu de temps après sa mort vu que tous les morceaux avaient été enregistrés de son vivant. D'autant plus que Rick Ross a beaucoup été comparé à B.I.G., surtout,

---

<sup>51</sup> La biographie de ce personnage connaît quelques rebondissements qui pourraient être très intéressants à évoquer ici. William R. Roberts II fit une entrée fracassante dans le monde du rap avec son premier tube, devenu mythique, « Hustlin' » (2006). Si Rick Ross a bâti son début de carrière en glorifiant un passé fictif de dealer de drogues et de trafiquants en tout genre (comme le montre le clip vidéo de « Hustlin' »), son nom de scène est en réalité « emprunté » à l'un des plus importants trafiquants de cocaïne de Los Angeles des années 1980, Ricky Donnell Ross, mieux connu comme « Freeway » Ricky Ross (qui, après sa sortie de prison en 2009, a intenté un procès contre Roberts, qu'il a remporté, pour usurpation d'identité). Car, effectivement, le véritable passé de Roberts n'est pas *a priori* le meilleur C.V. dont un rappeur puisse se revendiquer. Rick Ross a en effet été gardien de prison entre 1995 et 1997, passé dont il a d'abord nié la véracité en bloc avant de le reconnaître et d'expliquer les raisons. Quoi qu'il en soit, comme Dr. Dre ou Jay-Z avant lui, Rick Ross finira par occuper l'un des trônes du rap américain, celui du Sud, et son flow, ses beats, ses textes, ses clips, ses logiques marchandes et son imaginaire deviendront source d'inspiration pour beaucoup, notamment et très explicitement en France, deuxième terre mondiale de hip-hop. (cf. *Wikipédia*, « Rick Ross » ; « Ricky Donnell Ross » ; Sindanu, 2012).

<sup>52</sup> Cf. *Genius*, « 3 Kings [Lyrics] » ; *Youtube*, « Rick Ross feat. Dr. Dre and Jay-Z – 3 Kings (A Maybach Music Films Piece) » ; Caramanica, 2009.



en termes de flow. Dans ce morceau, on reconnaît d'ailleurs assez clairement le flow du mythique B.I.G. Nous retiendrons donc ceci de « Nobody » :

*Makaveli in the 'Rari [Ferrari], still B-I double G,I,E / I pray you smoke with we [...]  
The narcotics is our product / The by-product, you walk up on me, I cock it [...]  
Ciroc boys down to to die for Diddy / My niggas ride for less, keep it real, homie, made me filthy*

Les deux premières lignes sont des références (quelque peu subtiles) au deux grandes légendes assassinées du rap, 2Pac (qui s'était choisi « Makaveli » comme autre blaze\* à la fin de sa carrière) et B.I.G. Car, en effet, Rick Ross s'est choisi Puff Daddy, homme d'affaire et ancien manager de B.I.G., comme manager avant que les deux ne deviennent très proches et s'associent pour moult collaborations. Ainsi, lorsque Rick Ross épelle « B.I.G. » exactement comme lui-même le faisait dans « Going Back to Cali » (sorti à titre posthume en 1997 mais qui semblait acter un rapprochement entre les côtes Ouest et Est et une volonté d'enterrer la hache de guerre) après avoir insisté sur le terme *still*, il semble vouloir signaler qu'il s'inscrit dans un parcours similaire à celui de la légende. D'autant plus qu'aux vers suivants, Rick Ross rappelle qu'il est un *Ciroc boy*, contrat publicitaire avec Puff Daddy et la marque de boisson alcoolisée qui assit encore un peu plus sa domination du rap game mondial étant donné qu'il s'agit maintenant de l'une des boissons préférées de beaucoup d'artistes à succès du milieu<sup>53</sup>.

Le morceau qui va nous occuper maintenant n'est peut-être pas signé par Rick Ross, mais réunit des membres de son label, Maybach Music Group et qui font partie de son entourage proche. Le rappeur Wale (originaire de Washington D.C.) est le signataire de la chanson « By Any Means » (2011). Le refrain de celle-ci est rappé par Rick Ross : *By any means, if ya like it or not / Malcolm X, by any means / Mini fourteen stuff in my denim jeans / As-Salamu Alaykum, Wa `alaykum-salām / Whatever your religion, kiss the ring on the don*. Ici, le rappeur reprend une partie d'un slogan bien connu et « popularisé » par Malcolm X lors de la cérémonie inaugurale de la création de l'OAAU le 28-06-1964 (Breitman, 2008, 109, cf. *supra*, p. 20). Cependant, il retire le qualificatif *necessary* afin de légitimer un potentiel usage de la violence libérée de cette contrainte de nécessité. Dès lors, il explique dans la troisième ligne de l'extrait être constamment porteur d'une arme sur lui, avant de déclamer les salutations de paix islamiques, lui qui se déclare chrétien pratiquant. On comprend pourquoi à la dernière ligne de l'extrait, il enjoint son interlocuteur à se soumettre à l'autorité du « don », qui n'est autre que lui-même (l'un de ses surnoms est Teflon Don). On peut retenir ceci du couplet de Wale :

*Malcolm X: Get yo hand out my pocket*

---

<sup>53</sup> Cf. *Genius*, « Nobody [Lyrics] » ; *Hot 97*, « Rick Ross Is Still A "Ciroc Boy", Renews His Contract With The Liquor Brand ».

*Some niggas walkin' with death, guess they ran out of options [...]  
Shit ain't been the same since Ronald Reagan helped Plymouth Rock [crack]  
And we ain't land on it, Mr. Reagan / But it's gone make us rich, Mr. Reagan*

Le rappeur fait une référence à Malcolm X et à une phrase qui, en quelque sorte, a scellé sa mort. En effet, comme le film « Malcolm X » de Spike Lee le joue, avec Denzel Washington dans le rôle-titre, l'un des assassins de Malcolm X, qui s'étaient tous infiltrés dans l'audience venu assister à son meeting au siège de l'OAAU a crié cette phrase pour faire diversion et donner l'occasion à ses complices de dégainer et d'ouvrir le feu. Le rappeur fait ensuite une référence à la politique étrangère du Pr. Reagan et aux accusations d'implications dans divers trafics de drogues portées à l'encontre de la CIA qui auraient eu pour conséquence une introduction massive de crack et d'armes de guerre dans les ghettos. L'avant dernière ligne de l'extrait est une autre référence à l'un des discours de Malcolm X, ou plutôt à une version raccourcie du texte prononcé à Cleveland le 03-04-1964 et que Malcolm X a lui-même intitulé *The Ballot or the Bullet* (cf. *supra*). En effet, dans cette version prononcée à New-York (Washington Heights) le 29-03-64, il dit : *We are Africans, and we happen to be in America. We are not Americans. We are a people who formerly were Africans who were kidnaped and brought to America.* Et l'orateur de poursuivre : *Our forefathers weren't the Pilgrims. We didn't land on Plymouth Rock; the rock was landed on us*<sup>54</sup> (Breitman, 2008, 57). Wale signale donc qu'il s'inscrit dans la droite ligne de Malcolm X et que, de plus, vu ce contexte de montée en flèche de la présence du crack dans les communautés urbaines défavorisées, cette option, qui semble être le moyen le plus facile de les rendre riches, sera privilégiée par les membres de ces communautés<sup>55</sup>.

Analysons maintenant la chanson « Rap God » (2013) d'Eminem (cf. *supra*) qui commence ainsi : *I'm beginnin' to feel like a Rap God, Rap God.* Sur la plateforme *Genius*, le rappeur explique lui-même que cet accroche fut la première phrase qui lui vint à l'esprit lorsqu'il écouta l'instrumentale du titre, et c'est sur la réflexion suivante qu'il a ensuite construit le reste du texte : " [... ] *I'm a "rap god" ? Why? If I'm going to say that, I need to validate that*". Le thème du morceau consiste donc à montrer que rapper est la seule chose que l'artiste sache faire. Dès lors, il déclare dans la suite du titre : *Me? I'm a product of Rakim, Lakim Shabazz, 2Pac, N.W.A., / [Ice] Cube, hey, Doc, [MC] Ren, [DJ] Yella, Eazy [-E], thank you, they got Slim* [Slim Shady est un des surnoms d'Eminem], et se proclame alors d'une tradition rappologique en se

---

<sup>54</sup> Cf. *AMDOCS*, « Malcolm X warns, "it should be the ballot or the bullet," Washington Heights, NY, March 29, 1964. ».

<sup>55</sup> Cf. *Genius*, «By Any Means [Lyrics] ».

figurant comme un « produit » de toutes ses figures emblématiques de l'histoire du hip-hop. Il n'oublie pas non plus son mentor, Dr. Dre, tout en rappelant que ce-dernier fut le premier à l'« adouber » : *I get a "hell yeah" [gimmick\* très connu de Dre. Dre] from Dr. Dre.* Remarquons qu'Eminem, rappeur blanc qui connut beaucoup de critiques lors de son début de carrière à cause du *white privilege* (cf. *supra*, p. 32), cherche ici à montrer que, si rapper est bel et bien la seule chose qu'il sache faire, il le ferait à la perfection et pourrait se considérer et être considéré comme une sorte de « Dieu du rap ». Ceci confirme alors que les rappeurs blancs sont aujourd'hui plus à l'aise dans leur pratique de la musique rap qu'avant les années 2000 (cf. *supra*, p.15, 16). En effet, la chanson « White Boy Shit » (2013), de Yelawolf (Alabama) un autre rappeur blanc signé chez Shady Records, le label d'Eminem, traduit aussi cette libération des artistes blancs dans le rap : *Party like a white boy, yeah I heard 'em say [...] / Half Pearl Jam [groupe de rock américain renommé], half Eminem.* Et le rappeur de clamer dans le refrain : *I'm on that white boy shit, that's that white boy shit.* Ces vers témoignent ainsi de la revendication d'une « blanchitude », d'une sorte d'identité blanche, cristallisée dans des images multiples, avec un Yelawolf qui, de plus, se réclame moitié rockeur, moitié rappeur. Ce titre, faisant état de l'expérience de vie d'un Américain blanc originaire de communautés défavorisées, témoigne donc de l'évolution de l'intégration et de l'acceptation des rappeurs blancs dans le hip-hop. Dans une autre chanson de Yelawolf, en featuring avec Eminem, « Best Friend » (2015), ce-dernier rappe ceci : *I'm the Iggy Pop of hip-hop when I walk in the booth / Dawg, I'm the truth like Biggie rockin' with 2Pac in a suit / Talking to Proof dropping a deuce.* Ces paroles s'interprètent dans la même dynamique que celles reprises des deux autres titres qui viennent d'être analysés. Le rappeur, se remémorant ces frasques de début de carrière, se compare à l'icône punk Iggy Pop avant de formuler une référence à trois rappeurs disparus, dont Proof, membre fondateur du groupe D12, originaire de Détroit et fondé notamment par Eminem, tué en 2006 après une altercation à Détroit<sup>56</sup>. Ces deux rappeurs blancs semblent dès lors se revendiquer d'une identité double (roqueur-rappeur ou « blanc »-« noir ») dont il chercherait la légitimation à l'intérieur d'un espace culturel dominé par un groupe particulier, qui n'est pas sans rappeler certaines réflexions formulées par Du Bois (cf. *supra*, p. 17, 18, 26).

Dans la chanson « Ambition » (2011) de Wale, Meek Mill et Rick Ross, le deuxième, qui ouvre le morceau, rappe notamment ceci : *Oh, I was raised by the stop sign / No religion I was getting saved by the Glock nine.* Il rappelle ainsi ses origines sociales et explique avoir grandi au coin

---

<sup>56</sup> Cf. *Genius*, « Rap God [Lyrics] » ; « White Boy Shit [Lyrics] » ; « Best Friend [Lyrics] » ; Van Gelder, 2006.

des rues de son ghetto et « avoir trouvé la foi », non dans la religion, mais dans une arme de poing qui l'aurait « sauvé » de l'enfer du ghetto américain. Rick Ross intervient pour le deuxième couplet de la chanson et explique notamment ceci :

*My ambition to win, just to get some ends / Help me pay my little rent, maybe sit in a Benz [...]  
Life was diggin' me deeper, I kept on coming up short  
Breaking so many laws, waking up in the dark  
Who cut my power off? It's time to move that powder soft [poudre de cocaïne]*

Rick Ross semble donc revenir sur ses motivations premières et expliquer ce qui le poussa à se donner les moyens de ses ambitions, même si la véracité de ses dires quant à sa prétendue « carrière » de trafiquants de drogues a été contestée. Et le rappeur de conclure son couplet : *Ambition is priceless that's something that's in your veins / And I doubt that ever change / Ambition is my shit and I put that on my name / And I doubt that ever change*, confirmant ainsi nos interprétations à travers le rappel de la réalité qui se trouve derrière le blaze qu'il s'est choisi pour construire le mythe et l'ensemble de l'imaginaire entourant son début de carrière et structurant la perpétuation de celle-ci (cf. *supra*, p. 42, note 51). Terminons l'analyse de ce corpus de textes en revenant sur certaines paroles du groupe UA dans le titre « Root of All Evil » (2013). AK débute le morceau ainsi : *Motivated, just by the smell of money / Taking my niggas out the hood make sure they never bumming* [comprendre « s'assurer qu'ils fassent des choses concrètes »]. Le rappeur rappelle donc ici la propension à la motivation découlant d'un gain financier potentiel et de « l'odeur de l'argent », qui pourrait faire en sorte que les populations défavorisées « se bougent » et cherchent réellement à quitter cet environnement qui ne leur offre aucune perspective d'avenir et entretient leur marginalisation dans la société. Le refrain du morceau, *Stack them dollars till you can't stack up no more, nigga / Tell yourself that you're gonna get it, get up and go*, semble s'accorder à la harmonie de l'idéologie capitaliste, tout en résonant à la fois comme une critique et comme une appropriation de celle-ci, ces vers pouvant en effet aussi traduire l'idée que l'amélioration de la situation économique des communautés défavorisées leur permettra de sortir de l'étau de la marginalisation<sup>57</sup>.

### **Titre 3 : Retour théorique : entre mythification, appropriation et marchandisation**

L'analyse qualitative de contenu qui vient d'être réalisée semble confirmer l'hypothèse proposée et les postulats à partir desquels elle a été formulée. Les paroles d'artistes comme Kendrick Lamar, J-Cole, Logic ou encore le groupe UA, montrent en effet que l'histoire de la

---

<sup>57</sup> Cf. *Genius*, « Ambition [Lyrics] » ; « Root of All Evil [Lyrics] ».

minorité noire-américaine peut être interprétée comme une synthèse de l'expérience d'autres minorités ayant pour conséquence que le référent identitaire « noir » (« black », ou encore « nigga ») perd sa connotation raciale pour désigner tout individu adepte ou se revendiquant de la culture hip-hop. Il apparaît donc que l'interprétation d'une certaine essence réifiée du hip-hop alimente l'imaginaire de ses activistes et offre un registre discursif symbolique dont la perception et l'appropriation nourrit la production quotidienne de la culture, de la musique et des messages émancipateurs et libérateurs du hip-hop. En effet, nous avons pu montrer que bon nombre de rappeurs et d'artistes identifiés et s'identifiant à la culture hip-hop pratiquent la musique rap en produisant une analyse critique d'enjeux sociaux relevant d'une multitude de dimensions diverses, particulièrement celles ayant trait aux questions de marginalisation et d'aliénation économique et raciale. Des artistes comme les groupes G-Unit, Wu-Tang Clan ou les rappeurs Logic et Nas, en protestant contre des actes et des pratiques qualifiées de racistes ou en dénonçant la situation économique de certaines communautés, ont pu voir dans la culture hip-hop une plateforme de revendications afin de prendre position, de faire valoir une cause et d'apporter leurs propres réflexions sur des problématiques sociétales liées les unes aux autres.

Cette plateforme de revendication semble retranscrire et entretenir une lutte quotidienne, « réelle » ou « imagée », dont la symbolique structurant la formulation de ses expressions politiques est sans cesse réactualisée par la présence d'un registre discursif découlant de la perception d'un héritage politique et culturel commun. Aujourd'hui, ce cadre d'adaptation et d'intégration structuré autour de la réception de l'histoire des luttes noires-américaines peut être instrumentalisé à des fins diverses, comme celle de l'enrichissement économique. Nous avons en effet montré que le contenu de certains discours des textes analysés (comme ceux de Rick Ross, Jay-Z ou encore Eminem) n'était pas limité et circonscrit à une stricte dimension politique de dénonciation, de revendication et de conscientisation, mais se comprenait dans une volonté de glorification personnelle d'une réussite financière et médiatique. Ce qui confirme que suite à son succès commercial, son industrialisation croissante et sa globalisation massive, la culture hip-hop put accepter une autre mission que celle de servir de vecteur de résistance aux modèles proposés par la société dominante. Elle peut effectivement être employée comme un outil de mobilité sociale, dont l'unique objectif peut consister en la recherche d'un enrichissement financier massif, ou d'un tremplin pour cet enrichissement, par la mise en correspondance des codes de cette culture avec des logiques de marchandisation. Les implications de la pratique de la culture hip-hop ne se traduisent pas exclusivement en termes de protestation visant à répondre à la perception d'une quelconque marginalisation

(économique, raciale, culturelle, politique) dont l'étreinte pourrait, au moins symboliquement, être brisée par la formulation d'une expression discursive émancipatrice nourrie par l'histoire des Noirs aux États-Unis.

Soulignons maintenant, à la suite de Béthune, que l'adhésion massive de la jeunesse blanche à la culture hip-hop, à des fins d'individualisation et d'identification, ne change rien au fait que celle-ci est saturé de symbolisme racial (2011, 182). Car, en effet, le rappeur Macklemore, parlant du *white privilege* (cf. *supra*, p. 32) dont il reconnaît avoir lui-même bénéficié, déclarait par exemple en 2013 au site *HipHopDX* : *"White people [in particular] are like, 'Let's just not talk about [the issue of race]. Everyone is equal.' The reality is that...that's bullshit. We absolutely see race. We all do. I think we can evolve as long we are having discussions about it"*. Et le rappeur d'expliquer que c'est à partir du succès d'Eminem que les Blancs ont véritablement commencé à adhérer massivement et à pouvoir se reconnaître pleinement à la culture hip-hop. Dans une interview accordée début 2016 au même site, il disait d'ailleurs penser qu'Eminem avait aussi bénéficié du *white privilege* dans le sens où lorsqu'un individu blanc se lance dans le rap : *"I think regardless of where you come from or how amazing you are, you're still a White person appropriating a Black art form"*<sup>58</sup>.

Afin de répondre à notre question de recherche, réintroduisons maintenant certains éléments théoriques qui pourraient approfondir le propos. À propos des liens entre l'ethnicité et le marché, Martiniello souligne que *Lorsqu'une demande de biens culturels ou religieux assortie d'un pouvoir d'achat se manifeste, une offre destinée à la rencontrer pourrait apparaître, donnant lieu à un multiculturalisme de marché qui traduit en fait une reconnaissance marchande de l'ethnicité.* (2013, 90). En effet, si Berry Gordon, le fondateur de la *Motown*, réinventa une nouvelle manière de vendre de la musique noire pour autoriser celle-ci à transgresser la *color-line* en « blanchissant » la perception de l'identité noire-américaine pour produire une offre en adéquation avec les critères d'une demande blanche, les instigateurs du *gangsta rap* ont fait exactement le contraire. Nous avons en effet montré que ceux-ci ont mobilisé et créé des fables et des mythes censés se référer à l'expérience du Noir dans le ghetto afin d'entretenir et de répondre à une demande de consommation spécifique : *Si les protagonistes de cette musique s'accordent pour affirmer l'authenticité de leurs paroles comme simple reflet de leur réalité – celle de l'expérience vécue de Noir dans le ghetto – ces derniers*

---

<sup>58</sup> Cf. Tardio, 2013 ; Baker, 2016.

ont rapidement compris qu'ils pouvaient tirer profit de cette affirmation. D'autant plus que l'association entre art et commerce est un dualisme constitutif de la culture africaine-américaine depuis au moins la naissance du blues. Car, selon Fanon, *Être 'Noir' est une expérience vécue (titre d'un des chapitres de Peau noire, masques blancs [cf. supra, p. 19,20]) qui doit être analysée parce qu'elle révèle l'idéal disciplinaire, régulateur de l'ordre racialisé.* Dès lors, en s'érigeant contre cet ordre racialisé et en combattant son idéal disciplinaire, il est possible de tirer profit d'un tel discours. En effet, *La dimension subversive de cette musique accroît son attractivité, notamment auprès d'un public plutôt jeune et blanc.* Cet opportunisme économique s'articule donc ici autour de la perception d'une « nouvelle » ethnicité afro-américaine qui est marchandée pour permettre la création d'un profit économique non-négligeable, voire immense. Ainsi, c'est au cours des années 1990 que la musique rap, véritable fleuron commercial de la culture hip-hop, a lentement pris sa place au cœur du mainstream culturel américain pour dominer son paysage culturel populaire. Dès lors, grâce à sa flexibilité et à sa capacité d'appropriation, *la force culturelle du hip-hop, inscrite en son état embryonnaire au sein d'une pratique de résistance narrée et performée, a pris son essor pour devenir aujourd'hui un bien de consommation en demande accrue* (Freitas, 2011, 96, 103 107, 108, 116 ; Vergès, 2005, 52 ; Djerrahian, 2010, 23).

Bouyahia et Freitas, dans le cadre de leurs études sur le mouvement hip-hop aux États-Unis et de par le monde, s'accordent pour souligner qu'à travers un processus où *L'expérience subculturelle devient [...] un produit façonnable et commercialisable*, l'« authenticité raciale » est alors *gage de qualité industrielle*. En effet, Lena remarque que certains rappeurs ont développé des tropes spécifiques de légitimation artistique afin de justifier leur incursion commerciale dans divers marchés : *The large-scale shift toward hardcore rap lyrics after 1988 may have been promoted by ex-independent rap artists who sought to reconcile their earlier espousal of anti-commerciality with their new status as "corporate artists"* (d'après Bouyahia, 2011, 6, 7 ; Lena, 2006, 489, 490). Et, en effet, comme Charnas feint de le questionner dans la note introductive de son ouvrage ; *Who truly made good on the Black Nationalist dream of economic independence? The hip-hop entrepreneurs of the late 1990s led a 45 percent growth in Black-owned businesses* (2010, XII). En effet, nous avons montré au chapitre I que le hip-hop avait pris forme dans une dynamique d'interaction culturelle et artistique et dans un contexte socio-politique particulier qui poussa ses instigateurs à la considérer et à l'utiliser comme une forme d'expression culturelle révolutionnaire à destination de toutes les minorités et, plus encore, comme un véritable mode de vie pour certains de ses promoteurs. Il a été

également montré comment une chanson comme « The Message » avait pu ouvrir la voie à la politisation de la musique rap. Ensuite, avec l'explosion du *gangsta rap* et de ses icônes, l'impact culturel du rap et du hip-hop fut décuplé jusqu'à faire partie intégrante de l'imaginaire collectif américain, et mondial et du dialogue politique et social aux États-Unis, tout en bâtissant une industrie génératrice de centaines de millions de dollars qui a permis que certains artistes hip-hop rentrent dans le rang des musiciens les plus riches de l'histoire ou d'être considérés comme parmi les personnalités les plus influentes à travers le monde.

La notion de « répertoire d'action collective » pourrait approfondir le propos. Lamont *et al.*, ont relevé deux répertoires d'action s'offrant aux Afro-Américains pour réagir à la perception d'une stigmatisation. Le premier répertoire est rendu accessible par le néolibéralisme et *est axé sur des scripts valorisant la compétition, la consommation et l'individualisation [...], ainsi que sur les réussites personnelles*. Le deuxième répertoire *est lié à l'identité de groupe et [...] célèbre une culture et des expériences collectives* (2013, 82). Ces inductions empiriques formulées par les auteurs à partir d'une analyse qualitative d'entretiens semblent apporter un éclairage sur les stratégies mobilisées par les artistes hip-hop dans la conduite de leur art. En effet, l'analyse de notre corpus de textes confirme que ces deux répertoires sont aussi ceux auxquels ont très majoritairement recours les artistes hip-hop, peu importe, ici, leurs origines ethniques. Les deux grands types de répertoire d'action s'offrant aux pratiquants de la culture hip-hop ayant été définis, revenons maintenant brièvement sur la définition des « groupes d'influence » et des « mouvements sociaux ». Selon Braud, un « groupe d'influence » se définit comme *[t]oute organisation constituée qui cherche à influencer le pouvoir politique dans un sens favorable aux insatisfactions sociales qu'elle prend en charge*. Dès lors, les pratiquants de la culture hip-hop ne peuvent pas être considérés comme constitutifs d'une « organisation » et ne sont donc pas un groupe d'influence (Balzacq *et al.*, 2014, 345, 346).

Le mouvement social, lui, peut se définir, selon Neveu, comme « [...] *un agir-ensemble intentionnel, marqué par le projet explicite des protagonistes de se mobiliser de concert. Cet agir ensemble se développe dans une logique de revendication, de défense d'un intérêt matériel ou d'une « cause »* ». Par ailleurs, la littérature sur les dynamiques identitaires de l'engagement dans un mouvement social a pu montrer qu'*Une dynamique identitaire positive résult[ait] notamment de l'adhésion à certaines valeurs, et du sentiment de vivre en conformité avec elles*. La conclusion qui s'impose est que l'engagement constitue une solide motivation à l'action lorsqu'il est conforme à certaines valeurs, ce qui traduit aussi *le caractère essentiel du contexte*



*social de l'engagement* qui génère une configuration identitaire résultant elle-même d'une *socialisation familiale et amicale forte, qui valorise certaines valeurs*. Qui plus est, si la mobilisation vise des groupes sociaux *a priori* fortement stigmatisés dans la société, *et auxquels l'engagement doit offrir la possibilité de « retourner leur stigmate »*, l'enjeu de l'identité dans la dynamique de mobilisation sera *d'opérer un travail sur [l'identité stigmatisée de ces groupes] qui permette alors de la présenter de façon à la fois positive et conflictuelle*. Cette *construction symbolique des mouvements sociaux* implique aussi de prêter attention au contenu discursif des mobilisations et à leurs points de vue sur la réalité, *le postulat étant ici qu'une vision partagée de la situation est nécessaire pour construire une mobilisation collective* (Dormagen et Mouchard, 2010, 213, 220, 221). Ces quelques considérations semblent entrer en résonance avec la pratique de la culture hip-hop analysée dans sa généralité. En effet, à l'image d'un mouvement social, il apparaît que celle-ci peut entraîner une certaine mobilisation dans le chef de ses pratiquants et, partant, favoriser, de manière sporadique ou plus continue, les revendications et l'activisme de groupes d'intérêt et autres « organisations d'influence ».

Ainsi, à titre d'exemple, Forman montre qu'après l'ouragan Katrina, *there was a notable upswing in hip-hop's political rhetoric and an uncompromising discourse of resistance against the failed policies and actions of the Bush government*. Ensuite, lors de la première campagne présidentielle d'Obama, certaines initiatives prises dans le cadre de la campagne de John Kerry ont été relancées, comme la conduite d'actions en faveur de l'enregistrement des électeurs sur les listes électorales. Ainsi, *by 2008 there was a renewed groundswell of energy and support for the Obama campaign*. Dès lors, forte de ce nouvel élan et de cette nouvelle dynamique d'engagement, la jeune génération hip-hop arrivée à maturité, *[is] accepting new service responsibilities, taking up the baton of political leadership that has been passed (or wrested from) old-guard political leaders*. Cependant, la communauté hip-hop, tout comme l'électorat américain, ne sont pas des entités homogènes et tous n'ont pas été influencés dans une dynamique d'activisme social à la suite de l'« espoir » généré par la « montée en puissance » du candidat Obama. Et s'il existe aujourd'hui dans chaque grande ville américaine des organismes à destination de la jeunesse affiliés à la culture hip-hop, ces organismes et ceux qui travaillent avec eux s'engagent, selon Forman, dans la voie du *"hood work," a term that enunciates and amplifies the locale of the urban hood that is also the locus of authenticity and value in hip-hop culture*, comme cette étude a pu le montrer. (Forman, 2010, 7-11).

## Conclusion

Nous avons débuté cette étude en rappelant le cadre socio-culturel et le contexte politique et économique à partir desquels la culture hip-hop avait émergé et s'était constituée. Cette tâche nous semblait en effet répondre à la nécessité impérieuse d'une contextualisation historique indispensable à la compréhension de l'étude. Des logiques qui semblaient déjà structurantes à l'analyse de la culture hip-hop ont alors pu être identifiées. À partir de celles-ci, nous avons construit un instrument d'analyse s'articulant autour d'une synthèse théorique des conclusions de certaines recherches traitant des dimensions ethniques de la culture hip-hop, et s'inscrivant dans une école de pensée considérant la musique hip-hop comme une « expression noire » selon l'acceptation et les interprétations attachées à cette dernière.

Dès lors, au départ de la popularisation d'une musique « téléporteuse » de valeurs et de revendications, nous avons mis en lumière un processus d'universalisation d'un modèle de politique découlant, en majeure partie, des doctrines du nationalisme noir moderne, et plus généralement, de l'histoire des luttes afro-américaines et de la diaspora africaine. En effet, le socle historique commun de cet héritage symbolique est à trouver d'une expérience longue et sans cesse réactualisée de la confrontation à l'ordre racial, expérience qui put alors entrer en résonance avec celle de tous les groupes se percevant minorisés d'une quelconque façon, aux États-Unis et partout dans le monde. Ainsi, la transformation de l'image de la négritude opérée par la culture hip-hop autorisait les réappropriations de celle-ci et les réinterprétations de « l'expérience afro-américaine » pour que cette dernière, devenue un emblème de réussite, nourrisse les aspirations émancipatrices et libératrices de tous ceux qui voudraient y adhérer et s'en revendiquer, peu importe qu'elles relèvent d'objectifs symboliques de changement social ou d'objectifs matériels d'enrichissement financier. C'est donc ce processus d'universalisation que nous avons considéré comme à l'origine de la dimension politique émancipatrice et libératrice de la culture hip-hop. La construction de notre hypothèse ne pouvant pas se justifier pleinement sans son identification, nous avons ensuite qualifié cette dimension politique de « primordiale ».

L'analyse du corpus de textes constitutifs de notre terrain semble valider cette hypothèse. Les paroles des chansons des artistes de notre panel s'articulent toutes autour d'un même registre discursif, peu importent les fins auxquels celui-ci est employé. En effet, les textes de Kendrick Lamar, Rick Ross, Nas, Eminem, Logic, le groupe G-Unit ou le groupe The Underachievers, pour ne citer qu'eux, semblent tous s'inscrire dans des stratégies diverses d'intégration et d'adaptation à une « société dominante » sur fond de revendications et d'affirmations politico-culturelles qui pourront servir à, d'une part, produire une critique sociale acerbe, raisonnée et à fort potentiel mobilisateur et, d'autre part, à l'autre extrême, à entretenir la glorification d'une réussite personnelle s'inscrivant dans le mythe de l'accomplissement du rêve américain.

L'analyse de ces diverses stratégies et traits généraux ayant été réalisée, nous avons ensuite cherché à approfondir notre propos en mobilisant à nouveau des conceptualisations théoriques pouvant être mises en parallèles avec celui-ci. Ainsi, pour répondre à notre question de recherche, nous avons montré en quoi les implications d'ordre politiques qui découlent de la dimension politique primordiale de la culture hip-hop pouvaient s'accorder avec certains critères et pouvaient entrer en résonance avec des considérations ayant trait à l'analyse et à la définition des mouvements sociaux. Dès lors, il apparaît que la culture hip-hop, la pratique de ses formes artistiques et l'adhésion et la revendication de ses valeurs, sont vecteurs d'engagement et de mobilisation ou, au moins, de conscientisation dans le domaine politique. Ainsi, nous pensons que la dimension politique du hip-hop durant les années Obama se traduit comme une lame de fond agissant en priorité et en soubassement dans les communautés urbaines les plus défavorisées. S'articulant autour des tendances majeures de la culture hip-hop et du contexte socio-culturel propre à chaque communauté, cette vague de fond n'est pas uniforme et n'est pas continue. Cependant, il semble effectivement qu'elle détient la capacité de faire bouger les lignes, dans un sens ou dans l'autre, et qu'elle peut être une ressource importante de conscientisation et de mobilisation à propos de problématiques et d'enjeux sociaux d'importance majeure. Si nous avons montré que l'élection de Barack Obama suscita un nouvel élan dans cette dynamique, cette dernière semble avoir été initiée depuis les balbutiements de la culture hip-hop, confirmant encore que la perception du caractère intrinsèquement politique de cette culture a certainement été la clé de son succès, de ses appropriations multiples et variées et de sa perpétuation à travers le temps.

## Lexique

La culture hip-hop ayant développé son propre vocabulaire, le lexique ci-dessous reprend et définit l'argot qui n'a pas pu être expliqué dans le texte. Précisons que tous les mots définis ici n'appartiennent pas forcément au langage hip-hop et rap. Nous renvoyons le lecteur intéressé au dictionnaire en ligne du jargon des musiques « urbaines », l'*Urban Dictionary*, faisant autorité dans le milieu : <http://www.urbandictionary.com> (Bertot, 2012, 383).

- Âge d'or : période de prétendu apogée artistique, du début des années 1990 et pouvant aller jusqu'à la fin de cette même décennie, où des « chefs d'œuvre » sortaient mensuellement. L'« âge d'or » du hip-hop varie beaucoup en fonction de la personne voulant en attester l'existence : *Questionnez plusieurs fans de hip-hop, et aucun, en fonction de leur âge et de leur vécu, n'aura la même idée sur ce qu'a été la grande époque du rap*. Toutefois, on peut retenir à cette époque les productions de quelques artistes toujours considérés aujourd'hui comme des piliers et des icônes du rap engagé et du *gangsta rap* comme les groupes Above the Law, A Tribe Called Quest, Brand Nubian, Cypress Hill, De La Soul, Gangstarr, Mobb Deep, M.O.P, The Pharcyde, Wu-Tang Clan ou encore Fugees, et les artistes 2Pac, Busta Rhymes, DJ Premier (et son entourage), Dr. Dre (et son entourage), Eazy-E, Eminem, Ice-Cube, Ice-T, KRS-One, Lil Kim, LL Cool J, Nas, The Notorious B.I.G, Queen Latifah, Snoop Dogg, Warren G et encore beaucoup d'autres (Bertot, 2012, 37-39).
- Beat : compositions instrumentales hip-hop.
- Beatboxing : *sorte de scat moderne, qui consiste à sortir de sa bouche des sonorités inhumaines, des bruits normalement réservés aux machines et aux instruments de musique. Souvent présenté comme le cinquième élément de la culture hip-hop* (Bertot, 2012, 384).

- Beatmaker : *littéralement « faiseur de beats »*. *Les producteurs de musique rap. De véritables compositeurs et créateurs, révéérés comme des stars, pour les plus connus d'entre eux* (Bertot, 2012, 384).
- Beatmaking : littéralement « faire des beats », c.-à-d. réaliser et produire des compositions instrumentales hip-hop.
- Beat Street : dans ce film sorti en 1984, classique de l'histoire du hip-hop réalisé par S. Lathan, la danse devient une voie de réussite sociale et *une porte de sortie devant le rouleau compresseur de l'ère reaganienne* (Lapiower, 1997, 11, 12).
- Blaze : synonyme de surnom.
- Bling-bling : tape à l'œil, clinquant. Le rap « bling-bling » est le rap matérialiste et nouveau riche (Bertot, 2012, 385).
- Block party : rassemblements festifs de quartiers ou fête de quartier. *Une fête organisée dans la rue, animée en plein air par un DJ qui branchait illégalement son matériel sur l'électricité de la ville*. Les block parties donnèrent naissance à la culture hip-hop dans les années 1970 (Djerrahian, 2010, 21 ; Bertot, 2012, 385).
- Breakdance, ou breaking : *la danse hip-hop* (Bertot, 2012, 385).
- Breaks, ou breakbeats : *solos de percussions fréquents sur les disques funk. Joués en boucle, ils ont constitué la base de la musique hip-hop : The moment when the dancers really got wild was in a song's short instrumental break, when the band would drop out and the rhythm section would get elemental* (Bertot, 2012, 385 ; Chang, 2007, 79).
- Breaker, ou break-boy, ou break-girl : *les danseurs et danseuses hip-hop. Se dit aussi « b-boy » ou « b-girl » et peut désigner, par extension, les fans de culture et de musique hip-hop* (Bertot, 2012, 385).
- Clash : *une dispute, un désaccord, une embrouille entre rappeurs. Ce peut être une confrontation purement artistique, un simple prétexte à joutes verbales, ou au contraire*

*une véritable inimitié, pouvant avoir des suites violentes dans la vie réelle* (Bertot, 2012, 384).

- Crew : *une bande, une équipe* (Bertot, 2012, 386).
- Deejaying : *l'art et les techniques du DJ* (Bertot, 2012, 387).
- Def Jam : label hip-hop historique fondé par R. Rubin en 1984 avant que R. Simmons ne s'associe à lui pour faire de Def Jam *le principal vivier de talents des années quatre-vingt*. "*Def Jam is the ultimate suburban record label,*" wrote music critic Frank Owen (Bertot, 2012, 21 ; Chang, 2007, 231).
- DJ, ou Deejay : *disc jockey. À l'origine, celui qui passe les disques dans les fêtes et les boîtes de nuit. Avec l'émergence du hip-hop et des musiques électroniques, et la sophistication des techniques de mixage, il est devenu un musicien à part entière. À noter qu'en Jamaïque, DJ n'a pas le même sens qu'ailleurs : il s'agit en fait du MC* (Bertot, 2012, 387).
- Egotrip : d'abord un *exercice de style* de l'écriture d'une chanson rap, *qui consiste à affirmer sa supériorité sur les autres de la manière la plus éloquente et la plus insolente possible* et qui découle d'une certaine dynamique compétitive et d'émulation collective propre à la culture hip-hop. Si l'*egotrip* est censé rester « bon enfant », ses conséquences ont parfois été dramatiques dans l'histoire du hip-hop (Bertot, 2012, 388).
- Emceeing : *l'art du MC* (Bertot, 2012, 388).
- Face B : la version instrumentale d'une chanson quelconque : *Une combinaison d'instruments, de scratches, de samplers / C'est sur la face B que le hip-hop prend de l'ampleur [...] Si j'ai pu débiter ce métier / C'est qu'on a pu disposer des faces B, des nouveautés* (Akhenaton, « La face B », 1995).

- Flow : *le phrasé du rappeur, son débit, la maîtrise de son souffle et, au-delà, par extension, l'ensemble de son style et de sa technique de rap. A rapper's ability to rhyme to phat beats in a skillful manner*<sup>59</sup> (Bertot, 2012, 389).
- G-funk : *un dérivé d gangsta rap, marqué par des sons doux et funky, et des paroles souvent insolentes et outrancières. Le style californien par excellence. Le nom provient du p-funk de George Clinton (Parliament, Funkadelic), le « p » ayant été remplacé par le « g » de « gangsta »* (Bertot, 2012, 389).
- Gimmick : *A method of gaining customers or attracting attention by accentuating a certain trait/quality.* Se traduit dans la musique rap par une phrase, une onomatopée ou une quelconque proclamation faite par un rappeur en guise de signature<sup>60</sup>.
- Graff : *abréviation de graffiti. La partie graphique de la culture hip-hop. Fresque peintes à la bombe sur des murs* (Bertot, 2012, 390).
- Graffeur : *A graffer is a person who tags or writes up usually on walls and public transport*<sup>61</sup>.
- MC, ou Emcee : *le « Maître des Cérémonies ». À l'origine, l'animateur des « block parties ». À force de redoubler d'éloquence au micro, de jouer des sons, des rimes et de sa voix, il est devenu progressivement un véritable interprète. Synonyme de rappeur (voir aussi « toaster »)* (Bertot, 2012, 391).
- Merry-Go-Round : *technique de manipulation du vinyle, inventée par DJ Kool, appartenant à la discipline du deejaying. Herc choisissait d'abord un break sur un disque et se procurait deux exemplaires de ce disque. Il sélectionnait ensuite le début et la fin du break à jouer, et, arrivé à la fin de ce break, il jouait le second exemplaire du vinyle au début du même break tout en faisant tourner le premier vinyle en sens inverse pour revenir au même point de départ, afin de le relancer lorsque le second exemplaire du disque atteindrait la fin choisie du break en question, et ainsi de suite. Bref, il s'agit pour*

<sup>59</sup> Cf.; <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Flow>

<sup>60</sup> Cf. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Gimmick>

<sup>61</sup> Cf. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Graffer>

le DJ de synchroniser, de « caler », correctement ces passages rythmés et instrumentaux pour qu'ils tournent en boucle (Chang, 2007, 79).

- Minstrel shows : *spectacles racistes du XIX<sup>e</sup> siècle où un public blanc venait se moquer de la stupidité de clowns noirs, véritables Afro-américains ou Blancs grimés. Selon ses critiques les plus virulents, le rap a été une sorte de retour à ces spectacles dégradants* (Bertot, 2012, 392).
- Mixtape : compilation de titres sortis dans le commerce et/ou de morceaux originaux pouvant être distribués en dehors des circuits officiels, *autrefois sur cassette, aujourd'hui sur internet. [Elles] existaient avant même que de premiers singles rap ne sortent dans le commerce, il s'agit de l'un des plus anciens supports du hip-hop, l'un des plus caractéristiques de cette culture. Le principe : distribuer de la musique avec facilité, faire part de ses goûts, faire découvrir quelques titres marginaux ou rapper sur ceux des autres, sans égard pour les questions de droit ou de copyright.* (Bertot, 2012, 74, 392).
- Mouve : diminutif de « mouvement » pour désigner le mouvement hip-hop.
- MTV : *MTV (Music Television), est une chaîne de télévision américaine autrefois spécialisée dans la diffusion de vidéo-clips musicaux*<sup>62</sup>.
- Panther 21 : désigne certains membres de la section new-yorkaise du Black Panther Party connus pour avoir été inculpés puis acquittés de charges liées à des activités terroristes et de complot envers le gouvernement<sup>63</sup>.
- Plug-ins VST : *Virtual Studio Technology and its acronym VST refer to an interface standard for connecting audio synthesizer and effect plugins to audio editors and hard-disk recording systems. VST and similar technologies allow the replacement of traditional recording studio hardware with software counterparts*<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Cf. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Music\\_Television](https://fr.wikipedia.org/wiki/Music_Television)

<sup>63</sup> Cf. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Panther\\_21](https://fr.wikipedia.org/wiki/Panther_21)

<sup>64</sup> Cf. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=vst>



- Rap game : synonyme d'industrie du rap<sup>65</sup>.
- Sample : *un échantillon musical* [instrumental ou vocal], *issu d'un enregistrement antérieur, recyclé dans le cadre d'une nouvelle composition*. À titre d'exemples, les compositeurs de la chanson « Rapper's Delight » ont samplé la boucle disco funk du tube « Good Times » du groupe Chic. Un autre sample connu est celui utilisé par Dr. Dre dans le titre « What's the Difference » (1999) qui provient de la chanson « Parce que tu crois » de Charles Aznavour (1966)<sup>66</sup> (Bertot, 2012, 394).
- Sampler : *machine permettant d'isoler et d'utiliser des samples* [en les découpant, en en modifiant la vitesse, en les mélangeant, en y ajoutant un quelconque effet sonore]. *Échantillonneur en français* (Bertot, 2012, 394).
- Sampling : *technique d'utilisation des samples. Échantillonnage en français* (Bertot, 2012, 395).
- Scratch : *la plus emblématique des techniques de deejaying. Consiste à changer à la main la vitesse de rotation d'un vinyle pour en modifier la sonorité*. Elle fut inventée, par accident, par le jeune prodige Grand Wizzard Theodore et a été très vite reprise par des DJs plus connus comme Grandmaster Flash. Cette technique constitue aujourd'hui l'un des b.a.-ba du DJ hip-hop et suscite moult compétitions et démonstrations dans la communauté hip-hop internationale (Bertot, 2012, 395 ; Chang, 2007, 114).
- Shout-out : *A public expression of thanks or gratitude*<sup>67</sup>.
- Slang : *the only reason Urbandictionary.com exists*<sup>68</sup>. En effet, il s'agit de *l'argot, notamment celui des quartiers afro-américains, massivement présent dans les paroles des rappeurs* (Bertot, 2012, 395).

---

<sup>65</sup> Cf. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=rap+game>

<sup>66</sup> Cf. <http://www.whosampled.com/Dr.-Dre/What%27s-the-Difference/>

<sup>67</sup> Cf. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=shout-out>

<sup>68</sup> Cf. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=slang>

- Sound system :  *système de sonorisation permettant d'organiser des fêtes en pleine rue, constitué, à l'origine, d'un amplificateur, d'au moins deux platines, de haut-parleurs, d'une table de mixage, et, idéalement, d'un groupe électrogène. Le concept est d'origine jamaïcaine* (Bertot, 2012, 395).
- Street credibility :  *respect et crédibilité acquis du fait d'un parcours difficile et d'une expérience directe de la rue* (Bertot, 2012, 395).
- Toaster : en Jamaïque, personne chargée d'animer les sound systems, par ses paroles chanté-parlé et ses onomatopées. Pour beaucoup, le véritable ancêtre du rappeur. Également appelé Deejay (Bertot, 2012, 396).
- Trap :  *habitation destinée à la conception et à la vente clandestine de drogues* (Bertot, 2012, 396).
- Trap music :  *Trap music is based on use of the 808 Roland drum machine, pitched and re-sampled hiphop/rap vocals, pipe flutes, gangsta synth leads, and various FX. Similar to rap without the main vocal, Trap music has been gaining lots of attention from major DJ's and labels. Although, the style originated many years ago, Trap music has recently been making a new school comeback in many new forms such as "Trap", "Chirp", "SeaPunk", "PsyTrap", and "TrapStep"<sup>69</sup>.*
- Turntablism :  *l'art et les techniques des DJ virtuoses. De l'anglais « turntable », platine. Le terme « platinisme » est parfois employé en français* (Bertot, 2012, 396).
- Underground :  *A genre in music and other forms of media intended for an elite audience, that is often characterized by its high levels of originality and experimentation, and does not conform to typical standards, trends, or hypes as set by the popular mainstream media<sup>70</sup>.*
- Wack MC :  *quelqu'un qui se prétend rappeur, sans en avoir le talent. S'en prendre aux « wack MCs » est un exercice répandu dans le hip-hop* (Bertot, 2012, 396).

<sup>69</sup> Cf. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Trap+Music>

<sup>70</sup> Cf. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Underground>

## Bibliographie

### ➤ Articles

- ALRIDGE Derrick P., « From Civil Rights to Hip Hop: Toward a Nexus of Ideas », *The Journal of African American History*, Vol. 90, n°3, « The History of Hip Hop », 2005, p. 226-252.
- BENNETT Andy, « Rappin' on the Tyne: white hip-hop culture in Northeast England – an ethnographic study », *The Sociological Review*, Vol. 47, n°1, 1999, p. 1-24.
- BESSONE Magali, « Le « peuple noir » comme « test concret des principes de la grande république » : W.E.B. Du Bois et la réélaboration de l'idéal américain de sympathie », *Raisons politiques*, 2006/4, n°24, p. 33-53.
- BESSONE Magali, « « Contre Booker T. Washington », de W.E.B. Du Bois », *Le Point : Hors-série*, n°22, « La pensée noire : Les textes fondamentaux », 2009, p. 32, 33.
- BÉTHUNE Christian, « Le hip hop : une expression mineure », *Sex Sells, Blackness too ?*, Vol. !, n°8-2, 2011, p. 161-186.
- BOUYAHIA Malek, « Ceci n'est pas une musique noire ! », *Sex Sells, Blackness too ?*, Vol. !, n°8-2, 2011, p. 5-11.
- CALIHMAN Matthew, « Black Power beyond Black Nationalism: John A. Williams, Cultural Pluralism, and the Popular Front », *MELUS*, Vol. 34, n°1, 2009, p. 139-162.

- CHENEY Charise, « In Search of the “Revolutionary Generation”: (En)gendering the Golden Age of Rap Nationalism », *The Journal of African American History*, Vol. 90, n°3, « The History of Hip Hop », 2005, p. 278-298.
- CHIVALLON Christine, « La diaspora noire des Amériques », *L’Homme*, n°161, 2002, p. 51-74.
- CHIVALLON Christine, « Diaspora noire des Amériques : une réflexion conduite à partir de la notion de « lien transétatique » », *Autrepart*, n°38, 2006/2, p. 39-61.
- CUTLER Cecilia A., « Yorkville Crossing: White teens, hip hop and African American English », *Journal of Sociolinguistics*, Vol. 3, n°4, p. 428-442.
- DJERRAHIAN Gabriella, « Éléments d’une négritude mondialisée : le hip-hop et la conscience raciale chez de jeunes israéliens d’origine éthiopienne », *Cahiers de recherche sociologique*, n°49, 2010, p. 17-45.
- ENGELS Dustin, « Baadasssss Gangstas: The Parallel Influences, Characteristics and Criticisms of the Blaxploitation Cinema and Gangsta Rap Movements », *The Journal of Hip Hop Studies*, Vol. 1, Issue 1, 2014, p. 62-80.
- FORMAN Murray, « Conscious Hip-Hop, Change, and the Obama Era », *American Studies Journal*, n°54, 2010, p. 3-14.
- FREITAS Franck, « “Blackness à la demande”. Production narrative de l’“authenticité raciale” dans l’industrie du rap américain », *Sex Sells, Blackness too ?*, Vol. !, n°8-2, 2011, p. 93-121.
- GOSA Travis L., « Not Another Remix: How Obama Became the First Hip-Hop President », *Journal of Popular Music Studies*, Vol. 22, Issue 4, 2010, p. 389-415.

- GUEDJ Pauline, « « A Nation within Nations » : nationalisme afro-américain et réafricanisation aux États-Unis », *Civilisations*, n°51, 2004, p. 23-38.
- HARRIS Jessica C., « Black Nationalism: The Black Panther Party », *The Journal of Negro History*, Vol. 85, n°3, 2000, p. 162-174.
- HENDERSON Errol A., « Black Nationalism and Rap music », *Journal of Black Studies*, Vol. 26, n°3, 1996, p. 308-339.
- KESTELOOT Lilyan, « Nations nègres et culture, de Cheikh Anta Diop », *Le Point : Hors-série*, n°22, « La pensée noire : Les textes fondamentaux », 2009, p. 64, 65.
- KUBRIN Charis E., « Gangstas, Thugs, and Hustlas: Identity and the Code of the Street in Rap Music », *Social Problems*, Vol. 52, n°3, 2005, p. 360-378.
- LAMONT Michèle, WELBURN Jessica S., FLEMING Crystal M., « Réactions à la discrimination raciale et résilience sociale dans le contexte néolibéral aux Etats-Unis », *Informations sociales*, n°177, 2013/3, p. 76-84.
- LEBLANC Marie Nathalie, BOUDREAULT-FOURNIER Alexandrine, DJERRAHIAN Gabriella, « Les jeunes et la marginalisation à Montréal : la culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration », *Diversité urbaine*, Vol. 7, n°1, 2007, p. 9-29.
- LENA Jennifer C., « Social Context and Musical Content of Rap Music, 1979-1995 », *Social Forces*, Vol. 85, n°1, 2006, p. 479-495.
- LIVINGSTON Samuel T., « Speech is My Hammer, It's Time to Build: Hip Hop, Cultural Semiosis and the African Intellectual Heritage », *The Journal of Hip Hop Studies*, Vol. 1, Issue 1, 2014, p. 38-61.
- MOORE Mike, « The Economics of Cultural Legitimacy in Hip Hop's Counterpublic Space », *Gnovis Journal*, Vol. 8, n°1, 2007, p. 7-23.

- PARINI Jay, « “The Souls of Black Folk”: A Book That Changed America », *The Journal of Blacks in Higher Education*, n°62, 2008/2009, p. 72-80.
- STANFORD Karin L., « Keepin’ It Real in Hip Hop Politics: A Political Perspective of Tupac Shakur », *Journal of Black Studies*, Vol. 42, n°1, 2011, p. 3-22.
- VERGÈS Françoise, « « Le Nègre n’est pas. Pas plus que le Blanc » », Frantz Fanon, esclavage, race et racisme, *Actuel Marx*, n°38, 2005/2, p. 45-63.
- WELLS-WILBON Rhonda, JACKSON Nigel D., SCHIELE Jerome H., « Lessons From the Maafa. Rethinking the Legacy of Slain Hip Hop Icon Tupac Amaru Shakur », *Journal of Black Studies*, Vol. 40, n°4, 2010, p. 509-526.

➤ **Ouvrages**

- AKHENATON et MANDEL Eric, *La Face B*, Paris, Don Quichotte (Seuil), 2010, 463 p.
- BALZACQ Thierry, BAUDEWYNS Pierre, JAMIN Jérôme, LEGRAND Vincent, PAYE Olivier, SCHIFFINO Nathalie, *Fondements de science politique*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014, 440p.
- BERTOT Sylvain, *Rap, Hip Hop. Trente années en 150 albums, de Kurtis Blow à Odd Future*, Marseille, Le mot et le reste, 2012, 403 p.
- BREITMAN George, *Malcolm X. Le pouvoir noir*, Paris, La Découverte, 2008, 264 p. [Textes politiques réunis et présentés par George Breitman ; Traduit de l’anglais (États-Unis) par Guillaume Carle ; Préface de Claude Julien ; « Malcolm X Speaks », New York, Merit Publishers, 1965]

- CARMICHAEL Stokely et HAMILTON Charles V., *Le Black Power. Pour une politique de libération aux Etats-Unis*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot, 2009, 240 p. [Traduit de l'anglais (États-Unis) par Odile Pidoux ; Préface de Marie-Hélène Bourcier ; « Black Power », New York, Random House, 1967]
- CHANG Jeff, *Can't Stop Won't Stop. A History of the Hip Hop Generation*, Ebury Press, 2007, 546 p.
- CHARNAS Dan, *The Big Payback: The History of the Business of Hip-Hop*, New American Library, 2011, 680 p.
- CONE James H., *Malcolm X et Martin Luther King. Même cause, même combat*, Genève, Labor et Fides, 2002, 128 p. [Traduction de Serge Molla ; « Martin & Malcolm & America. A Dream or a Nightmare », New-York, Orbis Books, 1991]
- DORMAGEN Jean-Yves et MOUCHARD Daniel, *Introduction à la sociologie politique*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2010, 271 p.
- DU BOIS W.E.B., *Les âmes du peuple noir*, Paris, La Découverte/Poche, 2007, 339 p. [Introduction, notes, postface et traduction de l'anglais par Magali Bessone ; « The Souls of Black Folk, in Writings », New-York, The Library of America, 1986]
- FANON Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte & Syros, 2002, 311 p. [Préface de Jean-Paul Sartre ; Présentation de Alice Cherki et postface de Mohammed Harbi]
- GOSSIAUX Pol-Pierre, *Babembe. L'art funéraire : Anthropologie de l'art des Babembe Babondo du Sud-Kivu*, Liège, Anthroposys, 2016, 281 p. [Postface de Viviane Baeke]
- LAPIOWER Alain, *Total respect. La génération hip-hop en Belgique*, Bruxelles, Fondation Jacques Gueux – Vie Ouvrière, 1997, 288 p.

- MARTINIELLO Marco, *Penser l'ethnicité. Identité, culture et relations sociales*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2013, 153 p.
- ROBERT Philippe, *Great Black Music. Un parcours en 110 albums essentiels*, Marseille, Le mot et le reste, 2008, 247 p. [Préface de Florent Mazzoleni]
- ROBINSON Dean E., *Black Nationalism in American politics and thoughts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, 171 p.
- SULLIVAN Randall, *L.A.Byrinthe : Enquête sur les meurtres de Tupac Shakur et Notorious B.I.G., sur l'implication de Suge Knight, le patron de Death Row Records, et sur les origines d'un des plus gros scandales à avoir éclaboussé la police de Los Angeles*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages Rouge », 2014, 448 p. [Traduit de l'anglais (États-Unis) par Benjamin et Julien Guérif ; « L'Abyrinth », Randall Sullivan, 2002]
- THURAM Lilian, *Mes étoiles noires. De Lucy à Barack Obama*, Paris, Philippe Rey, 2010, 492 p.
- VAN DEBURG William L., *Modern Black Nationalism: From Marcus Garvey to Louis Farrakhan*, New York and London, New-York University Press, 1997, 396 p.
- VAN EERSEL Tom, *Panthères noires. Histoire du Black Panther Party*, Paris, L'échappée, coll. « dans le feu de l'action », 2006, 159 p.
- X Malcolm et HALEY Alex, *L'autobiographie de Malcolm X*, Presses Pocket, 1993, 328 p. [Traduit de l'américain par Anne Guérin, introduction de Daniel Guérin ; *The autobiography of Malcolm X*, New York, Grove Press, 1965]

➤ **Sites internet**



▪ Retranscriptions des textes des chansons analysées

- « 3 Kings [Lyrics] », *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/Rick-ross-3-kings-lyrics> (consultée le 25-06-16).
- « 5AM [Lyrics] », *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/Logic-5am-lyrics> (consultée le 17-07-16).
- « A Better Tomorrow (2014) [Lyrics] », *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/Wu-tang-clan-a-better-tomorrow-2014-lyrics> (consultée le 23-07-16).
- « Ahhh Shit [Lyrics] », *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/G-unit-ahhh-shit-lyrics> (consultée le 23-07-16).
- « Ambition [Lyrics] », *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/Wale-ambition-lyrics> (consultée le 25-06-16).
- « Best Friend [Lyrics] », *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/Yelawolf-best-friend-lyrics> (consultée le 03-08-16).
- « Black President [Lyrics] », *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/Nas-black-president-lyrics> (consultée le 17-07-16).
- « Black Rage [Lyrics] », Lauryn Hill, *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/Lauryn-hill-black-rage-annotated> (consultée le 23-07-16).
- « Black Rage [Lyrics] », The Last Poets, *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/The-last-poets-black-rage-lyrics> (consultée le 23-07-16).
- « By Any Means [Lyrics] », *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/Wale-by-any-means-lyrics> (consultée le 03-07-16).

- « Changes [Lyrics] », *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/2pac-changes-lyrics> (consultée le 18-07-16).
- « Dead Presidents III [Lyrics] », *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/Logic-dead-presidents-iii-lyrics> (consultée le 17-07-16).
- « Fire Squad [Lyrics] », *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/J-cole-fire-squad-lyrics> (consultée le 25-06-17).
- « Fuck Your Ethnicity [Lyrics] », *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/Kendrick-lamar-fuck-your-ethnicity-lyrics> (consultée le )
- *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/> (consultée le 24-07-16).
- « HiiiPower [Lyrics] », *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/Kendrick-lamar-hiiipower-lyrics> (consultée le 03-07-16).
- « I Wonder If Heaven Got a Ghetto [Lyrics] », *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/2pac-i-wonder-if-heaven-got-a-ghetto-lyrics> (consultée le 17-07-16).
- « Nobody [Lyrics] », *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/Rick-ross-nobody-lyrics> (consultée le 01-08-16).
- « Rap God [Lyrics] », *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/Eminem-rap-god-lyrics> (consultée le 02-08-16).
- « Root of All Evil [Lyrics] », *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/The-underachievers-root-of-all-evil-lyrics> (consultée le 17-07-16).
- « Still Shining [Lyrics] », *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/The-underachievers-still-shining-lyrics> (consultée le 04-07-16).
- « The Blacker The Berry [Lyrics] », *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/Kendrick-lamar-the-blacker-the-berry-lyrics> (consultée le 18-07-16).

- « The World Is Yours [Lyrics] », *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/Nas-the-world-is-yours-lyrics> (consultée le 17-07-16).
- « White Boy Shit [Lyrics] », *Genius*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/Yelawolf-white-boy-shit-lyrics> (consultée le 03-08-16).

- Définitions

- <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Blow> (consultée le 04-07-16).
- <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=dead+presidents> (consultée le 18-07-16).
- <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=half+breed> (consultée le 18-07-16).
- <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=plastic> (consultée le 03-07-16).
- <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Plymouth+rock> (consultée le 25-06-16).

- Clips vidéo

- « G-Unit – Ahhh Shit (Official Music Video) », *Youtube*, 25-08-14, disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=UvUeySfWPd8> (consultée le 23-07-16).
- « J-Cole – Fire Squad (2014 Forest Hills Drive) », *Youtube*, 04-12-14, disponible à l'adresse suivante : [https://www.youtube.com/watch?v=-MGB\\_G\\_ZjMo](https://www.youtube.com/watch?v=-MGB_G_ZjMo) (consultée le 03-07-16).

- « J-Cole – Fire Squad [LYRICS ON SCREEN] », *Youtube*, 11-03-15, disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=W6sRiOID9eY> (consultée le 03-07-16).
- « Kendrick Lamar 'HiiiPower' OFFICIAL MUSIC VIDEO », *Youtube*, 28-05-11, disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=-PXIbVNfj3s> (consultée le 04-07-16).
- « Logic – 5AM (live) @ the Fillmore », *Youtube*, 27-06-13, disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=ZJsfj47N0-Q> (consultée le 18-07-16).
- « Rick Ross feat. Dr. Dre and Jay-Z – 3 Kings (A Maybach Music Films Piece) », *Youtube*, 31-07-12, disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=FCfoj2VDqZ4> (consultée le 25-06-16).
- « Wu-Tang Clan – A Better Tomorrow », *Youtube*, 05-12-14, disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=GhCNBsoLkJE> (consultée le 23-07-16).

- Autres sites

- BAKER Soren, « Macklemore: Eminem Benefits From White Privilege », *HipHopDX*, 03-03-16, disponible à l'adresse suivante : <http://hiphopdx.com/news/id.37747/title.macklemore-eminem-benefits-from-white-privilege> (consultée le 01-08-16).
- BERTRAND Yann, « Grammy Awards : Kendrick Lamar superstar », *France info*, 15-02-16, disponible à l'adresse suivante : <http://www.franceinfo.fr/emission/l-histoire-du-jour/2012-2013/grammy-awards-kendrick-lamar-superstar-15-02-2016-06-10> (consultée le 03-07-16).
- BINET Stéphanie, « Engagé et réaliste : le nouvel album choc de Kendrick Lamar », *Le Monde*, 19-03-15, disponible à l'adresse suivante :

[http://www.lemonde.fr/musiques/article/2015/03/19/engage-et-realiste-le-nouvel-album-choc-de-kendrick-lamar\\_4597069\\_1654986.html](http://www.lemonde.fr/musiques/article/2015/03/19/engage-et-realiste-le-nouvel-album-choc-de-kendrick-lamar_4597069_1654986.html) (consultée le 03-07-16).

- BORGER Julian, « New York on edge as police kill unarmed man in hail of 50 bullets on his wedding day », *The Guardian*, 27-11-06, disponible à l'adresse suivante : <https://www.theguardian.com/world/2006/nov/27/usa.julianborger> (consultée le 19-07-16).
- CARAMANICA Jon, « Beyond Authenticity: A Rapper Restages », *The New-York Times*, 22-04-09, disponible à l'adresse suivante : [http://www.nytimes.com/2009/04/23/arts/music/23ross.html?sq=rick%20ross&st=cse&adxnnl=1&scp=2&adxnnlx=1240657283-/JNfTtfxE9CmcPWdpGIU8Q&\\_r=2](http://www.nytimes.com/2009/04/23/arts/music/23ross.html?sq=rick%20ross&st=cse&adxnnl=1&scp=2&adxnnlx=1240657283-/JNfTtfxE9CmcPWdpGIU8Q&_r=2) (consultée le 25-06-16).
- « Changes (Chanson de 2Pac) », *Wikipédia*, disponible à l'adresse suivante : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Changes\\_\(chanson\\_de\\_2Pac\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Changes_(chanson_de_2Pac)) (consultée le 18-07-16).
- « Dr. Dre », *Wikipédia*, disponible à l'adresse suivante : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Dr.\\_Dre](https://fr.wikipedia.org/wiki/Dr._Dre) (consultée le 05-02-16).
- EMBA Christine, « What is white privilege? », *The Washington Post*, janvier 2016, disponible à l'adresse suivante : [https://www.washingtonpost.com/blogs/post-partisan/wp/2016/01/16/white-privilege-explained/?utm\\_term=.0dae846c8921](https://www.washingtonpost.com/blogs/post-partisan/wp/2016/01/16/white-privilege-explained/?utm_term=.0dae846c8921) (consultée le 04-07-16).
- GOLDENBERG Suzanne, « Detectives cleared over man killed in hail of 50 bullets on wedding day », *The Guardian*, 26-04-08, disponible à l'adresse suivante : <https://www.theguardian.com/world/2008/apr/26/usa.usgunviolence> (consultée le 19-07-16).
- GREENBURG Zack O'Malley, « Dr. Dre Net Worth: \$710 Million In 2016 », 05-05-16, disponible à l'adresse suivante : <http://www.forbes.com/sites/zackomalleygreenburg/2016/05/05/dr-dre-net-worth-710-million-in-2016/#739fe9c432ef> (consultée le 05-02-16).

- GREENBURG Zack O'Malley, « The Forbes Five: Hip-Hop's Wealthiest Artists 2016 », 03-05-16, disponible à l'adresse suivante : <http://www.forbes.com/sites/zackomalleygreenburg/2016/05/03/the-forbes-five-hip-hops-wealthiest-artists-2016/#752d88a8477f> (consultée le 05-02-16).
- GREENBURG Zack O'Malley, « Why Dr. Dre Isn't A Billionaire Yet », 05-05-15, disponible à l'adresse suivante : <http://www.forbes.com/sites/zackomalleygreenburg/2015/05/05/why-dr-dre-isnt-a-billionaire-yet/#b87b8321decd> (consultée le 05-02-16).
- GRIMES William, « William H. Grier, Psychiatrist Who Delved Into 'Black Rage' in 1960s, Dies at 89 », *The New-York Times*, 11-09-15, disponible à l'adresse suivante : [http://www.nytimes.com/2015/09/13/books/william-h-grier-psychiatrist-who-delved-into-black-rage-in-1960s-dies-at-89.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2015/09/13/books/william-h-grier-psychiatrist-who-delved-into-black-rage-in-1960s-dies-at-89.html?_r=1) (consultée le 24-07-16).
- GUFF Mac, « Explication de texte : Kendrick Lamar – The Blacker The Berry », *YARD*, 2015, disponible à l'adresse suivante : <http://oneyard.com/by-category/?cat=explication-de-texte-magazine> (consultée le 18-07-16).
- HULLOT-GUIOT Kim et GENDRON Guillaume, « Eric Garner, mort le 17 juillet 2014 », *Libération*, 06-08-15, disponible à l'adresse suivante : [http://www.liberation.fr/planete/2015/08/06/eric-garner-mort-le-17-juillet-2014\\_1356939](http://www.liberation.fr/planete/2015/08/06/eric-garner-mort-le-17-juillet-2014_1356939) (consultée le 25-07-16).
- JENKINS Craig, « Album Review: The Underachievers, Indigoism », *Pitchfork*, 12-02-13, disponible à l'adresse suivante : <http://www.pitchfork.com/reviews/albums/17716-indigoism/> (consultée le 12-07-16).
- « Kendrick Lamar [artiste] », *Les Inrocks*, disponible à l'adresse suivante : <http://www.lesinrocks.com/artiste/kendrick-lamar/> (consultée le 27-06-16).

- LYONS Patrick, « G-Unit – Ahhh Shit [New Song] », *HotNewHipHop*, 18-08-14, disponible à l'adresse suivante : <http://www.hotnewhiphop.com/g-unit-ahhh-shit-new-song.1956165.html> (consultée le 23-07-16).
- « Malcolm X warns, "it should be the ballot or the bullet," Washington Heights, NY, March 29, 1964. », *AMDOCS: Documents for the Study of American History*, disponible à l'adresse suivante : <http://www.vlib.us/amdocs/texts/malcolmx0364.html> (consultée le 03-07-16).
- « Michael Chabon », *Wikipédia*, disponible à l'adresse suivante : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Michael\\_Chabon#R.C3.A9compenses](https://fr.wikipedia.org/wiki/Michael_Chabon#R.C3.A9compenses) (consultée le 04-07-16).
- <http://www.nbc.com/law-and-order-special-victims-unit/credits/cast> (consulté le 23-07-16).
- *Rap Genius France*, disponible à l'adresse suivante : <http://genius.com/artists/Rap-genius-france> (consulté le 24-07-16).
- « Rick Ross », *Wikipédia*, disponible à l'adresse suivante : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Rick\\_Ross](https://fr.wikipedia.org/wiki/Rick_Ross) (consultée le 25-06-16).
- « Ricky Donnell Ross », *Wikipédia*, disponible à l'adresse suivante : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Ricky\\_Donnell\\_Ross](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ricky_Donnell_Ross) (consultée le 25-06-16).
- « Rick Ross Is Still A "Ciroc Boy", Renews His Contract With The Liquor Brand », *Hot 97*, 14-12-12, disponible à l'adresse suivante : <http://www.hot97.com/news/morning-show/rick-ross-still-ciroc-boy-renews-his-contract-liquor-brand> (consultée le 01-08-16).
- RIDEL Xavier, « Cette nuit, The Underachievers ont publié une superbe mixtape », *Les Inrocks*, 17-05-16, disponible à l'adresse suivante : <http://www.lesinrocks.com/2016/05/17/musique/the-underachievers-a-publie-superbe-mixtape-11828080/> (consultée le 03-06-16).

- SINDANU, « Rick Ross reconnaît avoir été gardien de prison ! », *Booska-P*, 16-08-12, disponible à l'adresse suivante : <http://www.booska-p.com/new-rick-ross-reconnait-avoir-ete-gardien-de-prison-n7569.html> (consultée le 26-06-16).
- TARDIO Andres, « Macklemore Says He Benefits From White Privilege, Explains Eminem's Influence », *HipHopDX*, 22-08-13, disponible à l'adresse suivante : <http://hiphopdx.com/news/id.25160/title.macklemore-says-he-benefits-from-white-privilege-explains-eminem-s-influence> (consultée le 03-08-16).
- « The 2013 TIME 100 », *Time*, disponible à l'adresse suivante : <http://time100.time.com/2013/04/18/time-100/slide/all/> (consultée le 26-06-16).
- *Urban Dictionary*, disponible à l'adresse suivante : <http://www.urbandictionary.com/> (consultée le 24-07-16).
- VAN GELDER Lawrence, « Rapper Who Was Killed Fired First Shot, Police Say », *The New York Times*, 14-04-06, disponible à l'adresse suivante : <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D0CE7DF163FF937A25757C0A9609C8B63> (consultée le 03-08-16).



## Discographie

### ➤ Titres repris dans le corpus de textes

- 2PAC, « Changes » (featuring Talent), *Greatest Hits* [à titre posthume], Death Row, 1998.
- 2PAC, « I Wonder if Heaven Got a Ghetto », *R U Still Down? (Remember Me)* [à titre posthume], Amaru Entertainment/BMG/Jive, 1997.
- EMINEM, « Rap God », *The Marshall Mathers LP 2*, Aftermath/Interscope/Shady, 2013.
- G-UNIT, « Ahhh Shit » [produced by 808 Mafia], 2014.
- HILL LAURYN, « Black Rage », 2014.
- J-COLE, « Fire Squad », *2014 Forest Hills Drive*, Dreamville/Roc Nation/Columbia, 2014
- KENDRICK LAMAR, « Fuck Your Ethnicity », *Section.80*, Top Dawg Entertainment (TDE), 2011.
- KENDRICK LAMAR, « HiiiPoWeR », *Section.80*, Top Dawg Entertainment (TDE), 2011.

- KENDRICK LAMAR, « The Blacker the Berry », *To Pimp a Butterfly*, Aftermath/Interscope/Top Dawg Entertainment (TDE), 2015.
- THE LAST POETS, « Black Rage », *Holy Terror*, Rykodisc, 1993.
- LOGIC, « 5AM », *Young Sinatra: Welcome to Forever*, Visionary Music Group, 2013.
- LOGIC, « Dead Presidents III », *Young Sinatra: Undeniable*, Visionary Music Group, 2012.
- NAS, « Black President », *Untitled*, The Jones Experience/Def Jam/Columbia, 2008.
- NAS, « The World Is Yours », *Illmatic*, Columbia, 1994.
- RICK ROSS, « 3 Kings » (featuring Dr. Dre and Jay-Z), *God Forgives, I don't*, Maybach/Slip-N-Slide/Def Jam, 2012.
- RICK ROSS, « Nobody » (featuring French Montana), *Mastermind*, Maybach/Slip-N-Slide/Def Jam, 2014.
- THE UNDERACHIEVERS, « Roots of all Evil », *Indigoism*, Brainfeeder, 2013.
- THE UNDERACHIEVERS, « Still Shining », *The Lords of Flatbush*, Brainfeeder, 2013.
- WALE, « Ambition » (featuring Meek Mill and Rick Ross), *Ambition*, Maybach Music/Warner Bros., 2011.
- WALE, « By Any Means » (featuring Rick Ross, Meek Mill and Pill), *Self Made Vol. 1*, Maybach Music/Warner Bros., 2011.
- WU-TANG CLAN, « A Better Tomorrow », *A Better Tomorrow*, Warner Bros., 2014.

- YELAWOLF, « White Boy Shit », *Heart of Dixie*, Slumerican, 2012.
- YELAWOLF, « Best Friend » (featuring Eminem), *Love Story*, Shady/Interscope, 2015.

➤ **Autres titres, albums ou mixtapes cités**

- 50 CENT, « In da Club », *Get or Rich or Die Tryin'*, Shady/Aftermath/Interscope, 2003.
- 50 CENT, « Many Men (Wish Death) », *Get or Rich or Die Tryin'*, Shady/Aftermath/Interscope, 2003.
- AKHENATON, « La face B », *Mètèque et mat*, La Cosca/Côté Obscur/Delabel, 1995.
- AZNAVOUR CHARLES, « Parce que tu crois », *La bohème*, Barclay, 1966.
- BODY COUNT, « Cop Killer », *Body Count*, Sire/Warner Bros., 1992.
- DR. DRE, *The Chronic*, Death Row/Interscope/Priority, 1992.
- DR. DRE, « What's the Difference » (featuring Xzibit and Eminem), *2001*, Aftermath/Interscope, 1999.
- EMINEM, *The Slim Shady LP*, Aftermath/Interscope, 1999.
- GRANDMASTER FLASH & THE FURIOUS FIVE, « The Message », *The Message*, Sugar Hill Records, 1982.
- HILL LAURYN, *The Miseducation of Lauryn Hill*, Ruffhouse/Columbia, 1998.

- JAY-Z, *Reasonable Doubt*, Roc-A-Fella/Priority, 1996.
- NAS, *Hip Hop is Dead*, Def Jam, 2006.
- NIGGAZ WIT ATTITUDES (N.W.A.), « Fuck tha Police », *Straight Outta Compton*, Ruthless Records, 1988.
- PUBLIC ENEMY, « Fight The Power », *Fear of a Black Planet*, Motown, 1989.
- RICK ROSS, « Hustlin' » *Port of Miami*, Slip-N-Slide/Def Jam/Poe Boy, 2006.
- RUN-D.M.C., « It's Like That », *Run-D.M.C.*, Profile, 1983.
- RUN-D.M.C., « Rock Box », *Run-D.M.C.*, Profile, 1984.
- THE SUGARHILL GANG, « Rapper's Delight », Sugar Hill Records, 1979.
- THE UNDERACHIEVERS, « Al Capone », *It Happened in Flatbush*, The Underachievers / RPMMSC, 2016.
- THE UNDERACHIEVERS, « Al Capone », *Indigoism*, Brainfeeder, 2013.
- WU-TANG CLAN, *Enter The Wu-Tang (36 Chambers)*, Loud/Columbia, 1993.

## Annexes

### ➤ Retranscriptions des textes du corpus

- « 3 Kings » - Rick Ross, Dr. Dre et Jay-Z (2012)

[Intro: Dr. Dre]

*Yeah, classic hip hop shit  
Dr. D-R-E, Rozay and Jay, let's get 'em*

[Verse 1: Dr. Dre]

***We started out mopping floors  
And now we front row at the awards  
Number one for the last twenty years  
If you real, mothafucka scream cheers!  
Mothafucka scream cheers!  
Heh, and it is what it is  
He wanted to shine at the swap meet  
Till the white boys got him in that hot seat  
I only love it when her hair long  
**You should listen to this beat through my headphones**  
Money long, number one twenty years strong  
Fuck a gym, I am him, I'm Andre Young  
G5s to 64s, Dre got 'em  
If the bitch bad I got her in red bottoms  
Great weed, nice homes, bread proper  
Tec nine, one chamber, top shotta  
Bentley coupe, new yacht, my helicopter  
Born broke, real nigga straight out of Compton  
**The fuck you magazine niggas want from me?**  
**I rewrote the game, nigga, now talk money**  
All black on my Al Capone shit  
I built a house, nigga get your own shit  
I only love it when her hair long***

*You should listen to this beat through my headphones*

[Interlude: Rick Ross]

*See y'all niggas  
Hit the switches on that shit one time, ugh  
Let the top down*

[Verse 2: Rick Ross]

*I came a long way from the weed game  
Twenty stack seats at the Heat game  
And I'm still strapped with the heat man  
Can't be steppin' on a nigga feet man  
80 pair of sneakers came from the D game  
Cousin was a Crip, said it was a C thing  
Brown bag money in a duffle bag  
Fuck 'em all, wet 'em and we gotta double back  
The homie whippin' chickens in his momma kitchen  
On the mission, said he get it for his son tuition  
**Real nigga's dreams comin' to fruition**  
**Stumble, but I never fall, leanin' on my pistol**  
I only love it when the ass fat  
We should listen to this track in my Maybach  
I'm just tryin' to be a billionaire  
Come and suck a dick for a millionaire*

[Interlude: Jay-Z]

*Uh, it's just different  
I know it feels different*

[Verse 3: Jay-Z]

***Uh, I only love her if her eyes brown**  
**Play this shit while you play around with my crown**  
King H-O, y'all should know by now  
But if you don't know, uh  
Millions on the wall in all my rooms  
Niggas couldn't fuck with my daughter's room  
Niggas couldn't walk in my daughter's socks  
Banksy bitches, Basquiat  
I ran through that buck fifty Live Nation fronted me  
They workin' on another deal, they talkin' two hundred fifty  
I'm holdin' out for three  
Two seventy five and I just might agree  
Ex-D-boy, used to park my Beamer  
Now look at me, I can park in my own arena  
I only love her if her weave new  
I'm still a hood nigga, what you want me to do?*

*Been hoppin' out the BM with your BM  
 Taking her places that you can't go with your per diem  
 Screamin' carpe diem until I'm a dead poet  
 Robin Williams shit, I deserve a golden globe bitch!  
 I take a Ace in the meanwhile  
 You ain't gotta keep this Khaled, it's just a freestyle  
 Fuck rap money, I've made more off grapes  
 Fuck show money, I spent that on drapes  
 Close the curtains, fuck boy, out my face  
 I whip the coke, let the lawyer beat the case  
 Murder was the case that they gave me  
 I killed the Hermes store, somebody save me  
 Stuntin' to the max like wavy, oh shit!  
 Oh, stuntin' to the max, I'm so wavy  
 Used to shop at TJ Maxx back in '83  
 I don't even know if it was open then  
 I ain't know Oprah then  
 Have the XL 80 bike  
 Loud motor, they be like, "Damn!" when I'm comin' through, rrraaanngg  
 Had the grill in '88, y'all niggas is late  
 You got all that, right?  
 I love this shit like my own daughter  
 Let's spray these niggas, baby, just like daddy taught ya  
 Young, this is just different*

- **« 5AM » - Logic (2013)**

[Verse 1]

***I've seen a lot of shit I shouldn't have but never forgot it though**  
**Brothers on the corners selling crack like it was nada though**  
 Walk inside my kitchen baking soda all up on the floor  
 Police banging on the door  
 While gripping a .44  
 I was just a youngin' but this type of shit I've seen before  
**Y'all see a white boy, but my daddy a negro**  
**Half breed motherfucker put the mic and he flow**  
 I just wanna spread love, they want me to bleed slow  
 I just wanna keep the peace, and help people  
 Give some of this money that I'm making to the people  
 So if you hatin' on me goddamn you evil  
 And just don't understand cause I'm flyer than Knievel  
 Been through a lot of shit, but I keep it on the D-Lo  
 Never bustin' in'em streets but I keep it G though  
 I ain't in a fairy tale, I'm just me, ho!  
 Only thing I talk about is everything that we know  
 I heard you've got a fucking problem bitch I bet I beast  
 Ain't no need to reach, I don't need a piece  
 I just kill'em with kindness, yeah we leave 'em deceased*

*And tell it like it is and now you got it capish shorty waddup !*

[Hook x2]

*Let me bring it back down  
You think it's a game right now (yeah)  
But it ain't the same right now, know my name right now (yeah)  
Back where I came from now  
We're gon' live it up  
Till we bring it back down*

[Verse 2]

*I hope you live a long life hatin'  
And watch every Grammy just to see who they nominating, uh  
So successful they'll probably say I signed with Satan  
But I got God on my side, always down to ride  
Don't get it twisted, I ain't perfect in the least  
I'm still all up in your girl jeans like a crease  
Matter fact like a geneticist  
These rappers' records comin' out they so repetitive  
Shout out my homie Chance, peace to Skizzy Mars  
Rattpack, homie Castro, we dropping bars  
It's all love, man that shit is ours  
They never thought I'd make a shooting from the stars  
Yeah, I'm a born sinner, but it's a Cole world  
Shout out my homies that know me, can't forget my old girl  
But that's a touchy subject like a priest, woah  
I heard y'all finally eating over there, we got a feast, though  
Keep it Rattpack, till the beat go  
You might not get the flow now, let it seep though  
Fans know my lyrics deeper than the sea floor  
But we dumb it down so they spin it on the radio  
**Racism all up in 'em, that shit is irrelevant**  
**My flow is colorblind, rapping for the hell of it**  
I don't give a fuck, my mind stays celibate  
Run quick, tell a bitch, rap getting me hella rich  
Out the blue like Ella Fitz  
My flow is so elegant  
Death before dishonor  
Murder all rappers in front of they momma's  
I rep Artanis  
Decipher the word cause it's ebonics  
Reverse the letters and it spells Sinatra  
Yes, I gotcha bitch it's Logic*

[Hook]

- « A Better Tomorrow » - Wu-Tang Clan (2014)



[Intro: Method Man]

*Wake up... wake up  
Wake up...*

[Verse 1: Method Man]

*Wake up, get a hold of your life, go get your cake up  
The motto in the streets is you eat, or you get ate up  
Straight up, you tired of waiting, go get your weight up  
My peoples tired of waiting for reparations to pay us  
Screaming Jesus can save us, I, I get the Bentley if I save up  
But that's just another trick to enslave us  
Push the minimum wages  
Put, put our fathers up in them cages  
Then watch out when mother struggled to raise us  
But, but my ambition won't let me live in this poor condition  
That doesn't care about color, creed, or your religion  
Priests, politicians gotta listen to opposition  
From my position, we still ain't got a pot to piss in  
From my position, we still ain't got a pot to piss in*

[Verse 2: Masta Killa]

*Allah said to save the babies from the cold  
Pour wisdom in the cup so the truth overflows  
Still, knowledge is that bread that keeps us well-fed  
Old time religion will not bring us satisfaction  
Without action now who can disagree with me?  
God is not a mystery, there's nowhere in history  
That you could show and prove to me  
But still you face east and nod your head to me religiously  
I'm G-O-D, to infinity, for real*

[Hook: sample]

*The world won't get no better  
If we just let it be  
The world won't get no better  
We gotta change it yeah, just you and me*

[Verse 3: Cappadonna]

*Poor reparations, the Bush administration  
Unequality, martial law, segregation  
False hood, false teaching, false education  
Now's the time for us to come amongst this nation  
They deceiving us, they don't believe in us  
They believe in that Cream like Julius Caesar  
I'm like Marcus Garvey, Malcolm X with the heaters*

*Ripping the chains of the remains of all of the leaders  
Never worship the image of evil swine eaters  
I'm on the back of the bus with two fine divas  
We in the jungle of life, but never jungle fever  
I'm God-body all day long, spiritual life lessons  
That I recite in this song  
Trying to wake up everybody, can't we all get along?  
For all my people that's out there persevering through the storm  
Black fist, Staten Island, stand up, stand strong  
Penetrate through the gate and bring the Clan along*

[Hook: sample + Tekitha singing in the background]

*The world won't get no better  
If we just let it be  
The world won't get no better  
We gotta change it yeah, just you and me*

[Verse 4: Raekwon]

*Wake up and realise the times  
That we living in the world is getting more iller than ever  
Thought we was chillin', striving change for the better  
But it was a dream like Martin Luther  
He had a vision that could move a mountain  
Protect one another, that's world to my brother Malcolm  
As-salamu alaykum, alaykum as-salam  
We want justice, police supposed to protect and serve  
And then they shoot us down like wild animals  
The nerve of them cold-hearted killers  
With blue suits slaying our black youth  
The earth cries from all the blood that's being spilled  
We need a solution fast, get InshAllah bill  
Let me educate them, translate it meaning God's will  
It goes all in together, together how we are  
To stand with a plan, provided we down to fall  
And that's the Willie Lynch tactics that separated the masses  
Taught us all to think backwards*

[Reversed sample: RZA]

[Hook: sample]

*The world won't get no better  
If we just let it be  
The world won't get no better  
We gotta change it yeah, just you and me*

*We gonna change the world (x5)*

- « Ahhh Shit » - G-Unit (2014)

[Intro]

*"I'm minding my business officer; I'm minding my business  
Please just leave me alone  
I told you the last time please leave me alone"  
(We want the officer who did the choke  
As well as the officers that stood around)*

[Hook: 50 Cent]

*(Ah shit) Now why the fuck did you call them cops?  
(Ah shit) With your hands up you still getting shot  
(Ah shit) Here they come now, they out on patrol  
(Ah shit) They killed a few, they feeling to kill some more*

[Verse 1: Young Buck]

*Walked in here on that bullshit  
I been turn't up all day bustin' shots  
**Ever since Mike Brown went down**  
**My whole city like, "fuck a cop"**  
Run the red light, fuck a stop  
Bust his head when you pump the Glock  
Got my bread up, I run the block  
I don't play around with you bombaclot  
Bring it you to you if you really want this  
My heart cold, I'll send you something hot  
Blowing kush, but I'm staying focused  
Cause niggas move when they think you not  
That shit got my brother shot  
Standing right in front of his mother's spot  
But that got about ten of them popped  
And last night another one of them dropped  
We don't do no peace treaties  
No backing down, no calling quits  
Kidd Kidd tell these niggas how quick  
Buck can get on my New Orleans shit  
Like whodie, say bro, you must not know me  
You want war? Okayyy*

[Hook]

[Bridge: 50 Cent]

*(Ahhh shit) Man, who the fuck done dialed 9-1-1?  
(Ahhh shit) Now who the fuck done dialed 9-1-1?  
(Ahhh shit) See the lights flashing, now here they come  
(Ahhh shit) Now who the fuck done dialed 9-1-1?*

[Verse 2: Kidd Kidd]

*Let's stomp them out with both feet  
They gon' patch him up like a slow leak  
Rest in Peace to Ezell, middle finger to the police  
Fuck y'all with no grease, no justice, no peace  
They did Mike wrong like Cochise ain't nobody getting no sleep  
Now they saying we ignorant, Buck is you rolling with me?  
My hoodie on like Trayvon, I'mma give Zimmerman the business  
Where I go my niggas follow, hollow points thrown like a spiral  
It's go time, show time, get clapped like the Apollo  
I'm trapped out like fuck y'all, I'll abide by this gun law  
Unless you gon' do me like Eric Garner  
If you catch me smoking on my cigar  
Put my hands up and you pull your pistol  
Just because I'm a hood nigga  
This full clip gon' full flip you*

[Hook + Bridge]

[Outro]

***(I can't breathe x6)***

*Once again, police beating up on people  
All he did was break up a fight and this is what happens for breaking up a fight  
This is a disgrace, there's a test in this city and we intend to keep the pressure on  
(Let's continue to show this nation who we are, continue to show this country who we are...)*

- **« Ambition » - Wale, Meek Mill et Rick Ross (2011)**

[Intro: Wale]

*The time is now, on everything  
Took my heart away from money  
I ain't interested in fame  
And I pray that never change  
Ambition is priceless  
It's something that's in your veins  
And I put that on my name*

[Verse 1: Meek Mill]

*Uh, only hope I had was selling dope  
Was on my grind cause times was harder than a cellar floor  
My momma taught me never steal and never tell on folks  
I grew up looking up to niggas that was selling coke  
**Oh, I was raised by the stop sign**  
**No religion I was getting saved by the Glock nine***

*By the minute I was getting paid like a hot line  
Servin' raw and, fiends was calling, we was dot com  
Well connected, well respected and well protected  
Ain't get accepted, was rejected and now they regret it  
Ain't get my message, was no signal when I was texting  
The niggas I was calling was fraud and I learned my lesson  
Now I move with aggression, use my mind as a weapon  
Cause chances are never given they taken like interceptions  
So throw that pass, I'll be the cornerback  
Me and Folarin MMG gon' bring that Warner back*

[Hook: Wale]

*For my ambition  
Easy to dream a dream, though it's harder to live it  
They gon' love me for my Ambition  
Easy to dream a dream, though it's harder to live it  
They gon' love me for my Ambition  
Easy to dream a dream, though it's harder to live it  
Look, they gon' love me for my ambition  
Beautiful music, painting pictures that be my vision*

[Interlude: Rick Ross]

*It speaks for itself  
Define ambition for me*

[Verse 2: Rick Ross]

***My ambition to win, just to get me some ends  
Help me pay my little rent, maybe sit in a Benz  
I saw momma praying as she wait on results  
It was hot in the kitchen can I wait on the porch  
My father was missing, War Lord Oliver North  
Life was diggin' me deeper, I kept on coming up short  
Breaking so many laws, waking up in the dark  
Who cut my power off? it's time to move that powder soft  
Not too many options when you coming from the projects  
Sittin' in the trap now you moving Cyndi Lauper  
Girls wanna have fun, and a nigga with some change  
And I doubt that ever change  
Ambition is priceless that's something that's in your veins  
And I doubt that ever change  
Ambition is my shit and I put that on my name  
And I doubt that ever change***

[Hook]

*For my ambition  
Easy to dream a dream, though it's harder to live it*

*They gon' love me for my Ambition  
Easy to dream a dream, though it's harder to live it  
They gon' love me for my Ambition  
Easy to dream a dream, though it's harder to live it  
Look, they gon' love me for my ambition  
Beautiful music, painting pictures that be my vision*

[Verse 3: Wale]

*Well wishes to my opposition  
You niggas probably cop a plea before you cop a pistol  
I got nothing against them, they got fucking potential  
But every nigga who can read gotta get his issue  
Subscribe, niggas reside where all the lions and killers be  
And I ain't spend a minute up in the streets  
But I'm limitless mentally, I'm lyrically ZMT  
Lebron shit, I was in that 6 after 23  
And family is everything, and money is less important  
Long as your mama love you, don't ever love a woman  
I got a lot of bitches, they got a lot of feelings  
But I got that green on my eyes  
And that ain't no Donnie Simpson  
I retire you niggas: fuck you and your position!  
They placeholdering so slippery niggas can't even kick it  
Y'all rambling, talking shit to these bitches  
You know you real you don't say it  
You know you real, we gon feel it  
Ralph!*

[Outro: Wale]

*Beautiful music, painting pictures that be my vision  
They gon love me for my ambition  
Easy to dream a dream, but much harder to live it  
Look, they gon love me for my ambition  
Beautiful music, painting pictures that be my vision  
They gon love me for my ambition*

- **« Best Friend » - Yelawolf et Eminem (2015)**

[Verse 1: Yelawolf]

*Ain't never been much of the church type  
But I believe in the last days  
I walk through Hell almost every night  
But I believe it's a pathway  
Say boy, what you doin' with your life  
With those tattoos on your face?  
Say boy, you know that you'll pay the price*

*Well, I guess I'll see when I head that way*

[Hook: Yelawolf]

*To the Father, Son and Holy Spirit  
I hold You nearest  
My best friend, best friend  
Let the trumpets blow with Your appearance  
I can almost hear it  
My best friend, best friend  
When you wish me Hell upon my soul and spirit  
Behold these lyrics  
I got a best friend, best friend  
Yeah, I got a best friend, best friend, yeah*

[Verse 2: Yelawolf]

*I don't know much about Holy Bibles  
But I grew up in the Bible Belt  
I put my love for a woman on idle  
Because I got beat with my mama's belt  
But I learned from my mistakes  
Try hard to respect people for what they believing in  
But if you spit on my fucking grave  
And wish me Hell then I wish you well  
I'mma send you straight up to my best friend*

[Hook: Yelawolf]

*To the Father, Son and Holy Spirit  
I hold You nearest  
My best friend, best friend  
Let the trumpets blow with Your appearance  
I can almost hear it  
My best friend, best friend  
When you wish me Hell upon my soul and spirit  
Behold these lyrics  
I got a best friend, best friend  
Yeah, I got a best friend, best friend, yeah*

[Verse 3: Eminem and (Yelawolf)]

*God, please could you arm me with the armor  
To calm me when there's drama like Gandhi?  
Could have gone the other way many times  
Could have turned Dalai with the llama  
But I squashed my beefs and things seem to be looking decent  
Recently, but don't jinx it  
It's like Clint Eastwood looking for peace though  
Maybe not finna enter*

*The priesthood, but at least should  
Make an attempt to show some remorse  
And to be some sort of a repenter  
For the people I've been a menace to  
Not a preacher, but a shit starter and finisher  
Enter the mind of a thick skin, but a short temper  
This patience of mine is thinner  
Than twine is when I get attacked  
So I might say something back that might offend you  
So if you don't like when I rap  
Or what I have to say on the mic then you  
Might wanna act just like quarterbacks  
And take a fuckin' hike when I snap 'cause I'm a sinner  
And I (I got a best friend, best friend)  
Plus balls and intestines  
And they never been yes men  
They gon' tell me when I'm fuckin' up  
The minute I'm ever giving it less than  
I'm about to vomit and I can feel it coming  
'Cause failure's something I can barely stomach  
And I only listen to my gut  
So unless you're my fuckin' belly button, don't tell me nothin'  
You ain't my (best friend, best friend)  
Who you think I'm talking 'bout?  
Lifts me up when I'm down and out  
Still look to him without a doubt  
Still got a (best friend, best friend)  
Shout it out like there's never been a louder mouth  
Should have never been allowed a mouth  
Now that I got a higher power  
Now when I blackout, power outage  
They powerless, but they crowd around  
They tend to flock like shepherds  
The black sheep, but I be the worst thing that these motherfuckers ever heard when I'm  
counted out  
You be D-O-A, they'll announce  
But pronounce you dead when they sound it out  
So prepare for a rival, your arch enemy surrounds you now  
He's all around you  
Not even the doctors at the hospital  
Are gonna shiggy-shock you back to life  
It's in-piggy-possible to revive you, it's word to the Diggy Doc  
Stiggy-stopping is not an option  
Something I'm not gonna do  
**I'm the Iggy Pop of hip-hop when I walk in the booth  
Dawg, I'm the truth like Biggie rockin' with 2Pac in a suit  
Talking to Proof dropping a deuce**  
Fill up a syllable clip like a refillable script, cock it and shoot  
And who you think's my Glock that I use?  
That I pull from to get my strength up against these haters*



*And he'll be waiting at the gate when you get sprayed up  
Sending you hoes straight up to deal with my (best friend)*

[Hook: Yelawolf]

*To the Father, Son and Holy Spirit  
I hold You nearest  
My best friend, best friend  
Let the trumpets blow with Your appearance  
I can almost hear it  
My best friend, best friend  
When you wish me Hell upon my soul and spirit  
Behold these lyrics  
I got a best friend, best friend  
Yeah, I got a best friend, best friend, yeah*

- **« Black President » - Nas (2008)**

[Intro - Barack Obama - taken from victory speech in Iowa]

*They said this day would never come  
They said our sights were set too high  
This country is too divided, too disillusioned  
To ever come together around a common purpose. They said*

[Hook]

***"Although it seems heaven-sent  
We ain't ready, to have a black president"  
Yes we can change the world, the world, the world***

[Verse 1 - Nas]

***They forgot us on the block, got us in the box  
Solitary confinement: how violent are these cops?  
They need a early retirement  
How many rallies will I watch? I ain't got it in me to march  
I got a Semi to spark, the game's in a drought  
Public housing, projects, cooking up in the Pyrex  
My set, my clique, either getting money  
Or running from homicide trail, that's if they ain't died yet  
Trying to be rich, still I'm pledging allegiance  
A predicate felon, a ghetto leader  
Lending my poetical genius, to whoever may need it  
I bleed this from Queensbridge, now living with my feet up  
Never defeated, so a president's needed  
You know these colored folks and Negros hate to see  
One of their own succeeding  
America: surprise us and let a black man guide us***

[Hook]

[Verse 2 - Nas]

*What's the black pres' thinking on election night?  
Is it: "How can I protect my life? Protect my wife? Protect my rights?"  
Every other president was nothing less than white  
Except Thomas Jefferson had mixed Indian blood. and Calvin Coolidge  
KKK is like: "What the fuck?!", loading their guns up  
Loading up mine too, ready to ride  
Cause I'm riding with my crew - he dies, we die too  
Yeah, but on the positive side  
**I think Obama provides hope and challenges minds  
Of all races and colors to erase the hate  
And try to love one another. So many political snakes  
We in need of a break, I'm thinking I can trust this brotha  
...but will he keep it way real?**  
Every innocent nigga in jail gets out on appeal  
When he wins, will he really care still?  
I feel*

[Hook]

[Verse 3 - Nas]

*Say a prayer for "Do we have to?"  
You ain't right, Jeremiah Wrong pastor  
In love with a slave master  
Sincerely yours, USA's most brave rapper  
Jesse carjacker, Uncle Tom kidnapper  
Ask around: Bentley coupe off the Richter  
Bitch called "Life": I pimped her, what  
Politics, politricks, Klan-shooter  
Deacon for defense, progress-producer  
Nothing on the stove, a survival-booster  
Gotta do what we gotta do  
We ain't got no governors coming through to help  
Anything we need done, gotta do for self  
New, improved JFK on the way  
It ain't the 60s again, niggas ain't hippies again  
We ain't falling for the same traps  
Standing on the balconies where they shot the King at  
McCain got apologies; ain't nobody hearing that  
People need honesty*

[Hook]

[Outro - Governor Bill Richardson]

*It is my distinct honor, and privilege to introduce  
The next President of the United States - Barack Obama*

- **« Black Rage » - Lauryn Hill (2014)**

*BLACK RAGE is founded on two-thirds a person  
Rapings and beatings and suffering that worsens,  
Black human packages tied up in strings.  
BLACK RAGE can come from all these kinds of things  
Black Rage is founded on blatant denial  
Squeezing economics, subsistence survival,  
Deafening silence and social control.  
Black Rage is founded on wounds in the soul!*

*When the dogs bite  
When the beatings  
When I'm feeling sad  
I simply remember all these kinds of things  
and then I don't fear so bad!  
Black rage is founded: who fed us self-hatred  
Lies and abuse, while we waited and waited  
Spiritual treason, This grid and its cages  
Black rage was founded on these kinds of things*

*Black rage is founded on draining and draining  
Threatening your freedom, To stop your complaining  
Poisoning your water, While they say it's raining  
Then call you mad for complaining, complaining  
Old time bureaucracy drugging the youth  
Black rage is founded on blocking the truth,  
Murder and crime, Compromise and distortion  
Sacrifice, sacrifice who makes this fortune?  
Greed, falsely called progress  
Such human contortion,  
Black rage is founded on these kinds of things*

*So when the dog bites  
And the beatings  
When I'm feeling sad  
I simply remember all these kinds of things and then I don't fear so bad*

*Free enterprise, is it myth or illusion?  
Forcing you back into purposed confusion  
Black human trafficking or blood transfusion?  
Black rage is founded on these kinds of things.  
Victims of violence both psyche and body  
Life out of context IS living unGodly  
Politics, politics*

*Greed falsely called wealth  
Black rage is founded on denial of self!  
Black human packages tied and subsistence  
Having to justify very existence  
Try if you must, but you can't have my soul  
Black rage is made by unGodly control*

*So when the dog bites  
And when the beatings  
And I'm feeling so sad  
I simply remember all these kinds of things  
And then I don't fear so bad*

- **« Black Rage » - The Last Poets (1970)**

***Grenades in their eyes  
And death is their prize  
Peace will arise and destroy the lies***  
*There are bombs standing  
On the corners of the cities  
Waiting to explode  
At the slightest touch  
Baggy shadow street boys  
Stand cocked ready to fire  
Their eyes are grenades  
And the pin is about to be pulled  
BOOM!!!  
The brother went off  
Pressure pulled the trigger  
And the brother became a nigger  
And no one could figure out  
How it happened  
What went wrong?  
He had a chance  
Somebody even loved him  
Even told him that he was better  
Than most  
But he went off  
Chains rattled inside his brain  
And his sky was filled with clouds  
That didn't even bring rain  
But just the illusion  
That something was coming  
So he became a gun  
That he could hide in a jacket  
And make believe he had an erection  
All the time  
He could penetrate anything  
His tongue was a curse*

*His attitude was a bullet  
 And he'd shoot you down  
 Without a second thought  
 Grenades in their eyes  
 And death is their prize  
 Peace will arise and destroy the lies  
 So he became G.I. Joe, killing his family  
 Not the enemy  
 A human gun  
 Made and manufactured  
 In the United States of America. There are bombs standing on the corners of the cities  
 Waiting to explode at the slightest touch  
 Baggy shadow street boys  
 Stand cocked ready to fire  
 Their eyes are grenades  
 And the pin is about to be pulled  
 They are warriors looking for a rites of passage  
 They are young lions enchanted by the sound of their roar  
 They are diamonds treated like worthless stones  
 They are rivers with nowhere to run  
 They are dreams unfulfilled  
 Desires buried in the remains of an abandoned soul  
 They are the beauty of spring  
 Blinded by the snowstorms of winter  
 Soon they will see their beauty, their strength, their love  
 And like the rivers flow into sea  
 They will unite as one  
**Then our voice  
 Will be more powerful than a gun  
 And as we speak  
 We'll get things done  
 Grenades in their eyes  
 And death is their prize  
 Peace will arise and destroy the lies  
 (It's got to be before it's too late)***

- « **By Any Means** » - Wale, Rick Ross, Meek Mill, Pill (2011)

[Hook - Rick Ross]

*Pork on the fork, White in the pot  
**By any means, if ya like it or not**  
**Malcolm X, by any means**  
**Mini fourteen stuffed in my denim jeans**  
**As-Salamu Alaykum, Wa `alaykums-salām**  
**Whatever your religion, kiss the ring on the don**  
 Real nigga, street certified  
 Hit the streets whip cost three-thirty-five*

[Verse 1 - Meek Mill]

*No pork on the fork, but it's white in the pot  
We charging you niggas up you like it or not  
Drop the work off the scale, throw some ice in the pot  
Then let that Arm & Hammer, hammer it right to a lot  
Tryna whip a Rollie or Cartier  
Shout out to this Pyrex, that bought this Audemeer  
Oops I meant Audemar, my whole team got them  
You loving the same bitch, my whole team poppin'  
One hundred dough, I'm wherever that money go  
Glock 9 in my underclothes, you cop two of them, we frontin' 4  
Fuck niggas we dont fuck with those  
Bad bitches never loved them though  
Keep them round but never trust them no  
This 62 so comfortable  
I'm a field nigga, you a house nigga  
I'm a real nigga and you's a mouse nigga  
Code red, which means you go red  
But I don't knock you I just blame it on your old head, rats*

[Hook - Rick Ross]

*Pork on the fork, White in the pot  
**By any means, if ya like it or not**  
**Malcolm X, by any means**  
**Mini fourteen stuffed in my denim jeans**  
**As-Salamu Alaykum, Wa `alaykums-salām**  
**Whatever your religion, kiss the ring on the don**  
Real Nigga, Street Certified  
Hit the streets whip cost three-thirty-five*

[Verse 2 - Wale]

***Malcolm X: Get yo hand out my pocket**  
Some niggas walking with death  
Guess they ran out of options  
Tell them niggas we movin  
Tell them niggas to do it  
I swear we going H.A.M  
Though some my niggas's sunnis  
They burn on every block  
Snitches here don't got no heart  
**Shit ain't been the same since Ronald Regan**  
**Helped Plymouth Rock**  
**And we ain't land on that Mr. Reagan**  
**But this gon make us rich Mr. Reagan**  
Now  
As-Salamu Alaykum Wa `alaykums-salām*

*She kneel down every Friday and then go to Jummah  
Let em play with her box  
She give the greatest top  
She say these niggas is her pray and she makes Salah  
Word, how they say that we not fly?  
How they say that we not working  
They just need convincing like Malcolm little  
Fore he converted  
I'm on my grind  
Inshallah I'm on my deen and I'mma get 'er right  
On the bible you can run  
But you can't hide*

[Hook - Rick Ross]

*Pork on the fork, White in the pot  
**By any means, if ya like it or not**  
**Malcolm X, By any means**  
**Mini fourteen stuffed in my denim jeans**  
**As-Salamu Alaykum, Wa `alaykums-salām**  
**Whatever yo Religion kiss the ring on the don**  
Real Nigga, Street Certified  
Hit the streets whip cost three-thirty-five*

[Pill]

*Marching for cause, they put a hole in it  
Start the applause, a rebel soul lifted  
Preaching for the paper, paparazzi, federales  
Several rallies, mass, Allah's teachings through Shabazz  
That's Malik Omaha, Nebras  
Corruption over cash, leave them leaking in the cask'  
Ain't better, you better rebel, smell cheddar and shells  
Malcolm ? platinum in Africa when he sat in a cell  
My religion the kitchens, papa formulas  
Benjamins to make sure my pockets abnormal  
My philosophy is rocks and weed, a partna lean, the Glock will squeeze  
Niggas clocking dollars don't know how to read with mouths to feed  
It's hard when starving Marcus Garvey messed with Malcolm Little  
Knowledge Was obtained, Fuck your chains and your master nigga  
We in the field building muscle while you watch the house  
And dusting off the porcelain and open when their cock is out*

- **« Changes » - 2Pac (1998)**

[Verse 1: 2Pac]

*I see no changes, wake up in the morning and I ask myself:  
"Is life worth living? Should I blast myself?"  
I'm tired of being poor and, even worse, I'm black*

*My stomach hurts so I'm looking for a purse to snatch  
Cops give a damn about a negro  
Pull the trigger, kill a nigga, he's a hero  
"Give the crack to the kids: who the hell cares?  
One less hungry mouth on the welfare!"  
First ship 'em dope and let 'em deal to brothers  
Give 'em guns, step back, watch 'em kill each other  
"It's time to fight back," that's what Huey said  
Two shots in the dark, now Huey's dead  
I got love for my brother  
But we can never go nowhere unless we share with each other  
We gotta start making changes  
Learn to see me as a brother instead of two distant strangers  
And that's how it's supposed to be  
How can the Devil take a brother if he's close to me?  
I'd love to go back to when we played as kids  
But things change... and that's the way it is*

[Hook: Talent]

*That's just the way it is  
Things'll never be the same  
That's just the way it is  
Aww yeah  
That's just the way it is  
Things'll never be the same  
That's just the way it is  
Aww yeah*

[Verse 2: 2Pac]

*I see no changes, all I see is racist faces  
Misplaced hate makes disgrace to races  
We under, I wonder what it takes to make this  
One better place, let's erase the wasted  
Take the evil out the people, they'll be acting right  
'Cause both Black and White are smoking crack tonight  
And the only time we chill is when we kill each other  
It takes skill to be real, time to heal each other  
**And although it seems heaven-sent  
We ain't ready to see a black president**  
It ain't a secret, don't conceal the fact:  
The penitentiary's packed, and it's filled with blacks  
But some things will never change  
Try to show another way, but you staying in the dope game  
Now tell me, what's a mother to do?  
Being real don't appeal to the brother in you  
You gotta operate the easy way  
"I made a G today," but you made it in a sleazy way  
Selling crack to the kids*



*"I gotta get paid!", well hey, but that's the way it is*

[Hook: Talent]

*That's just the way it is  
Things'll never be the same  
That's just the way it is  
Aww yeah  
That's just the way it is  
Things'll never be the same  
That's just the way it is  
Aww yeah*

[2Pac Talking]

*We gotta make a change  
It's time for us as a people to start making some changes  
Let's change the way we eat, let's change the way we live  
And let's change the way we treat each other  
You see the old way wasn't working  
So it's on us to do what we gotta do to survive*

[Verse 3: 2Pac]

*And still I see no changes  
Can't a brother get a little peace?  
It's war on the streets and a war in the Middle East  
Instead of war on poverty  
They got a war on drugs so the police can bother me  
And I ain't never did a crime I ain't have to do  
But now I'm back with the facts giving it back to you  
Don't let 'em jack you up, back you up  
Crack you up and pimp-smack you up  
You gotta learn to hold your own  
They get jealous when they see you with your mobile phone  
But tell the cops they can't touch this  
I don't trust this, when they try to rush I bust this  
That's the sound of my tool  
You say it ain't cool, my mama didn't raise no fool  
And as long as I stay black, I gotta stay strapped  
And I never get to lay back  
'Cause I always got to worry 'bout the payback  
Some buck that I roughed up way back  
Coming back after all these years  
"Rat-a-tat-tat-tat-tat!" That's the way it is*

[Hook: Talent]

*That's just the way it is  
Things'll never be the same*

*That's just the way it is  
Aww yeah  
(You're my brother, you're my sister)  
That's just the way it is  
Things'll never be the same  
That's just the way it is  
Aww yeah*

[Outro: 2Pac]

*Some things'll never change*

- **« Dead Presidents III » - Logic (2011)**

[Intro]

*Dead Presidents III, Not to be confused with Growing Pains III  
Logic this logic that, Logic sick, Logic wack  
Logic just don't give a fuck, RATTPACK*

[Verse 1: Logic]

*So many people think that rap is they calling, stop it just cease  
Got it capiche? This is my house you fuckers just lease  
Waitin' on a record deal that's never coming like a priest  
Black and white like a nun  
These up-and-comers our sun  
Like the break of dawn  
So follow your father like an apostle  
Paint pictures like a Picasso while bitches uncover my fossil  
Never knowin what's gon follow  
However we never wallow in our sorrow  
Just pray for tomorrow  
At times my heart could be hollow  
Emotions forced to be swallowed  
While neighborhood cats blast off gats like the Apollo  
This is just a simple reminder as my lyrics force you to ponder  
Life's a bitch and I heard she'll fuck you so I'm trying to find her  
One moment she'll love you then swallow you whole like an anaconda  
The bitch is kinky, kind of  
So with the lift of a pinky I'mma  
Dominate the world like my name is brain  
Spit flame like propane  
Bitches I overcame you know the name  
Ink in my veins, inflames, and spew on the page, to numb the pain like Novocain, mutha  
fucker*

[Hook] (X2)

*I'm out for presidents to represent me (get money)*  
*I'm out for presidents to represent me (get money)*  
*I'm out for presidents to represent me (get money)*  
*I'm out for dead fucking presidents to represent me*

[Verse 2: Logic]

*Allow me to kill it off the brake like no traffic*  
*Murderin' every demographic*  
*Paint a picture using only blood to make sure that it's graphic*  
*Rip the mic to set the example*  
*While all these mu-fuckers testin my patience like blood samples*  
*Constant thoughts of suicide, we live in an era that's do or die*  
*Society expects us to fail, I'm talking about you and I*  
*But we persevere force feed enemies truth serum*  
*We want, nothing but peace and if not we leave em deceased*  
*In your central nervous system like heroine reppin' maryland to the fullest*  
*Bustin like bullets that travel through chambers ignited by triggers don't pull it*  
*I get from point A to point B by keeping it G*  
*Ain't no killer but don't push me*  
*If you grab the heat you a pussy*  
*Knuckle up and tell me how you feel, forget the steel*  
*I have not a single enemy*  
*Only evil entities that have some how befriended me, In they mind*  
*Cuz I am just a mortal man of peace that can rhyme*  
*And when it comes to dame's I catch plane's*  
*They catch feelins*  
*Haters keep my name in they mouth like fillings*  
*High as the ceiling*  
*Ya'll really don't know who your dealing with now*  
*Visions of livin' until my flesh is perished and my spirit is risen*  
*Thankful for every breath I'm givin*  
*Fuck social division*  
*On the road to success and their ain't no time for collision*  
*People ask "how you get your flow so amazing"*  
*To which I reply "I have yet to scratch the surface like abrasions"*  
*Haters takin' shots they never graze him*  
*Now if pro is the opposite of con*  
*What's the opposite of pro-gress*  
*I love my country but that shit a mess*  
*Grew up on section 8, I can attest*  
*And now they wonder why I claim that I'm the fucking best*

[Hook] (X2)

*I'm out for presidents to represent me (get money)*  
*I'm out for presidents to represent me (get money)*  
*I'm out for presidents to represent me (get money)*

***I'm out for dead fucking presidents to represent me***

[Verse 3: Logic]

*Now if I don't believe it y'all won't perceive it  
Now run it back and retrieve it  
Till you receive it in your mother f\*ckin mind  
Only 22 but I feel like I'm 99  
Back in 1999 that's when I began to rhyme  
Surrounded by narcotics and crime but you know I shine  
Daddy was smokin crack I was raised by a single mom  
Fastin every night I ain't talking bout no Ramadan  
I was poor as fuck me and my momma didn't have a dime  
At 16 the school system dismissed him and wished him well  
But my momma never fought it, how the fuck could I prevail?  
So I focused on this music and used it to create a life of my own  
I left home at 17  
Shortly after my momma got stabbed by fucking around in the streets  
But she still breathin which gives me a reason to believe in a higher power instead of grieving  
So many rappers biting me you would think they was teethin  
And now you know this is just a sugar coated version within a fraction of a percentage that  
was taken from just a piece of my story*

- **« Fire Squad » - J-Cole (2014)**

[Hook]

*Nigga why you actin' like a ho?  
Know that I'ma ride for ya, either way it go  
Tell me, girl why you be stressin' me for time?  
When you tell me you love me, can't you see I'm tryna climb?  
Damn my nigga why you actin' like a bitch?  
If you scared to take a chance, how the fuck we gon' get rich?  
Come here baby why you always insecure?  
Hold on tight to a nigga and be sure*

[Verse 1]

*Ain't a way around it no more, I am the greatest  
A lotta niggas sat on the throne, I am the latest  
I am the bravest, go toe to toe with the giants  
I ain't afraid of you niggas, I'll end up fading you niggas  
'Fore it's all said and done, this nigga need medicine  
My uzi, it weighed a ton, I need me a better gun  
In fact I just might need two, cause niggas say they the one  
And I got something to prove  
Forgive me lord here they come, BLAOW*

[Hook]

*Nigga why you actin' like a ho?  
Know that I'ma ride for ya, either way it go  
Tell me, girl why you be stressin' me for time?  
When you tell me you love me, can't you see I'm tryna climb?  
Damn my nigga why you actin' like a bitch?  
If you scared to take a chance, how the fuck we gon' get rich?  
Come here baby why you always insecure?  
Hold on tight to a nigga and be sure*

[Verse 2]

*My inhibition's fighting my intuition  
Premature premonition, showing me the demolition  
Of these phony niggas, so ahead of my time  
Even when I rhyme about the future I be reminiscing  
You want the truth well come and listen  
I'm like that time you bagged a dime and checked ya phone and saw it was a number missing  
As fate passes you by, half of you try  
The other half of you fry, too high to actually fly  
One day y'all have to decide, who you gon' be  
A scary nigga or a nigga that's gon' rule like me  
Keep it true like me, Cole you might be  
Like the new Ice Cube, meets the new Ice-T  
Meets 2 Live Crew, meets the new Spike Lee  
Meets Bruce like Wayne, meets Bruce like Lee  
Meets '02 Lil Wayne, in a new white tee  
Meets KD, ain't no nigga that can shoot like me! BLAOOOW*

[Hook]

*Nigga why you actin' like a ho?  
Know that I'ma ride for ya, either way it go  
Tell me, girl why you be stressin' me for time?  
When you tell me you love me, can't you see I'm tryna climb?  
Damn my nigga why you actin' like a bitch?  
If you scared to take a chance, how the fuck we gon' get rich?  
Come here baby why you always insecure?  
Hold on tight to a nigga and be sure*

[Bridge]

*(Who's the king?)  
Came from the bottom nigga, with stains on my shirt  
What you expected from me, I came from the dirt  
(Who's the king?)  
Money my motivator, the songs that I sing  
Picture a peasant passin' from pawn to a king  
You tell me ya still love me, if so then let me go  
Will I return or will I burn, never know*

*Look in my eyes and see the future  
But don't sugar coat it*

[Verse 3]

*Listen...*

***History repeats itself and that's just how it goes  
Same way that these rappers always bite each others flows  
Same thing that my nigga Elvis did with Rock n Roll  
Justin Timberlake, Eminem and then Macklemore  
While silly niggas argue over who gon' snatch the crown  
Look around, my nigga, white people have snatched the sound  
This year I'll prolly go to the awards dappered down  
Watch Iggy win a Grammy as I try to crack a smile  
I'm just playin', but all good jokes contain true shit  
Same rope you climb up on, they'll hang you with  
But not Jermaine, my aim too sick  
I bang nigga, I came to bring the pain my brain too quick  
You see how I maneuver this game, I ain't stupid  
I recognize that life is a dream, and I dream lucid  
And break the chains and change minds  
One verse at a time, and claim 2-6  
And fuck it, if the shoe fits, who's the king?***

[Outro]

*We all kings  
(We all kings nigga)  
Kings of ourselves first and foremost  
(True)  
While the people debate who's the king of this rap game  
Here comes lil' ol' Jermaine  
With every ounce of strength in his veins  
To snatch the crown from whoever y'all think has it  
But rather than place it on his head as soon as he grabs it  
Poof, boom, paow, it's like magic  
With a flash and a BANG the crown disintegrates  
And falls to the Earth from which it came  
It's done  
Ain't gonna be no more kings  
Be wary of any man that claims  
Because deep down he clings onto the need for power  
The reality, he's a coward  
Ultimately he's scared to die  
And sometimes so am I  
But when I'm in tune with the most high  
I realize, the fear lies in my lack of awareness of the other side  
Today I know that we are the same, are the same, you and I  
Different kind of skin, different set of eyes  
Two different minds, but only one God*

*(It's only one God nigga)  
It's for all the kings  
Cause I know deep down every poet just wanna be loved*

- **« HiiiPower » - Kendrick Lamar (2011)**

[Intro]

*Everybody put three fingers in the air  
The sky is falling, the wind is calling  
Stand for something or die in the morning  
Section 80, HiiiPower*

[Verse 1]

***Visions of Martin Luther staring at me**  
**Malcolm X put a hex on my future, someone catch me**  
I'm falling victim to a revolutionary song, the Serengeti's clone  
Back to put you backstabbers back on your spinal bone  
You slipped your disc when I slid you my disc  
You wanted to diss but jumped on my dick  
Grown men never should bite their tongue  
Unless you eating pussy that smell like it's a stale plum  
I got my finger on the mothafuckin' pistol  
Aiming it at a pig, Charlotte's web is going to miss you  
My issue isn't televised, and you ain't gotta tell the wise  
How to stay on beat, because our life's an instrumental  
This is physical and mental, I won't sugar coat it  
You'd die from diabetes if these other niggas wrote it  
**And everything on TV just a figment of imagination**  
**I don't want plastic nation, dread that like a Haitian**  
**While you mothafuckas waiting, I be off the slave ship**  
**Building pyramids, writing my own hieroglyphs***

[Hook]

*Just call the shit HiiiPower  
Nigga nothing less than HiiiPower  
Five-star dishes, food for thought bitches  
I mean the shit is, Huey Newton going stupid  
You can't resist his HiiiPower  
Throw your hands up for HiiiPower*

[Verse 2]

***Visions of Martin Luther staring at me**  
**If I see it how he seen it, that would make my parents happy**  
**Sorry mama, I can't turn the other cheek**  
**They wanna knock me off the edge like a fucking widow's peak, uhh***

*And she always told me pray for the weak, uhh  
Them demons got me, I ain't prayed in some weeks, uhh  
Dear Lord come save me, the devil's working hard  
He probly clocking double shifts on all of his jobs  
Frightening, so fucking frightening  
Enough to drive a man insane, I need a license to kill  
**I'm standing on the field full of land mines**  
**Doing the moonwalk, hoping I blow up in time**  
Cause 2012 might not be a fucking legend  
Tryna be a fucking legend, the man of mankind  
**Who said a black man in the Illuminati?**  
**Last time I checked, that was the biggest racist party**  
**So get up off that slave ship**  
**Build your own pyramids, write your own hieroglyphs***

[Hook]

*Just call the shit HiiiPower  
Nigga nothing less than HiiiPower  
Five-star dishes, food for thought bitches  
I mean the shit is, Bobby Seale making meals  
You can't resist his HiiiPower  
Throw your hands up for HiiiPower*

[Bridge: Alori Joh]

*Every day we fight the system just to make our way  
We been down for too long, but that's alright  
We was built to be strong, cause it's our life, na-na-na  
Every day we fight the system, we fight the system  
We fight the system (Never like the system)  
We been down for too long but that's alright, na-na-na*

[Verse 3]

***Who said a black man in the Illuminati?**  
**Last time I checked, that was the biggest racist party**  
**Last time I checked, we was racing with Marcus Garvey**  
**On the freeway to Africa 'til I wreck my Audi**  
**And I want everybody to view my autopsy**  
**So you can see exactly where the government had shot me**  
**No conspiracy, my fate is inevitable**  
They play musical chairs once I'm on that pedestal  
Frightening, so fucking frightening  
Enough to drive a man insane, a woman insane  
The reason Lauryn Hill don't sing, or Kurt Cobain  
Loaded that clip and then said bang, the drama it bring is crazy  
Product of the late 80's  
Tryna stay above water, that's why we shun the navy  
Pull your guns and play me, let's set it off*



*Cause a riot, throw a Molotov, somebody told me them pirates had got lost  
Cause we been off them slave ships  
Got our own pyramids, write our own hieroglyphs*

[Hook]

*Just call the shit HiiiPower  
Yeah nothing less than HiiiPower  
Five-star dishes, food for thought bitches  
I mean the shit is, Fred Hampton on your campus  
You can't resist his HiiiPower  
Throw your hands up for HiiiPower*

[Outro]

***Thug Life! THUG LIFE!***

- **« I Wonder If Heaven Got a Ghetto » - 2Pac (1997)**

[Hook]

*I wonder if Heaven got a ghetto  
I wonder if Heaven got a ghetto  
I wonder if Heaven got a ghetto  
I wonder if Heaven got a ghetto*

[Verse 1]

*I was raised, the little young nigga doin' bad shit  
Talk much shit, 'cause I never had shit  
I could remember being whupped in class  
And if I didn't pass, Mama whupped my ass  
Was it my fault Papa didn't plan it out?  
Broke out, left me to be the man of the house  
I couldn't take it, had to make a profit  
Found a block, got a Glock, and I clock grips  
Makin' G's was my mission  
Movin' enough of this shit to get my mama out the kitchen  
And why must I sock a fella?  
Just to live large like Rockefeller?  
First you didn't give a fuck, but you're learnin' now  
If you don't respect the town then we'll burn you down  
Goddamn, it's a motherfuckin' riot  
Black people on a rage, police, so don't try it  
If you're not from the town then don't pass through  
'Cause some O.G. fools might blast you  
It ain't right, but it's long overdue  
We can't have peace 'til the niggas get a piece too*

*I want G's so you label me a criminal  
And if I die, I wonder if Heaven got a ghetto*

[Hook]

*I wonder if Heaven got a ghetto  
I wonder if Heaven got a ghetto  
I wonder if Heaven got a ghetto  
I wonder if Heaven got a ghetto*

[Verse 2]

*Here on Earth, tell me what's a black life worth?  
A bottle of juice is no excuse, the truth hurts  
And even when you take the shit  
Move counties, get a lawyer, you can shake the shit  
Ask Rodney, Latasha, and many more  
It's been going on for years, there's plenty more  
When they ask me, "When will the violence cease?"  
When your troops stop shootin' niggas down in the street  
Niggas had enough time to make a difference  
Bear witness, on our own business  
Fuck the guard, 'cause it's hard tryin' to make ends meet  
First we couldn't afford shit, now everything's free  
So we loot, please don't shoot when you see  
I'm takin' from them 'cause for years they would take from me  
Now the tables have turned around  
You didn't listen, until the niggas burned it down  
And now Bush can't stop the hit  
Predicted the shit in 2Pacalypse  
And for once I was down with niggas  
Felt good in the hood being around the niggas  
Yeah, and for the first time everybody let go  
And the streets is death row, I wonder if Heaven got a ghetto*

[Hook]

*I wonder if Heaven got a ghetto  
I wonder if Heaven got a ghetto  
I wonder if Heaven got a ghetto  
(yeah), I wonder if Heaven got a ghetto*

[Verse 3]

*I see no changes, all I see is racist faces  
Misplaced hate makes disgrace to races  
We under, I wonder what it take to make this  
One better place, let's erase the wasted  
Take the evil out the people, they'll be actin' right  
'Cause both black and white are smokin' crack tonight*

*And only time we deal is when we kill each other  
It takes skill to be real, time to heal each other  
**And though it seems heaven-sent  
We ain't ready to have a black President**  
Huh, it ain't a secret, don't conceal the fact  
The Penitentiary's packed, and it's filled with blacks  
I wake up in the mornin' and I ask myself  
Is life worth livin'? Should I blast myself?  
I'm tired of being poor and, even worse, I'm black  
My stomach hurts, so I'm lookin' for a purse to snatch  
Cops give a damn about a negro  
Pull the trigger, kill a nigga, he's a hero  
Mo' nigga, mo' nigga, mo' niggas  
Rather I'd be dead than a po' nigga  
Let the Lord judge the criminals  
If I die, I wonder if Heaven got a ghetto*

[Hook & (Ad-Lib)]

*I wonder if Heaven got a ghetto  
I wonder if Heaven got a ghetto  
And I wonder if Heaven got a ghetto  
I wonder if Heaven got a ghetto  
I wonder if Heaven got a ghetto  
I wonder if Heaven got a ghetto  
I wonder if Heaven got a ghetto  
(Just think if niggas decide to retaliate)  
(soldier in eye's)  
I wonder if Heaven got a ghetto  
I wonder if Heaven got a ghetto  
I wonder if Heaven got a ghetto  
I wonder if Heaven got a ghetto*

- « Nobody » - Rick Ross, French Montana et Puff Daddy (2014)

[Intro: Diddy]

*You wanted to fuckin' walk around these roaches. These niggas is roaches. These niggas is mere motherfuckin' mortals. I'm tryna push you to supreme bein'. You don't wanna motherfuckin'... You don't wanna embrace your destiny, you wanna get by  
You don't wanna go into the motherfuckin' dark where it's lonely. You can't handle the motherfuckin', the pain of the motherfuckin' not knowin' when the shit is gonna stop*

[Hook: French Montana]

*Momma's tryna save me but she don't know I'm tryna save her  
Man, them niggas tried to play me, man, 'til I got this paper  
You're nobody 'til somebody kills you*

[Verse 1: Rick Ross]

*"Blast for me" – the last words from my nigga  
On the pavement, born killers, body shivers  
Drug money, dollar figures  
Hustlers moving out of rentals, art of war is mental  
Having sushi down in Nobu  
Strapped like an Afghan soldier, nowhere to go to  
So it's bang, no survivors  
Only riders on my rider, murder rate rises  
Stalkin' niggas on their IG's, never; I be  
Still solo, Under Armour still Polo  
No wire, on fire  
My desire for fine things made me a liar, a shooter  
Gettin' high feeling like it's vodou  
Nine lives, SK with the cooler  
**Makaveli in the 'Rari, still B-I double G, I, E**  
**I pray you smoke with me**  
Go to bed with a kilo like Casino  
Janet Reno, we all we got the creed of Nino  
Pretty cars in the driveway  
If you cut it then you sideways, double up, crime pays*

[Hook]

[Interlude: Diddy]

*You fuckin' wanna walk around with these niggas? What the fuck is their culture? Where the fuck is their souls at? What defines you? These niggas with these fuckin' silly looks on their faces. You wanna walk around with them or you wanna walk with God, nigga? Make up your goddamn mind*

[Verse 2: Rick Ross]

*I'm from where the streets test you  
Niggas mix business and pleasure where the cocaine measure  
**The narcotics is our product**  
**The by-product, you walk up on me, I cock it**  
New Mercedes as it peels off  
Nothing penetrates the steel doors, gang signs, see 'em all  
I said my prayer as I'm countin' sheep  
Never really athletic, but I play for keeps, do you feel me?  
The mortician, the morgue fillin' with more snitches  
We kill 'em and taking their bitches, R.I.P  
Chinchillas on a winter night  
Black bottles when I'm feelin' like, you wanna know what winners like  
And I'm never on that tour bus  
Just a decoy for niggas, the PJ's for two of us  
**Ciroc boys down to die for Diddy***

*My niggas ride for less, keep it real, homie, made me filthy  
Touch mine, until it's even: kill  
Like I'm knowing every heathen will, closed the deal with Steven Hill  
We Magic City of the networks  
Cut a nigga cast off, how my nigga net worths*

[Hook]

[Outro: Diddy]

*Fuck you wanna talk about? Fuckin' jewelries and Bentley's and Hublot's and fuckin' art that niggas ain't got on their fuckin' walls and fuckin' mansions niggas ain't got. Niggas can't even pay the IRS, let alone their fuckin' staff, nigga. You gotta tell the truth, man. The truth'll set you free, son, the truth will set you free*

- **« Rap God » - Eminem (2013)**

[Intro sample + Eminem]

*Look, I was gonna go easy on you not to hurt your feelings  
But I'm only going to get this one chance  
Something's wrong, I can feel it  
Six minutes. Six Minutes. Six minutes, Slim Shady, you're on!  
Just a feeling I've got  
Like something's about to happen, but I don't know what  
If that means what I think it means  
We're in trouble, big trouble  
And if he is as bananas as you say, I'm not taking any chances  
You are just what the doc ordered*

[Verse 1]

***I'm beginnin' to feel like a Rap God, Rap God***  
*All my people from the front to the back nod, back nod  
Now who thinks their arms are long enough to slap box, slap box?  
They said I rap like a robot, so call me rap-bot  
But for me to rap like a computer must be in my genes  
I got a laptop in my back pocket  
My pen'll go off when I half-cock it  
Got a fat knot from that rap profit  
Made a livin' and a killin' off it  
Ever since Bill Clinton was still in office  
With Monica Lewinsky feelin' on his, nutsack  
I'm an MC still as honest  
But as rude and as indecent as all hell  
Syllables, skill-a-holic (Kill 'em all with)  
This flippity dippity-hippity hip-hop  
You don't really wanna get into a pissin' match with this rappity-rap  
Packin' a MAC in the back of the Ac'*

*Backpack rap crap, yap-yap, yackety-yack  
And at the exact same time  
I attempt these lyrical acrobat stunts while I'm practicing that  
I'll still be able to break a mothafuckin' table  
Over the back of a couple of faggots and crack it in half  
Only realized it was ironic  
I was signed to Aftermath after the fact  
How could I not blow? All I do is drop F-bombs  
Feel my wrath of attack  
Rappers are having a rough time period, here's a maxi pad  
It's actually disastrously bad for the wack  
While I'm masterfully constructing this master piece*

[Verse 2]

**'Cause I'm beginnin' to feel like a Rap God, Rap God**  
*All my people from the front to the back nod, back nod  
Now who thinks their arms are long enough to slap box, slap box?  
Let me show you maintainin' this shit ain't that hard, that hard  
Everybody want the key and the secret  
To rap immortality like I have got  
Well, to be truthful the blueprint's  
Simply rage and youthful exuberance  
Everybody loves to root for a nuisance  
Hit the Earth like an asteroid  
Did nothing but shoot for the Moon since (Pew)  
MC's get taken to school with this music  
'Cause I use it as a vehicle to "bus the rhyme"  
Now I lead a new school full of students  
**Me? I'm a product of Rakim, Lakim Shabazz, 2Pac, N.W.A., Cube, hey, Doc, Ren, Yella,  
Eazy, thank you, they got Slim**  
Inspired enough to one day grow up  
Blow up and be in a position  
To meet Run–D.M.C., and induct them  
Into the mothafuckin' Rock 'n Roll Hall of Fame  
Even though I'll walk in the church and burst in a ball of flames  
Only Hall of Fame I'll be inducted in is the alcohol of fame  
On the wall of (shame)  
You fags think it's all a game, 'til I walk a flock of flames  
Off a plank and, tell me what in the fuck are you thinkin'?  
Little gay-looking boy  
So gay I can barely say it with a straight face, looking boy  
You're witnessing a massacre, like you're watching a church gathering take place, looking  
boy  
"Oy vey, that boy's gay!", that's all they say, looking boy  
You get a thumbs up, pat on the back  
And a "way to go" from your label every day, looking boy  
Hey, looking boy, what you say, looking boy?  
**I get a "hell yeah" from Dre, looking boy**  
I'ma work for everything I have, never ask nobody for shit*

*Get outta my face, looking boy!  
Basically, boy, you're never gonna be capable  
Of keeping up with the same pace, looking boy*

[Verse 3]

***'Cause I'm beginnin' to feel like a Rap God, Rap God***  
*All my people from the front to the back nod, back nod  
The way I'm racing around the track, call me NASCAR, NASCAR  
Dale Earnhardt of the trailer park, the White Trash God  
Kneel before General Zod  
This planet's Krypton; no, Asgard, Asgard  
So you be Thor and I'll be Odin, you rodent, I'm omnipotent  
Let off then I'm reloadin'  
Immediately with these bombs I'm totin'  
And I should not be woken; I'm the walking dead  
But I'm just a talking head, a zombie floatin'  
But I got your mom deep throatin'  
I'm out my Ramen Noodle  
We have nothing in common, poodle  
I'm a Doberman, pinch yourself in the arm  
And pay homage, pupil  
It's me, my honesty's brutal  
But it's honestly futile if I don't utilize what I do though  
For good at least once in a while  
So I wanna make sure somewhere in this chicken scratch I scribble and doodle enough  
rhymes  
To maybe try to help get some people through tough times  
But I gotta keep a few punchlines  
Just in case, 'cause even you unsigned  
Rappers are hungry looking at me like it's lunchtime  
I know there was a time where once I  
Was king of the underground  
But I still rap like I'm on my Pharoahe Monch grind  
So I crunch rhymes, but sometimes when you combine  
Appeal with the skin color of mine  
You get too big and here they come tryin' to  
Censor you, like that one line  
I said on "I'm Back" from the Mathers LP 1 when I tried to say  
"I'll take seven kids from Columbine  
Put 'em all in a line, add an AK-47, a revolver and a 9"  
See if I get away with it now that I ain't as big as I was, but I'm  
Morphin' into an immortal, coming through the portal  
You're stuck in a time warp from 2004, though  
And I don't know what the fuck that you rhyme for  
You're pointless as Rapunzel with fucking Cornrows  
You write normal? Fuck being normal  
And I just bought a new raygun from the future  
Just to come and shoot ya  
Like when Fabolous made Ray J mad*

*'Cause Fab said he looked like a fag at Mayweather's pad  
Singing to a man while they played piano  
Man, oh man, that was a 24/7 special on the cable channel  
So Ray J went straight to the radio station  
The very next day, "Hey Fab, I'ma kill you!"  
Lyrics coming at you at supersonic speed (J.J. Fad)  
Uh, summa-lumma, dooma-lumma  
You assuming I'm a human  
What I gotta do to get it through to you? I'm superhuman  
Innovative and I'm made of rubber  
So that anything you say is ricocheting off of me  
And it'll glue to you and  
I'm devastating, more than ever demonstrating how to give a mothafuckin' audience a feeling  
like it's levitating  
Never fading, and I know the haters are forever waiting  
For the day that they can say I fell off, they'll be celebrating  
'Cause I know the way to get 'em motivated  
I make elevating music, you make elevator music  
"Oh, he's too mainstream"  
Well, that's what they do when they get jealous  
They confuse it; "It's not hip-hop, it's pop"  
'Cause I found a hella way to fuse it  
With rock, shock rap with Doc  
Throw on "Lose Yourself" and make 'em lose it  
"I don't know how to make songs like that  
I don't know what words to use"  
Let me know when it occurs to you  
While I'm ripping any one of these verses that versus you  
It's curtains, I'm inadvertently hurting you  
How many verses I gotta murder to  
Prove that if you were half as nice  
Your songs you could sacrifice virgins to?  
Ungh, school flunky, pill junkie  
But look at the accolades these skills brung me  
Full of myself, but still hungry  
I bully myself, 'cause I make me do what I put my mind to  
And I'm a million leagues above you  
Ill when I speak in tongues  
But it's still tongue-in-cheek, fuck you!  
I'm drunk, so Satan, take the fucking wheel!  
I'm asleep in the front seat  
Bumpin' Heavy D and the Boyz, still "Chunky but Funky"  
But in my head there's something  
I can feel tugging and struggling  
Angels fight with devils and here's what they want from me  
They're asking me to eliminate some of the women hate  
But if you take into consideration the bitter hatred I have  
Then you may be a little patient and more sympathetic  
To the situation and understand the discrimination  
But fuck it, life's handing you lemons*



*Make lemonade then!  
But if I can't batter the women  
How the fuck am I supposed to bake them a cake then?  
Don't mistake him for Satan; it's a fatal mistake  
If you think I need to be overseas  
And take a vacation to trip a broad  
And make her fall on her face and  
Don't be a retard, be a king? Think not  
Why be a king when you can be a God?*

- **« Root of All Evil » - The Underachievers (2013)**

[Verse 1: AK]

***Motivated, just by the smell of money**  
**Taking my niggas out the hood make sure they never bummin**  
Taking your bitches out your arms with the killer swag  
Seeing that most you niggas fake now I don't feel as bad  
Finna spazz, N.E.R.D. on the beat  
Hope my nigga CP, don't mind me RIPing this beat  
Take you down to the ghettos to the streets  
Them creators like Geppetto in the kitchen cooking heat  
Quit the bitchin my nigga and get some more cash  
Don't stop stackin' till the storm is on your forecast  
Hit the strip club throw it all on a ho's ass  
They tell you "why?", tell em don't ask, nigga*

[Hook]

***Stack them dollars till you can't stack up no more, nigga**  
**Tell yourself that you're gonna get it, get up and go**  
**Stack them dollars till you can't stack up no more, nigga**  
**Tell yourself that you're gonna get it, get up and go***

[Verse 2: Issa [Gold]]

*Okay I'm stackin paper, get high like them scrapers,  
Two blunts now I make like the tater  
Two bitches in the back entertain us  
How you getting enlightened with no paper?  
But you don't hear me though  
Elevated high when I'm off that dro  
Got that low three double 0 for the oh,  
Sour Diesel puffin on that heavy smoke  
Say I'm on my shit, prophetic it's when you hear me spit  
Psychedelic kid when I'm off that hit  
And the LS shit and a couple bong rips  
Keep your circle tight, bitches out here, yea them niggas gon' bite  
Never see clanly so with the tray by me*

*Lay a demon down only use one round get down  
But I ain't no killer, promise I blow go get them sinners  
Count my figures in a circle of the winners  
To my summers and my winters and there's only gods with us  
Count stacks laid back, where my herbs at?  
If it's the finest of the loud I'mma burn that  
Theres knowledge out here go learn that  
Get up on your shit, light work nigga  
Pharmacist supply that medicine, got that remedy for the menaces  
Here another nation, liberation  
From the late month for me is I'm blessed like a mason  
Psycho like I'm Jason and I'm chasin' all the richest big faces  
Live life elevated, Neo from the matrix, nigga I'm faded*

[Hook]

[Verse 3: AK]

*Uh, elevated and that's an understatement  
Work by the power of Satan, addicted to the payments  
We all sinners, nigga no one is perfect,  
We all winners I just happened to surface  
The root to evil, dollars consuming people  
People pursuing dollars, like God there is no equal  
They good they miles away, so timeless pay get on our race  
I'm to say, ridin for your honor, nigga crime pays  
The time say this ass slipping down the hour glass  
No room for error in this era of the first class  
Gotta adapt or get trapped, stack and get off of the mat  
Nigga fuck them bitches, chase your goals, get them riches*

- **« Still Shining » - The Underachievers (2014)**

[Verse 1: AK]

*All my niggas prophets so stop it with all the nonsense  
I got this  
I cop a 1/8th and clear the case like I was Cochran  
Partner, the pot ablaze  
Take the problems out my days  
A 100k for the feature if we ain't on the same page  
**Break away from what they teach you**  
**Society full of secrets**  
My diary the higher me  
Let fire leak through your speakers  
Entirely here to lead ya  
The higher learning like Jesus  
Fuck bitches from different regions  
Have all of my brothers eatin', nigga*

[Verse 2: Issa Gold]

*Hold up nigga get your education  
Enter in the game if you're trying to change it  
Schoolin' these niggas, teach 'em all the basics  
Like food in jail, niggas forced to take it  
Nah, but I don't fuck with the blow  
Spittin' prophecy but disguised with the flow  
Enlighten and hope  
Christ at the show  
Now I pipe in the dough, and I syphon the dro  
Im out here to win, poor niggas ya'll better make your moves  
Team filled up with kings don't bang with court jesters, those is fools  
Payin' dues  
Beast coast be them niggas out here makin' moves  
Ridin' through  
Sittin' shotgun my Nefertiti's coupe*

[Hook: Issa Gold]

*All my niggas prophets  
I ain't even gotta lie  
Chillin in the solar, while y'all aimin' for the sky  
Doobie thick, you can't hit my shit  
Pop a tab, get lit  
Who you with, your girl with the shits  
Let her roll my spliff  
Now we blowin' good smoke  
UA you know we gon' blow  
I said, I spit knowledge flows  
And fuck it up at the shows  
You know that golden soul the shit  
No ice on my wrist still shining bitch  
Golden soul the shit  
No ice on my wrist still shining bitch*

[Verse 3: Issa Gold]

*People talk a lot of shit but they don't know my heart  
Spread love, do drugs, and say a prayer for those in the dark  
**Black skin, gold soul**  
Im teachin' niggas how to play they part  
Can't pave the way, but I can show you where you need to start  
Follow your dreams, create, your world it's a reality  
Uplift your shit, don't care if they question your sanity  
So gone I'm bent  
You know what I represent  
I put it down for my set  
That indigo medicine*

[Verse 4: AK]

*As we cross these borders I pray that our conscience guard us  
The god in the sky is father  
They harboring for fore fathers  
Crib, laid back, with the largest blunt  
Next day over seas, tryna turn shit up  
Ain't a thing a young king can't overcome on that potent skunk  
Make ya hold your lungs  
**UA sabotage the game, recognize the name uh  
Niggas stereotype, but deep inside we're all the same  
But where are the ones to blame  
Gain a little knowledge, grow your brain  
Watch you rise to the top  
To the promise land that Martin dreamed***

[Hook: Issa Gold]

*All my niggas prophets  
I ain't even gotta lie  
Chillin in the solar, while y'all aimin' for the sky  
Doobie thick, you can't hit my shit  
Pop a tab get lit  
Who you with, your girl with the shits  
Let her roll my spliff  
Now we blowin' good smoke  
UA you know we gon' blow  
I said, I spit knowledge flows  
And fuck it up at the shows  
You know that golden soul the shit  
No ice on my wrist still shining bitch  
Golden soul the shit  
No ice on my wrist still shining bitch*

- « **The Blacker the Berry** » - Kendrick Lamar (2015)

[Intro]

***Everything black, I don't want black (They want us to bow)  
I want everything black, I ain't need black (Down to our knees)  
Some white, some black, I ain't mean black (And pray to a God)  
I want everything black (That we don't believe)***  
*Everything black, want all things black  
I don't need black, want everything black  
Don't need black, our eyes ain't black  
I own black, own everything black*

[Bridge]

*Six in the morn', fire in the street  
Burn, baby, burn, that's all I wanna see  
And sometimes I get off watchin' you die in vain  
It's such a shame they may call me crazy  
They may say I suffer from schizophrenia or somethin'  
But homie, you made me  
Black don't crack, my nigga*

[Verse 1]

***I'm the biggest hypocrite of 2015***

*Once I finish this, witnesses will convey just what I mean  
Been feeling this way since I was 16, came to my senses  
You never liked us anyway, fuck your friendship, I meant it  
I'm African-American, I'm African  
I'm black as the moon, heritage of a small village  
Pardon my residence  
Came from the bottom of mankind  
My hair is nappy, my dick is big, my nose is round and wide  
You hate me don't you?  
You hate my people, your plan is to terminate my culture  
You're fuckin' evil I want you to recognize that I'm a proud monkey  
You vandalize my perception but can't take style from me  
And this is more than confession  
I mean I might press the button just so you know my discretion  
I'm guardin' my feelings, I know that you feel it  
You sabotage my community, makin' a killin'  
You made me a killer, emancipation of a real nigga*

[Pre-Hook]

*The blacker the berry, the sweeter the juice  
The blacker the berry, the sweeter the juice  
The blacker the berry, the sweeter the juice  
The blacker the berry, the bigger I shoot*

[Hook]

*I said they treat me like a slave, cah' we black  
Woi, we feel a whole heap of pain, cah' we black  
And man a say they put me inna chains, cah' we black  
Imagine now, big gold chains full of rocks  
How you no see the whip, left scars pon' me back  
But now we have a big whip parked pon' the block  
All them say we doomed from the start, cah' we black  
Remember this, every race start from the block, jus 'member dat*

[Verse 2]

***I'm the biggest hypocrite of 2015***

*Once I finish this, witnesses will convey just what I mean  
I mean, it's evident that I'm irrelevant to society  
That's what you're telling me, penitentiary would only hire me  
Curse me till I'm dead  
Church me with your fake prophesizing that I'mma be just another slave in my head  
Institutionalized manipulation and lies  
Reciprocation of freedom only live in your eyes  
You hate me don't you?  
I know you hate me just as much as you hate yourself  
Jealous of my wisdom and cards I dealt  
Watchin' me as I pull up, fill up my tank, then peel out  
Muscle cars like pull ups, show you what these big wheels 'bout, ah  
Black and successful, this black man meant to be special  
Katzkins on my radar, bitch, how can I help you?  
**How can I tell you I'm making a killin'?**  
**You made me a killer, emancipation of a real nigga***

[Pre-Hook]

*The blacker the berry, the sweeter the juice  
The blacker the berry, the sweeter the juice  
The blacker the berry, the sweeter the juice  
The blacker the berry, the bigger I shoot*

[Hook: Assassin]

*I said they treat me like a slave, cah' we black  
Woi, we feel a whole heap of pain, cah' we black  
And man a say they put me inna chains, cah' we black  
Imagine now, big gold chains full of rocks  
How you no see the whip, left scars pon' me back  
But now we have a big whip parked pon' the block  
All them say we doomed from the start, cah' we black  
Remember this, every race start from the block, jus 'member dat*

[Verse 3]

***I'm the biggest hypocrite of 2015***

*When I finish this if you listenin' then sure you will agree  
This plot is bigger than me, it's generational hatred  
It's genocism, it's grimy, little justification  
**I'm African-American, I'm African**  
**I'm black as the heart of a fuckin' Aryan**  
**I'm black as the name of Tyrone and Darius**  
Excuse my French but fuck you — no, fuck y'all  
That's as blunt as it gets, I know you hate me, don't you?  
You hate my people, I can tell cause it's threats when I see you  
I can tell cause your ways deceitful*

*Know I can tell because you're in love with that Desert Eagle  
Thinkin' maliciously, he get a chain then you gone bleed him  
It's funny how Zulu and Xhosa might go to war  
Two tribal armies that want to build and destroy  
Remind me of these Compton Crip gangs that live next door  
Beefin' with Pirus, only death settle the score  
**So don't matter how much I say I like to preach with the Panthers  
Or tell Georgia State "Marcus Garvey got all the answers"  
Or try to celebrate February like it's my B-Day  
Or eat watermelon, chicken, and Kool-Aid on weekdays  
Or jump high enough to get Michael Jordan endorsements  
Or watch BET cause urban support is important  
So why did I weep when Trayvon Martin was in the street when gang banging make me kill  
a nigga blacker than me?  
Hypocrite!***

[Outro]

- « **The World Is Yours** » - Nas (1994)

[Hook: Pete Rock + Nas]

*{It's yours} Whose world is this?  
The world is yours, the world is yours  
It's mine, it's mine, it's mine; whose world is this?  
It's mine, it's mine, it's mine; whose world is this?  
The world is yours, the world is yours  
It's mine, it's mine, it's mine; whose world is this?*

[Verse 1: Nas]

*I sip the Dom P, watching Gandhi 'til I'm charged  
Then writing in my book of rhymes  
All the words past the margin  
Behold the mic I'm throbbin', mechanical movement  
Understandable smooth shit that murderers move with  
The thief's theme; play me at night, they won't act right  
The fiend of hip-hop has got me stuck like a crack pipe  
The mind activation, react like I'm facin'  
Time like Pappy Mason, with pens I'm embracin'  
Wipe the sweat off my dome, spit the phlegm on the streets  
Suede Timbs on my feet makes my cipher complete  
Whether cruising in a Six cab or Montero Jeep  
I can't call it; the beats make me falling asleep  
I keep falling, but never falling six feet deep  
**I'm out for presidents to represent me (say what?)  
I'm out for presidents to represent me (say what?)  
I'm out for dead presidents to represent me***

[Hook: Pete Rock + Nas]

*{It's yours} Whose world is this?  
The world is yours, the world is yours  
It's mine, it's mine, it's mine; whose world is this?  
It's mine, it's mine, it's mine; whose world is this?  
The world is yours, the world is yours  
It's mine, it's mine, it's mine; whose world is this?*

[Verse 2: Nas]

*To my man Ill Will, God bless your life  
To my peoples throughout Queens, God bless your life  
I trip, we box up crazy bitches  
Aimin' guns in all my baby pictures  
Beef with housing police  
Release scriptures that's maybe Hitler's  
Yet I'm the mild, money-gettin' style, rollin' foul  
The versatile, honey-sticking, wild golden child  
Dwelling in the Rotten Apple, you get tackled  
Or caught by the devil's lasso, shit is a hassle  
There's no days for broke days we sell it; smoke pays  
While all the old folks pray to Jesús  
Soakin' their sins in trays of holy water  
Odds against Nas are slaughter  
Thinking a word best describing my life to name my daughter  
My strength, my son, the star will be my resurrection  
Born in correction, all the wrong shit I did  
He'll lead a right direction  
How you living? Large, a broker charge, cards are mediocre  
You flippin' coke or playin' spit, spades, and strip poker?*

[Hook: Pete Rock + Nas]

*{It's yours} Whose world is this?  
The world is yours, the world is yours  
It's mine, it's mine, it's mine; whose world is this?  
It's mine, it's mine, it's mine; whose world is this?  
The world is yours, the world is yours  
It's mine, it's mine, it's mine; whose world is this?*

[Verse 3: Nas]

*I'm the young city bandit, hold myself down single-handed  
For murder raps, I kick my thoughts alone, get remanded  
Born alone, die alone; no crew to keep my crown or throne  
I'm deep by sound alone  
Caved inside, 1,000 miles from home  
I need a new nigga for this black cloud to follow*



*'Cause while it's over me it's too dark to see tomorrow  
Tryin' to maintain, I flip, fill the clip to the tip  
Picturing my peeps not eating can make my heartbeat skip  
And I'm amped up, they locked the champ up  
Even my brain's in handcuffs  
Headed for Indiana, stabbing women like the Phantom  
The crew is lampin' Big Willie style  
Check the chip-toothed smile, plus I profile wild  
Stash loot in fly clothes, burning dollars to light my stoge  
Walk the blocks with a bop  
Checkin' dames, plus the games people play bust the problems of the world today*

[Hook: Pete Rock + Nas]

*{It's yours} Whose world is this?  
The world is yours, the world is yours  
It's mine, it's mine, it's mine; whose world is this?  
It's mine, it's mine, it's mine; whose world is this?  
The world is yours, the world is yours  
It's mine, it's mine, it's mine; whose world is this?*

[Outro: Nas]

*Yeah, a'ight?  
To everybody in Queens, the foundation (It's yours!)  
The world is yours  
To everybody uptown, yo, the world is yours (It's yours!)  
The world is yours  
To everybody in Brooklyn  
Y'all know the world is yours (It's yours!)  
The world is yours  
Everybody in Mount Vernon, the world is yours (It's yours!)  
Long Island, the world is yours (It's yours!)  
Staten Island, yeah, the world is yours (It's yours!)  
South Bronx, the world is yours (It's yours!)  
Aight*

- **« White Boy Shit » - Yelawolf (2013)**

[Hook]

*I'm on that white boy shit, that's that white boy shit  
I'm on that white boy shit, that's that white boy shit  
I'm on that white boy shit, that's that white boy shit  
I'm on that white boy shit, that's that white boy shit  
I'm on that white boy shit*

[Verse 1]

*Xanie bars, special K  
Seeing stars in the middle of the day  
Dude where is my car? Chevrolet  
If I snap, the cops 'll have to bring the pepper spray  
Took a 5th of Jim Beam to the face  
No sweat, no chase  
Party like a white boy, yeah I heard 'em say  
Put your money where your mouth is, take a drink  
Jack Daniels, Captain Morgan, Jäger bombs, still pourin'  
Man this motherfuckin' club shit is so borin'  
I need a dive bar bitch  
'Cuz I'm*

[Hook]

[Verse 2]

*At least that's what I've been told  
Smokin' rezin out of rolled up tin foil  
Everybody saying I'm a weirdo  
With the semi-automatic in my trench coat  
Suburbs, Honda Civic  
Paper hits of acid, I did it  
Quarter pound in my locker and a hundred tabs  
I was trippin' balls in every class  
Hippies wearin' tie-dye t-shirts  
Sellin' brownies at a fuckin' Phish concert  
Juggalos, Tech Nino, Wolf Pack, Shady van  
Ay man*

[Hook]

[Verse 3]

*Fuck with the cops just to run  
Get bored, make a pipe bomb  
Friday nights, havin' fun  
Is getting' drunk and shit and playin' with the loaded gun  
My country's no country for an old man  
I got a mullet-hawk, a black girlfriend  
Tattoos to my feet and back up again  
Half Pearl Jam, half Eminem  
If your friend jumped off a bridge, would you?  
Fuck yeah, butt naked too  
'Cuz I'm a jackass, forever 21  
Rest in peace Ryan Dunn  
'Cuz I'm*

[Hook]