

Les politiques « Chyennes » du rap féminin *hardcore* Autodéfinition et discours contre-hégémoniques dans l'album *The Bytches*

« Bytch » Politics in Female Hardcore Rap Music Self-Definition and Counter-Hegemonic Discourses in *The Bytches*

Keivan Djavadzadeh

Volume 27, Number 1, 2014

Femmes extrêmes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1025422ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1025422ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue Recherches féministes

ISSN

0838-4479 (print)

1705-9240 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Djavadzadeh, K. (2014). Les politiques « Chyennes » du rap féminin *hardcore* : autodéfinition et discours contre-hégémoniques dans l'album *The Bytches*. *Recherches féministes*, 27(1), 183–200. <https://doi.org/10.7202/1025422ar>

Article abstract

The Bytches, the only album of the female hardcore rap duo Bytches With Problems (BWP), was released in 1991. In this article, I intend to examine the « Bitch politics » in BWP's album *The Bytches*. It is about how women rappers have invested a masculine musical genre, *gangsta-rap*, in order to perform an image of femininity far from gender norms. Reenacting the word « bitch » while recoding it in an empowering way and reclaiming it for themselves, the female rap duo are singular and subversive voices in rap music.

Les politiques « Chyennes¹ » du rap féminin hardcore : autodéfinition et discours contre-hégémoniques dans l'album The Bytches

KEIVAN DJAVADZADEH

Sorti en 1991 sur le label No Face et distribué par Columbia Records, l'album intitulé *The Bytches* est l'unique disque du duo rap féminin africain-américain BWP, acronyme pour Bytches With Problems. Les deux rappeuses du groupe, Lyndah et Tanisha, investissent et *performent* un genre éminemment masculin, celui du *gangsta-rap*, caractérisé par les figures du gangster (*gangsta*) et du maquereau (*pimp*) et leur corollaire de thèmes imposés : argent, drogue, armes, sexe, pouvoir et... « chiennes » (*bitches*)². En raison de son sexisme assumé mais aussi à cause des politiques raciales et racistes des industries culturelles aux États-Unis (Crenshaw 1993), le *gangsta-rap* a suscité dès le départ une « panique morale », pour reprendre les termes du sociologue Stanley Cohen dans un autre contexte³. Une étrange alliance – dont le spectre allait des groupes conservateurs aux féministes – a reproché au *gangsta-rap*, et plus particulièrement à son fer de lance 2 Live Crew, sa misogynie (pour les féministes) ou son caractère « sexuellement explicite » (pour les groupes conservateurs). Quoi qu'il en soit, la plupart demandaient un encadrement – voire une interdiction – du *gangsta-rap* en invoquant l'objectivation sexuelle des femmes à l'œuvre. Dans ce rap, comme le chante Dr. Dre, ancien membre de NWA (pour Niggaz With Attitude), autre figure de proue du *gangsta-rap*, « les chiennes valent que dalle⁴ ». « Chienne », c'est pourtant le terme que les rappeuses de BWP vont réclamer pour se définir, entreprenant une réappropriation du stigmat : *bitch* devient *Bitch*, avec un B majuscule⁵. Quelques

¹ Le « i » du terme « Chiennes » a été modifié pour un « y », en similitude du terme « Bytches », dont le mot est la traduction.

² Le terme *bitch* n'a pas d'équivalent exact en français. Si la traduction littérale est « chienne », et s'il s'agit là d'un des sens que l'on peut attribuer à *bitch*, il n'épuise pas la polysémie de ce terme qui signifie bien plus que cela. Employé de manière péjorative, le terme *bitch* désigne de manière générale une « garce ». Cependant, il peut aussi avoir une connotation sexuelle, signifiant alors « salope ». Si j'ai traduit *bitch* la plupart du temps par « chienne », il importe de garder à l'esprit la polysémie du mot.

³ Stanley Cohen (2011) s'intéresse à la construction médiatique dans les années 60 de deux figures repoussoirs (*folk devils*), les « Mods » et les « Rockers ». Par leur présentation stéréotypée de ces deux *subcultures*, les médias ont « produit » une réaction disproportionnée : c'est ce que Cohen nomme la « panique morale » (*moral panic*).

⁴ Voir Dr. Dre (1992).

⁵ Patricia Hill Collins raconte l'anecdote suivante : « Pour mes jeunes étudiantes de l'Université de Cincinnati par exemple, il était assez clair que « bitch » et « Bitch » était deux choses différentes [...] Les Bitches avec une majuscule, ou dans leurs propres mots

années plus tard, Lil Kim (1996) se présentera dès son premier album, *Hard Core*, comme « la Reine Chienne » (*Queen Bitch*).

Dans le présent article, j'entends m'intéresser aux « politiques Chiennes » mises en avant dans l'album *The Bytches*. Les rappeuses parlent sans détour de sexe, de drogue, d'argent, d'armes et des hommes qu'elles manipulent ou à qui elles rendent coup pour coup. De nombreuses critiques de BWP ont reproché aux rappeuses leur discours et les ont accusées de promouvoir une image stéréotypée des femmes africaines-américaines. Pour ma part, je veux montrer plutôt que, en investissant le *gansta-rap* et en politisant l'identité « Chienne » par une politique de la réappropriation, les rappeuses de BWP ont induit un certain nombre d'inflexions que je m'efforce d'étudier ici. Dès la première chanson, les rappeuses de BWP promettent de revenir armées. Les onze autres chansons qui figurent sur le disque ne sont pas en reste et l'album *The Bytches* apparaît alors comme un produit hautement conflictuel dirigé en priorité contre les hommes, ces derniers symbolisant l'oppression la plus directement ressentie. Contre ces situations de domination vécues par un nombre considérable de femmes noires souvent privées de la possibilité de répondre directement, des rappeuses ont choisi de faire émerger une parole qui est tue la plupart du temps. L'album *The Bytches* constitue donc un espace où un discours contre-hégémonique peut émerger. Par leur performance d'une féminité agressive et conflictuelle et leur mise en scène de différentes redéfinitions des rapports de domination, j'avance que ces rappeuses subvertissent les normes « genrées » et « racisées » traditionnelles.

Mon article s'inscrit dans une double perspective féministe et études culturelles (*cultural studies*). Je souhaite montrer comment, en choisissant d'investir un sous-genre du rap extrêmement masculin, le *gangsta-rap*, et en performant une image de féminité, celle de la « Chienne », loin des normes de féminité traditionnelles, un discours contre-hégémonique émerge et offre des images « capacitantes » pour le féminisme. Dans la première partie, j'explorerai d'abord une généalogie des discours sexistes dans le rap avant de voir comment les rappeuses de BWP en sont venues à retravailler de l'intérieur l'injure « chienne » pour se la réapproprier et en faire un attribut de leur puissance. Dans la seconde partie, je tâcherai d'exposer un certain nombre de politiques sexuelles et raciales exprimées chez BWP.

des « Black Bitches », sont des filles vraiment fortes, fières, qu'on peut légitimement admirer » (Collins 2011 : 47-48).

De l'interpellation « chienne » à l'autodéfinition « Chyenne »

La mise en scène d'une interpellation sexiste

Dans son célèbre article intitulé « Idéologie et appareils idéologiques d'État » (1976), Louis Althusser cherchait à montrer comment l'idéologie interpelle les individus en sujet et comment, par là, tout sujet est en même temps assujéti. L'exemple donné par Althusser est le suivant : un policier hèle une personne d'un « hé, vous, là-bas ». Cette dernière se retournant, elle s'est reconnue dans l'interpellation, et c'est précisément pourquoi elle devient sujet et assujéti en même temps. Si l'analyse d'Althusser est éclairante à bien des égards, elle est cependant trop centrée sur l'État et passe ainsi à côté de l'essentiel pour quiconque considère que le pouvoir n'est pas une entité homogène, cohérente et stable, qu'il n'y a pas de pouvoir unique mais seulement des relations de pouvoir qui s'incarnent notamment dans les micropolitiques quotidiennes. Chez Althusser, l'idéologie ne semble être qu'un instrument *du* pouvoir, ce qui ne permet pas d'envisager les discours contre-hégémoniques (contrairement à Gramsci, par exemple). À ce titre, la révision du concept d'interpellation par Judith Butler dans *Le pouvoir des mots* (2004) est particulièrement bienvenue. Rompant avec la conception souverainiste du pouvoir d'Althusser, Butler montre comment les termes mêmes de l'interpellation/subordination peuvent devenir le cadre dans lequel il est possible de déployer sa puissance d'agir, dès lors qu'on les arrache à leur contexte initial, qu'on les retravaille et qu'on se les approprie à des fins inattendues. C'est ce qu'on observe dans la chanson « Comin' Back Strapped » qui ouvre l'album *The Bitches* : une scène fictive d'interpellation sexiste va finalement donner lieu à un véritable travail de resignification et de réappropriation de l'injure « chienne ».

« Hey salope, comment ça va⁶? » Ce sont les premiers mots de l'album. Il est très intéressant de constater que les rappeuses ne sont pas les premières à prendre la parole, qui est laissée à cet homme qui interpelle la rappeuse Tanisha. Cette adresse inaugurale, dont la finalité n'est autre que d'établir un sujet assujéti salope/chienne⁷, est contestée par celle-là même à qui elle était adressée. Comment

⁶ Voir BWP (1991a). Les traductions des paroles citées ici sont les miennes. Les prochaines paroles citées, sauf mention contraire, proviennent de ce morceau.

⁷ C'est le fameux dyptique « salope/chienne » (*hoe/bitch*). Dans le chapitre « There are Bitches and Hoes », extrait de *The Hip Hop Wars* (2008), Tricia Rose pointe la tendance, dans le rap du courant majoritaire (*mainstream*), à présenter les femmes toujours soit comme des « salopes » ou des « prostituées » (*hoes*), soit comme des « garces » ou des « chiennes » (*bitches*). Il est ici difficile, une fois encore, de rendre en français la polysémie de ces termes, d'autant plus qu'ils sont parfois interchangeables et que, dans tous les cas, ils ne sont pas mutuellement exclusifs. Ainsi, dans « Bitches Ain't Shit » (Dr. Dre 1992), Snoop Dogg, invité, avance que « les chiennes ne sont rien d'autre que des salopes et des putes ». Je tiens à rappeler, comme le fait Tricia Rose, que les paroles

va la « salope » Tanisha? « Bien, fils de pute. Mais ta maman est une grosse salope. » Par cette réponse ironique, par ce refus de la marque injurieuse qu'elle rejoue en l'accolant à la mère du harceleur, la rappeuse ouvre des possibilités de définitions de soi nouvelles. Cet acte insurrectionnel inattendu trouble l'homme. Non seulement il ne s'attendait pas que celle qu'il interpelle lui réponde, mais il ne s'attendait pas non plus qu'une femme lui réponde avec un discours aussi injurieux, aussi « masculin ». Les mots qu'il tient traduisent sa surprise : « Qu'est-ce qui te prend de parler de ma mère, chienne? Est-ce que j'ai parlé de ta mère? » Par cette réaction, il révèle le caractère injurieux de son adresse tout en feignant de ne pas comprendre la réaction. L'interpellation ne décrit pas une personne qui serait une « salope » : elle cherche plutôt à « produire » une « salope » en la constituant comme telle dans et par le discours. Comme le note Judith Butler (2004 : 56), « la marque imprimée par l'interpellation n'est pas descriptive, mais inaugurale. Elle cherche à introduire une réalité plutôt qu'à rendre compte d'une réalité existante; et elle accomplit cette introduction en citant une convention existante. »

Cette idée de citation est d'une importance cruciale pour comprendre la force des interpellations sexistes. Tout discours blessant repose sur une citation, sur l'invocation de conventions antérieures, et c'est de là qu'il tire son pouvoir de blesser. Comment dès lors se forment ces conventions? À la fois par un ensemble de discours, institutionnels et « quotidiens », mais aussi par les technologies de genre.

Par son concept de technologie de genre, Teresa de Lauretis cherche à décrire ces technologies sociales variées, comme le cinéma, mais aussi – et c'est ce qui nous intéresse ici – la musique populaire, qui servent à fabriquer du genre (Lauretis 2007). Bien entendu, ces technologies sociales ne se limitent pas au genre, et l'on pourrait ainsi parler, en excédant le vocabulaire de Stuart Hall (2013), de technologie de la race. En effet, ces technologies sociales « ont le pouvoir de contrôler le champ des significations sociales et donc de produire, promouvoir et « implanter » des représentations du genre [et de la race] » (Lauretis 2007 : 75-76). En tant que catégories discursives, le genre comme la race sont produits par un ensemble de discours et de pratiques que la culture populaire porte, mieux, qu'elle diffuse. Ainsi que le pose Lauretis, leur construction est à la fois le produit et le processus de leur représentation. Stuart Hall ne dit pas fondamentalement autre chose lorsqu'il affirme que, « en tant que processus, récit et discours, l'identité est toujours racontée depuis la position de l'Autre » (Hall 2013 : 62). C'est donc parce que les femmes sont déjà largement décrites, dans la culture populaire mais bien au-delà aussi, comme des « salopes » ou des « chiennes » que l'interpellation

assimilant littéralement les femmes à des « prostituées » sont dans le prolongement direct de la popularisation de l'image du maquereau dans le rap et dans la culture populaire plus généralement. Pour une discussion plus poussée, voir Rose (2008 : 167-185).

fonctionne, qu'elle « blesse ». Il convient donc ici d'explorer brièvement une généalogie de ce fameux « mot en-*b* » (*b-word*)⁸.

« Chienne! » : la généalogie d'une interpellation sexiste

Loin de n'être que le problème du rap, comme on l'entend souvent, le sexisme se manifeste aussi dans la culture populaire (qui ne flotte pas dans l'air pur des idées, mais est toujours inscrite dans un contexte historique et *matériel*). Ainsi, la culture populaire n'est pas un espace libéré du sexisme, mais un espace conflictuel dans lequel plusieurs conceptions du monde s'affrontent. La culture populaire promeut parfois des discours sexistes (dont, encore une fois, elle n'est que rarement l'initiatrice, mais qu'elle contribue à populariser), comme elle peut les contester en d'autres occasions. Cela pour dire que l'injure « chienne » n'est pas née avec la culture hip-hop. Elle a traversé toute l'histoire de la culture populaire – noire comme blanche – depuis ses débuts phonographiques au moins. À titre d'exemple, Jelly Roll Morton chante dès 1938 :

Je me suis fait cette chienne, je me la suis tapée dans l'herbe
Un jour elle a pris peur et un serpent a grimpé sur son gros cul⁹.

Le sens des mots n'étant jamais figé une fois pour toutes, il importe d'en suivre l'évolution. Pour revenir à notre sujet principal, quel était le contexte d'énonciation du mot « chienne » en 1991?

C'est au tournant des années 90 que l'on assiste à une conjonction de discours sexistes dans le rap, portés par des groupes et des artistes comme 2 Live Crew, N.W.A., Geto Boys ou encore Too \$hort, tous à l'origine d'un nouveau sous-genre du rap, le *gangsta-rap*. Ces artistes vont largement centrer leurs discours sur les femmes qui deviennent dans leur bouche des « putes » (*hoes*) ou des « chiennes » (*bitches*). Pour se défendre, certains rappeurs vont alors affirmer ne pas parler de toutes les femmes. Dans le morceau « A Bitch Iz a Bitch » (Une chienne est une chienne), Ice Cube jure ainsi que « le nom de chienne ne s'applique pas à toutes¹⁰ ». Cependant, comme l'affirme Tricia Rose (2008 : 173), cette stratégie de défense est en réalité un moyen de reproduire le sexisme :

⁸ Le *b-word* renvoie à *bitch*, tout comme le *n-word* renvoie à *nigger*. On emploie généralement ces euphémismes pour ne pas avoir à répéter – voire rejouer – ces mots considérés comme injurieux. Une telle stratégie semble cependant vouée à l'échec. Non seulement on risque de figer une fois pour toutes le sens de ces mots qui conservent alors leur pouvoir de blesser, mais, en plus, on nie toute capacité d'agir à ceux et celles qui souhaitent se les réapproprier à des fins « capacitantes ».

⁹ Voir Jelly Roll Morton (1938).

¹⁰ Voir N.W.A. (1988a). Les prochaines paroles citées, sauf mention contraire, proviennent de ce morceau.

La fiction qui consiste à séparer – les « bonnes » sœurs par ici/les autres par là – permet à certains hommes rappeurs, fans et autres apologistes de justifier leur perpétuation d'images et d'idées négatives à propos des femmes noires. Cette séparation des femmes noires entre les « bonnes » (celles que nous n'insultons pas) et les « mauvaises » (celles que nous avons l'« autorité » de nommer ainsi et d'insulter) est un des moyens principaux par lequel le sexisme et les autres formes de discriminations fonctionnent¹¹.

Et, en effet, si l'on revient à la chanson de N.W.A., il s'avère que, si toutes les femmes ne sont pas des « chiennes » en apparence, toutes le sont en réalité, au plus profond de leur être :

Le nom de chienne ne s'applique pas à toutes
Mais toutes les femmes sont un peu des chiennes au fond d'elles-mêmes
C'est comme une maladie qui contamine leur être.

La chanson met d'ailleurs en scène une femme qui conteste ce terme :

Putain, qui est-ce que tu traites de chienne, petit fils de pute?
Je sais pas à qui tu penses parler
Mais laisse-moi te dire une putain de chose : je ne suis pas une...

Sans pouvoir finir, la femme est interrompue : « chienne, ferme ta gueule ». Le simple fait de contester l'interpellation « chienne » confirme aux yeux des rappeurs que cette femme « en est bien une ». Cependant, ne le sont-elles pas toutes au fond? Quelle femme ne serait pas une « chienne »? Aucune, en réalité :

Ça y est, tu as la description d'une chienne
Maintenant pose-toi la question : est-ce qu'ils parlent de toi?
Est-ce que tu es cette sale chienne *funky*, vénale, scandaleuse qui porte des extensions et des lentilles de contact?
Oui tu l'es probablement... Chienne!

Dans ce morceau, les femmes ne peuvent contester l'interpellation « chienne » sans confirmer ce trait de caractère qui « contamine leur être ». Elles sont condamnées à être des « chiennes » quoi qu'elles fassent. C'est tout le contraire que l'on observe dans « Comin' Back Strapped ».

¹¹ Ma traduction.

Redéployer l'injure chienne/Chienne/Chyenne

Dans « Comin' Back Strapped », tout commence par un cri, par ce refus de l'interpellation sexiste, ce qui n'est pas sans rappeler les superbes pages autobiographiques de Fanon, dans *Peau noire, masques blancs*, qui décrit cette « objectivité écrasante » qui pèse sur lui, semblant le définir et l'enfermer à jamais. Jusqu'au moment où il se libère : « Le beau nègre vous emmerde, madame! » (Fanon 1971: 92). Il décrit en ces termes l'effet immédiat et l'avenir prometteur qu'ouvre alors cet acte insurrectionnel :

La honte lui orna le visage. Enfin, j'étais libéré de ma rumination. Du même coup, je réalisais deux choses : j'identifiais mes ennemis et je créais du scandale. Comblé. On allait pouvoir s'amuser.

Dans le morceau de BWP, l'insulte lancée contre la mère de l'agresseur semble poursuivre des buts très semblables puisque Tanisha est déjà sortie de l'interpellation pour se définir par elle-même. Pour avoir contesté l'interpellation, la rappeuse se fait physiquement agresser par l'homme. Elle connaissait les risques qu'elle encourait, mais elle a refusé de baisser la tête et d'être assujettie. De plus, Tanisha n'est que provisoirement vaincue. Elle intime ainsi à son agresseur de ne pas bouger, car « [elle] et [ses] meufs [*girls*] reviennent pour tous [les] baiser¹² ». Contrairement à d'autres morceaux où des rappeuses se placent sous la protection de rappeurs masculins¹³, les rappeuses de BWP entendent se défendre elles-mêmes. Car il y aura toujours un homme pour les menacer :

Un fils de pute a menacé de me flinguer
Un autre négro a menacé de me gifler
Putain, c'est quoi ce bordel?
Je m'occupais juste de mes affaires

Le harcèlement ne cessera pas, à moins qu'elles ne répliquent. C'est pour ça qu'après avoir été terrifiées (« J'avais tellement peur que j'ai failli pisser dans mon froc / Ces négros avaient des Glocks [pistolets] en main »), les rappeuses décident de revenir armées et prêtes à en découdre. La peur change de camp :

Je suis là pour te mettre en garde, toi et tous tes abrutis de potes
Vous tous, les frères, qui squattez le quartier et vendez du crack,

¹² Voir BWP (1991a). Les prochaines paroles citées, sauf mention contraire, proviennent de ce morceau.

¹³ Par exemple, MC Lyte assure que « le garde du corps de Milk [Milk Dee, rappeur de Audio Two] est aussi le [sien] » : voir MC Lyte (1988).

Vous êtes rien d'autre que des lâches et des fils des putes
[...]
Donc, yo quand tu croiseras les Chyennes [*Bytches*]
Rappelle-toi simplement qu'on a des armes

Ainsi, de « chiennes », les rappeuses deviennent des « Chiennes », avec une majuscule. Plus que cela, elles déforment l'orthographe du mot – « Chyennes » – comme pour accentuer encore qu'il s'agit là de leur propre définition. Elles décident de resignifier subversivement le mot « chienne », le vidant de son pouvoir de blesser et le dotant d'attributs « capacitants¹⁴ ». Lyndah de BWP explique ainsi (Keyes 2004 : 200) : « On utilise « Chyennes » [*Bytches*] [pour désigner] une femme puissante, positive et agressive qui sait ce qu'elle veut et s'en donne les moyens. On l'utilise dans le présent dans un sens positif¹⁵ ». Une telle stratégie suppose de considérer que le sens d'un mot n'est jamais fixé une fois pour toutes et que « le langage est vulnérable à la réappropriation » (Butler 2004 : 131). Les rappeuses de BWP ne reprennent pas le mot « chienne » sans distance, mais elles entreprennent un travail critique sur lui, le vidant de son sens original et le recodant d'une manière qui leur sied. Le terme injurieux est devenu un attribut de la puissance d'agir : « retourner l'énoncé, l'arracher à son origine, est une façon de déplacer le lieu de l'autorité par rapport à l'énonciation » (Butler 2004 : 132). Les rappeuses ne sont plus définies de l'extérieur, elles se définissent par et pour elles-mêmes. La libération du regard de l'autre, de cette « connaissance en troisième personne » (Fanon 1971: 89), est symbolisée par la fin de la chanson. Comme elle l'a promis dès l'ouverture, Tanisha revient sur les lieux de son interpellation armée et accompagnée de Lyndah. Cette dernière conseille à Tanisha de rester cachée avant d'entamer la fusillade. Toutefois, Tanisha refuse : « Nique, je veux qu'ils me voient ». En faisant face à l'homme qui l'a agressée, Tanisha ne lui laisse pas d'autre choix que de la reconnaître telle qu'elle a souhaité apparaître. Elle lui demande ainsi s'il se souvient bien d'elle, et c'est seulement à partir du moment où elle a été *reconnue* qu'elle décide d'ouvrir le feu, ce qui fait fuir son agresseur. Après avoir été interpellée et constituée en sujet assujéti, la rappeuse est revenue armée et s'est libérée de l'emprise de la domination, ouvrant sur un nouvel horizon de possibles.

Dans la première partie, j'ai tenté de montrer comment BWP a entrepris une réappropriation du stigmat chienne/Chienne. Je souhaite maintenant dans les pages qui suivent étudier quelques politiques « Chyennes » mises en avant dans l'album *The Bytches*.

¹⁴ Tout comme les catégories « Noir » ou « Noire » et « femme » ont fait l'objet de réappropriation de la part des populations que ces catégories avaient pourtant contribué à exclure de la sphère publique.

¹⁵ Ma traduction.

Les politiques « Chyennes » de BWP

Des intellectuelles organiques

« Toutes les femmes sont Blanches, tous les Noirs sont des hommes. » Cette formule, qui donne son titre à une anthologie de textes fondateurs du *Black Feminism*¹⁶, résume la difficulté pour les femmes noires d'exister aux yeux du monde, elles qui sont souvent sommées de choisir : leur allégeance va-t-elle au mouvement des femmes ou au mouvement noir ? L'un semblant exclure l'autre, soit elles tournent le dos au mouvement noir, soit elles acceptent d'occuper une position subalterne pour permettre à « leurs » hommes d'exister¹⁷. Les femmes noires sont donc « invisibilisées », ce qui fait dire à Gayatri Spivak (2009 : 103) dans un célèbre article que « la subalterne ne peut parler ». Il convient ici de préciser ce qu'entend Spivak par « subalterne » pour comprendre le sens de cette affirmation déroutante de prime abord. Empruntant le concept de subalterne au théoricien marxiste de l'hégémonie culturelle Antonio Gramsci, Spivak lie la condition de subalterne au fait de n'avoir pas accès (ou alors un accès pour le moins très limité) à la culture hégémonique. Et c'est là la raison pour laquelle les subalternes ne peuvent pas parler, selon Spivak. Cela ne signifie pas qu'elles ne parlent pas *effectivement*, mais plutôt qu'elles ne sont pas entendues : « quand on dit « ne peuvent pas parler », cela signifie que, si « parler » implique la parole et l'écoute, cette possibilité d'une réponse, la responsabilité, n'existe pas dans la sphère de la subalterne » (Spivak 2009 : 107).

Et c'est là que la culture populaire a un rôle à jouer. Les productions discographiques mais aussi les performances scéniques (ou les vidéoclips) permettent à des femmes noires issues des classes populaires de s'exprimer et de trouver de l'écoute. Il ne s'agit pas ici d'affirmer que la culture populaire est un espace de pure liberté. Lorsqu'elle est commercialisée, des contraintes nombreuses (d'ordre idéologique, économique, technique...) se font jour, et il faut les prendre en considération chaque fois que l'on traite des industries culturelles. Toutefois, dans le même temps, la culture populaire permet à la marge (à la marginalité, dirait Stuart Hall) d'exister et ouvre des possibilités de discours contre-hégémoniques. De fait, nombreuses sont les féministes noires à s'être intéressées à la culture populaire noire afin d'y rechercher un point de vue spécifique de femmes noires prolétaires.

Dans leurs chansons, les chanteuses noires ont souvent donné à entendre l'expérience vécue d'une domination partagée. C'est là une des caractéristiques les plus intéressantes de la culture populaire. Alors que les industries culturelles sont

¹⁶ Voir Hull, Bell-Scott et Smith (1982).

¹⁷ Stokely Carmichael, un des leaders du *Black Power*, exprimait ainsi sa vision de la place des femmes dans le mouvement : « la seule position pour les femmes dans le SNCC est couchée » (Dorlin 2008 : 47).

des acteurs de premier ordre pour maintenir l'hégémonie culturelle, la culture populaire est également, simultanément, un espace de contestation de l'hégémonie. C'est ce que pointe James Scott dans *La domination et les arts de la résistance*, même si son propos porte sur les expressions culturelles non commercialisées des groupes dominés :

Le caractère distinctif de l'expression culturelle des groupes dominés provient en grande partie du fait que, au moins dans ce domaine, le processus de sélection culturelle est relativement démocratique. En effet, leurs membres choisissent les chansons, les contes, les danses, les textes et les rituels qu'ils veulent mettre en avant, ils les adoptent pour leur propre usage, et ils créent bien sûr de nouvelles pratiques et de nouveaux artefacts culturels afin de satisfaire leurs besoins tels qu'ils les ressentent (Scott 2008 : 174).

Pour rester dans des termes gramsciens après avoir évoqué la subalternité, on peut alors affirmer que ces artistes, femmes, noires et prolétaires remplissent la fonction d'intellectuelles organiques. Pour Gramsci, tous les individus sont des intellectuels ou des intellectuelles, mais tous et toutes ne remplissent pas cette fonction dans la société. D'où la nécessité de favoriser l'émergence de personnes intellectuelles organiques, venant de la classe ouvrière et acquises à sa cause. Dans l'exemple qui nous intéresse ici, il s'agit de réviser ce concept et d'affirmer que les chanteuses noires ont, depuis le début de la commercialisation du blues, joué un rôle fondamental dans la construction des identités culturelles : « Les musiciennes, les chanteuses, les poètes, les écrivaines et toutes les autres artistes forment un autre groupe de femmes noires intellectuelles qui s'est donné pour but d'interpréter l'expérience des femmes noires¹⁸ » (Collins 1991 : 15). Si l'emploi du pronom « je » est de première importance, à la fois dans le blues et dans le rap, il n'empêche que l'individu est « en dialogue continu avec sa communauté, ce qui lui permet tout à la fois de préserver sa voix comme une entité distincte et de la mêler à celle de ses semblables¹⁹ » (Levine 2007 : 33). Le public visé est directement explicité lorsque les artistes prodiguent des conseils aux femmes qui les écoutent : « Les filles, écoutez mon conseil », chantait ainsi Bessie Smith dans « Pinchbacks, Take 'Em Away²⁰ ». Et BWP de poursuivre cette tradition, notamment dans « Shit Popper » où il est question, entre autres choses, de la violence domestique :

¹⁸ Ma traduction. Je renvoie également à l'analyse particulièrement fine de la théoricienne des études culturelles Hazel Carby dans son chapitre « Women, Migration and the Formation of a Blues Culture » (Carby 1999 : 5-63).

¹⁹ Ma traduction.

²⁰ Voir Smith (1924).

Eh bien, je suis Lyndah, et je vais vous enseigner
 Comment gérer un homme violent [...]
Bitch, je vais te dire quoi faire, putain
 Attends qu'il aille dormir
 Dans la chambre, faufile-toi...
 [Bruits de pistolet]
 Trois balles dans la tête
 Laisse ce fils de pute pour mort
 Ce fils de pute n'a pas de cœur
 S'il en avait un, il t'aurait pas frappée, dès le départ
 Donc les filles, si vous en avez marre de vous faire battre
 Répétez après moi
 [Tanisha et Lyndah ensemble]
 Nique sa mère²¹!

On retrouve ici ce qu'Angela Davis (1999 : 54) qualifie de « dialectique intéressante [...] entre la femme prise individuellement [l'artiste] et la communauté de femmes élargie²² ». Dans leurs textes, les chanteuses noires s'appuient sur leur propre expérience vécue de la domination, mais aussi sur celle de leurs semblables qui, bien souvent, y ressemble. Comme elles le chantent, elles parlent « au nom de toutes les femmes en Amérique²³ ». Au nom de toutes les femmes, mais surtout au nom de celles sous la contrainte de différents rapports d'oppression.

Les imbrications des rapports de pouvoir et les résistances

Le *gangsta-rap* est un sous-genre du rap éminemment masculin. Cependant, lorsque les rappeuses de BWP se l'approprient, cela donne à entendre tout autre chose, que l'on peut qualifier d'expérience de féminité *hors norme*. Car si les rappeuses reprennent certains des thèmes chers au *gangsta-rap*, on observe chaque fois une hybridation avec d'autres thèmes liés à leur condition même de femmes noires venant des milieux les plus modestes. C'est cette imbrication des rapports de pouvoir que l'on entend dans la plupart des chansons. Les rappeuses ne sont jamais uniquement définies par leur race, leur genre ou leur classe, mais toujours par les trois ensemble. La chanson « Wanted » est à ce titre très intéressante puisqu'elle met en scène le harcèlement policier et la brutalité des arrestations alors qu'il existe relativement peu de chansons de rappeuses consacrées à ce sujet (en tout cas peu de chansons qui mettent en scène une brutalité policière comme étant directement « vécue » par des rappeuses). En effet, selon Rose (1994 : 105) :

²¹ Voir BWP (1991e).

²² Ma traduction.

²³ Voir BWP (1991i).

Les femmes rappeuses abordent rarement la question de la violence policière [...] et sont davantage portées vers les critiques sociales et politiques contre les limitations de l'indépendance des femmes, la communauté et, de manière très critique, le caractère sexiste des relations hétérosexuelles entre Noirs²⁴.

Rose avance l'hypothèse que les rappeuses ne parlent qu'en de très rares occasions de la brutalité policière parce que cela n'entre pas directement dans leur vécu de femmes noires, les jeunes hommes noirs étant les premiers ciblés par les politiques anticriminalité dans les quartiers. Malgré tout, « Wanted » est l'un des rares contre-exemples. Les rappeuses de BWP, parce qu'elles ont investi le sous-genre du *gangsta-rap*, peuvent se permettre de discuter un thème généralement réservé aux rappeurs. D'ailleurs, la chanson s'ouvre sur une référence directe à une chanson devenue classique du groupe N.W.A. (Eazy-E étant le leader du groupe)²⁵ :

Je ne peux qu'être d'accord avec Eazy-E
Pourquoi est-ce que la police nous cherche toujours des embrouilles
À moi et mon mec quand on est en voiture?
[...]
Simplement parce que je suis Noire, c'est mort quand je flambe [...]
Qu'est-ce qu'il y a? Une négro peut pas avoir de jolies choses²⁶?

Ici, on voit clairement le préjugé de couleur, pour reprendre l'expression de Fanon, qui s'applique contre les jeunes noirs. Cependant, par la suite, on va également voir en quoi un contrôle policier est vécu de manière « genrée » puisqu'il est l'occasion pour un policier de se livrer à une fouille au corps trop minutieuse :

Maintenant tu veux faire une fouille au corps et tout le reste
Il me touche les fesses et presse mes seins
Ce fils de pute est probablement en train d'avoir une érection

Ainsi, même lorsqu'elles abordent le thème du harcèlement policier, les rappeuses de BWP le font de leur point de vue de femmes noires, ce qui permet de discuter tout à la fois du racisme et du harcèlement sexuel. Dès la chanson suivante, « Cotex » (soit une déformation de la célèbre marque de serviettes hygiéniques Kotex), BWP se joue de ce qui paraît commun à toutes les femmes, à savoir les menstruations, pour insister sur le fait que toutes les femmes ne font pas les mêmes expériences de la domination et que certaines d'entre elles, suivant leurs privilèges

²⁴ Ma traduction.

²⁵ Voir N.W.A. (1988b).

²⁶ Voir BWP (1991h). Sauf mention contraire, les prochaines citations proviennent de cette chanson.

de classe et de race, exercent du pouvoir sur d'autres femmes « racisées ». Une patronne, blanche, exploite une employée noire. La patronne qui est mise en scène dans le morceau a beau être une femme, elle est aussi blanche, clairement raciste et en position de pouvoir. C'est pourquoi elle est moquée : « Salope, va changer ton Kotex²⁷ ! »

Enfin, la majorité des chansons concerne la domesticité et la sexualité. Ici encore, il est frappant de voir le continuum qui va du blues féminin des années 20 et 30 au rap des *Bytches*²⁸. En 1937, la chanteuse de blues Victoria Spivey enregistre le morceau « One Hour Mama », morceau dans lequel elle affirme aimer prendre son temps au lit et que, puisqu'il lui faut bien une heure pour jouir, les hommes qui ne sont pas capables de faire l'amour plus d'une minute (*one minute papa*) peuvent passer leur chemin. Plus d'un demi-siècle plus tard, BWP enregistre un morceau dont le titre et le contenu en sont l'écho évident : « Two Minute Brothers ». Dans cette chanson, les rappeuses se plaignent des hommes qui se vantent d'être d'excellents amants, alors qu'ils ne durent même pas suffisamment longtemps pour les faire transpirer. BWP met donc en garde « toutes les femmes en Amérique » de ne pas croire aux mensonges que leur racontent les hommes, qui sont décrits dans tout l'album en des termes peu élogieux : ils mentent, trompent, sont vantards et violents, et ce sont des pères absents. Sur ce dernier point, on trouve plusieurs commentaires tout au long de l'album. Dans « Fuck A Man » par exemple, Lyndah affirme que son père n'a jamais rien fait pour elle et que tout ce qu'elle a jamais vu de lui, c'est l'arrière de sa tête quand il est parti. À l'inverse, les mères qui ont eu à élever seules leurs enfants sont valorisées. Toutefois, dans le même temps, les rappeuses enjoignent aux futures mères d'assigner les pères en justice, si cela devient nécessaire, pour qu'ils paient leur pension alimentaire. Les textes de BWP peuvent clairement être lus sous un angle féministe²⁹, à condition de considérer que les mises en scène des inversions de rapports de domination ne sont pas à prendre au premier degré. Nous sommes en présence d'un fantasme du monde inversé, tradition bien établie dans la culture populaire des dominées, ainsi que l'a montré James Scott. Il s'agit ici de convaincre l'auditoire féminin de sa puissance d'agir. Chaque fois, les rappeuses reprennent le dessus sur une situation qui leur était pourtant défavorable. Dans « Wanted », Lyndah parvient à s'échapper, au grand plaisir d'une

²⁷ Voir BWP (1991b).

²⁸ Notons néanmoins que, contrairement au blues féminin (la plus connue étant sans doute « Prove It On Me Blues » de « Ma » Rainey), la matrice reste hétérosexuelle dans *The Bytches*.

²⁹ Et cela, que ces textes aient été codés en ces termes ou non, et il y a fort à parier que ce n'était pas le cas, notamment parce que le féminisme est souvent considéré par les rappeuses comme un mouvement blanc et bourgeois (Rose 1994 : 175-182). Le plus important restant de toute façon, comme l'affirme Davis (1999 : xi), d'étudier les « indices de comportements féministes qui émergent de leur musique en fissurant les discours patriarcaux » (ma traduction).

passante qui dénonce elle aussi le harcèlement policier. Dans « Cotex », l'employée noire explose et démissionne, non sans dire ses quatre vérités à sa patronne blanche. Et dans « Two Minute Brother », elle met son amant devant sa piètre performance et lui ordonne de la faire jouir oralement. La pratique du sexe oral semble d'ailleurs revêtir une importance particulière puisque c'est le thème d'une chanson qui s'intitule très justement « Teach 'Em » :

Donc, avant qu'il ne se barre en plein milieu de la nuit
Assure-toi que ce fils de pute aura appris comment bien te lécher la chatte³⁰

BWP enjoint aux femmes de reprendre le contrôle sur leur vie, leur corps et leur sexualité. Si « Ladies First » de Queen Latifah est souvent cité comme le morceau rap féministe par excellence, c'est parce que beaucoup ont oublié la puissance de « No Means No ». Dans ce morceau, les rappeuses décrivent un ensemble de situations dans lesquelles des femmes se trouvent menacées de viol par des hommes qui ne comprennent pas le plus simple des messages : « Non, ça veut dire non ! » Ici encore, ce sont les femmes qui reprennent le dessus et retournent la situation à leur avantage :

D'un coup de pied rapide, frappe-le dans les couilles
Pendant au moins un mois, tout ce qu'il pourra faire, c'est lécher
Parce que quand je m'y mets, putain, je détruis tout
Il est chanceux de ne pas s'être retrouvé castré
On est sorti, et t'as dépensé du fric
Ça veut pas dire que tu possèdes mes fesses³¹

Loin des discours idéalisés sur l'amour que l'on peut parfois rencontrer dans la culture populaire, BWP entend au contraire donner à voir la face la plus sombre des relations amoureuses, tout en livrant des clés pour se défendre.

Conclusion

Dans cet article, j'ai tenté de montrer comment, en investissant le sous-genre du rap le plus viril et le plus sexiste, des rappeuses qui se sont réapproprié l'injure « chienne/Chienne » ont pu faire entendre une voix singulière, celle de la « Chyenne », dans la subculture rap. C'est justement parce qu'elles ont fait une expérience *hors norme* du féminin, celle de la *Bitch*, et parce qu'elles ont investi le *gangsta-rap* que ces rappeuses sont à même de faire entendre un discours loin des normes de genre « racisées » traditionnelles. Héritières d'une longue tradition qui

³⁰ Voir BWP (1991f).

³¹ Voir BWP (1991d).

remonte au blues féminin des années 20 et 30, les rappeuses de BWP mettent en scène des fantasmes de monde inversé dans lequel des femmes aux prises avec différents rapports de domination prennent leur revanche. Les situations abordées sont nombreuses (travail, domesticité, sexualité, rapport à l'autorité, etc.) et permettent de graver sur disque une véritable phénoménologie de la domination tout en proposant des images « capacitantes » de femmes puissantes qui ne restent pas prisonnières des situations de domination. Le féminisme a besoin de ces images de fantasmes de revanche qui contestent l'hégémonie culturelle. Pour le dire plus simplement encore, le féminisme a besoin de la culture populaire, car il s'agit là d'une technologie de genre, par laquelle les individus construisent leur identité. D'où l'importance d'avoir des personnages féminins forts et positifs à qui s'identifier. Si les subalternes ne peuvent parler, elles trouveront néanmoins dans la culture populaire et dans le rap féminin des intellectuelles organiques qui parleront à la fois en leur nom propre et au nom de toutes celles qui se retrouvent dans ces discours. En ces temps d'homogénéisation dramatique de la culture populaire et du rap *mainstream*, cet album de rap *hardcore* féminin oublié devrait nous convaincre de l'importance pour le féminisme de ne pas abandonner le terrain de la culture populaire.

RÉFÉRENCES

ALTHUSSER, Louis

1976 « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *Positions*. Paris, Les éditions sociales : 79-137.

BUTLER, Judith

2004 *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*. Paris, Éditions Amsterdam.

BWP

1991a « Comin' Back Strapped », *The Bytches*, [Enregistrement sonore], No Face/Columbia Records.

1991b « Cotex », *The Bytches*, [Enregistrement sonore], No Face/Columbia Records.

1991c « Fuck A Man », *The Bytches*, [Enregistrement sonore], No Face/Columbia Records.

1991d « No Means No », *The Bytches*, [Enregistrement sonore], No Face/Columbia Records.

1991e « Shit Popper », *The Bytches*, [Enregistrement sonore], No Face/Columbia Records.

1991f « Teach 'Em », *The Bytches*, [Enregistrement sonore], No Face/Columbia Records.

1991g « Two Minute Brothers », *The Bytches*, [Enregistrement sonore], No Face/Columbia Records.

- 1991h « Wanted », *The Bytches*, [Enregistrement sonore], No Face/Columbia Records.
- 1991i « We Want Money », *The Bytches*, [Enregistrement sonore], No Face/Columbia Records.
- CARBY, Hazel
- 1999 « Women, Migration and the Formation of a Blues Culture », *Cultures in Babylon. Black Britain and African America*. New York, Verso : 5-63.
- CHANG, Jeff
- 2011 *Can't Stop Won't Stop*. Paris, Allia.
- COHEN, Stanley
- 2011 *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*. New York, Routledge Classics.
- COLE, Johnetta, et Beverly GUY-SHEFTALL
- 2003 *Gender Talk. The Struggle For Women's Equality in African American Community*. New York, Ballantine Books.
- COLLINS, Patricia Hill
- 2011 « "Get Your Freak On". Images de la femme noire dans l'Amérique contemporaine », *Volume!*, 8, 2 : 41-63.
- 2006 *From Black Power to Hip-Hop*. Philadelphie, Temple University Press.
- 1991 *Black Feminist Thought – Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. New York, Routledge.
- CRENSHAW, Kimberlé
- 1993 « Beyond Racism and Misogyny. Black Feminism and 2 Live Crew », dans Mari Matsuda, Charles Lawrence et Kimberlé Crenshaw (dir.), *Words That Wound*. Boulder, Westview Press : 111-132.
- DATES, Janette, et William BARLOW (dir.)
- 1990 *Split Image. African Americans in the Mass Media*. Washington D.C., Howard University Press.
- DAVIS, Angela
- 1999 *Blues Legacies and Black Feminism. Gertrude « Ma » Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York, Vintage.
- DORLIN, Elsa (dir.)
- 2008 *Black Feminism. Anthologie du féminisme africain-américain. 1975-2000*. Paris, L'Harmattan.
- DR. DRE
- 1992 « Bitches Ain't Shit », *The Chronic*, [Enregistrement sonore], Death Row Records.
- FANON, Frantz
- 1971 « L'expérience vécue du Noir », *Peau noire, masques blancs*. Paris, Éditions du Seuil : 90-114.
- FOUCAULT, Michel
- 1976 *Histoire de la sexualité*, t. 1 : « La volonté de savoir ». Paris, Gallimard.

- GAUNT, Kyra
 2006 *The Games Black Girls Play. Learning The Ropes From Double Dutch to Hip-Hop*. New York, New York University Press.
- GRAMSCI, Antonio
 2011 *Guerre de mouvement et guerre de position – Textes choisis et présentés par Razmig Keucheyan*. Paris, La Fabrique.
- HALL, Stuart
 2013 *Identités et cultures 2. Politiques des différences*. Paris, Amsterdam.
 2008 *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*. Paris, Amsterdam.
- HEBDIGE, Dick
 2008 *Sous-culture. Le sens du style*. Paris, Zones.
- HULL, Gloria, Patricia BELL-SCOTT et Barbara SMITH
 1982 *All The Women Are White, All The Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave : Black Women's Studies*. New York, The Feminist Press.
- JELLY ROLL MORTON
 1938 « Winin' Boy Blues », [Enregistrement sonore], *Jazz Man*.
- KEYES, Cheryl
 2004 *Rap Music and Street Consciousness*. Chicago, University of Illinois Press.
- LAURETIS, Teresa de
 2007 *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*. Paris, La Dispute.
- LEVET, Jean-Paul
 2010 *Talkin' That Talk. Le langage du blues, du jazz et du rap*. Paris, Outre Mesure.
- LEVINE, Lawrence
 2007 *Black Culture and Black Consciousness. Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. New York, Oxford University Press.
- LIL KIM
 1996 « Big Momma Thang », *Hard Core*, [Enregistrement sonore], Undeas Recordings.
- « MA » RAINEY
 1928 « Prove It On Me Blues », [Enregistrement sonore], Paramount.
- MC LYTE
 1988 « 10% Diss », *Lyte As A Rock*, [Enregistrement sonore], First Priority.
- MORGAN, Joan
 2000 *When Chickenheads Come Home To Roost. A Hip-Hop Feminist Breaks It Down*. New York, Touchstone.
- N.W.A.
 1988a « A Bitch Iz a Bitch », *Straight Outta Compton*, [Enregistrement sonore], Ruthless Records.
 1988b « Fuck Da Police », *Straight Outta Compton*, [Enregistrement sonore], Ruthless Records.

POUGH, Gwendolyn (dir.)

2007 *Home Girls Make Some Noise. Hip Hop Feminism Anthology*. Mira Loma, Parker Publishing.

QUEEN LATIFAH

1989 « Ladies First », *All Hail The Queen*, [Enregistrement sonore], Ruthless Records.

ROSE, Tricia

2008 *The Hip-Hop Wars. What We Talk about When We Talk about Hip-Hop – And Why It Matters*. New York, Basic Civitas Books.

1994 *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover, Wesleyan University Press.

SCOTT, James

2008 *La domination et les arts de la résistance*. Paris, Amsterdam.

SPIVEY, Victoria

1937 « One Hour Mama », [Enregistrement sonore], Vocalion.

SKEGGS, Beverley

1993 « Two Minute Brother : Contestation through Gender, 'Race' and Sexuality », *Innovation*, 6, 3 : 299-322.

SMITH, Bessie

1924 « Pinchbacks, Take 'Em Away », [Enregistrement sonore], Columbia.

SPIVAK, Gayatri

2009 *Les subalternes peuvent-elles parler?* Paris, Amsterdam.