

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TRAP OR DIE :
LE *GANGSTA* RAP CONTEMPORAIN DU SUD DES ÉTATS-UNIS ET SES
RAPPORTS À LA MENTALITÉ HÉGÉMONIQUE DU RÊVE AMÉRICAIN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SCIENCE POLITIQUE

PAR GABRIEL MARTIN LABROSSE

AVRIL 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tout d'abord pour son soutien de première ligne, je veux remercier Magali Delorme. J'espère humblement que c'est une manière de consacrer ma reconnaissance pour sa tendresse et sa patience, puis pour l'amour et l'assurance qu'elle m'a donnés. Grâce à elle, mon quotidien d'académique sobre a pu s'égayer.

Mes parents m'ont aussi offert un soutien logistique et affectif sans pareil. Je dédie ce travail à Gilles et France, à leur générosité et leur amour. Ce mémoire est un modeste monument à la ténacité de mon père et le courage de ma mère.

Je veux remercier Dan O'Meara, mon directeur de recherche. Ses commentaires et recommandations m'ont à plusieurs reprises recentré sur le plus important, et guidé vers une plus grande autonomie dans mon travail intellectuel. Je veux aussi remercier les autres membres du corps professoral et administratif qui m'ont aidé d'une manière ou d'une autre: Isabelle Gusse, Frédérick Gagnon, Lysa Brunet et Nina Escoute.

Un remerciement à mes grands et vieux ami.e.s pour les moments où tous les soucis s'oublient: Sebastian, alias Socrate, alias l'un des petits monstres, avec qui partager un rien devient un tout sans limites cosmologiques, mais avec beaucoup de rires; Marie-Dominique, pour la tendresse et l'amour du théâtre; Julien, Justine, Jade, Ariel et Hugues, pour l'affection curative et les discussions politiques et amicales; Charles et Joël, pour les jams de feu, Hegetsch, pour la bouffe, Marc Rodrigue, Léo, L-F, Kevin...

Mes ami.e.s académiques-consultant.e.s Samuel, Julie, Balint, Fanny, Flavio, Léandre, James, Hugo, François, Clara, Olivier, Abdoul, Naomie et toutes les autres qui ont flâné avec moi au A-3685, au chalet de l'UQAM et bien au-delà.

La troupe de saltimbanques de Qui dit vain pour m'avoir permis de concevoir, en temps de disette créatrice, des choses magiques avec si peu – sauf pour l'amour.

BQAM-E et ses bénévoles pour m'avoir permis de décontracter dans le cambouis.

Sur une note un peu plus fantasmagorique, je veux remercier les rappeurs qui m'ont fait rire, danser et sacrer. Jouer avec la langue dans la musique c'est inspirant; j'y aspire, même si ma prose n'arrive pas à la cheville de celle d'Outkast. Merci à la musique et à sa plus grande force politique: l'effet sur le corps. *Shout out* à Zoé.

DÉDICACE

Pour France et Gilles, avec amour et reconnaissance

AVANT-PROPOS

Cette recherche a émergé d'une rencontre heuristique entre mon désir de poursuivre et d'approfondir une manière d'étudier les œuvres culturelles dans une perspective sociohistorique qui m'a été initialement présentée dans le cours Les relations internationales à travers le cinéma donné par Dan O'Meara, et mon amour de la musique. Ayant travaillé sur la présence des mythes dans le cinéma hollywoodien, j'ai décidé de poursuivre cette entreprise avec une culture musicale qui entretient des rapports intrigants avec les idées dominantes, notamment le hip-hop et le rap, particulièrement son versant *gangsta*. Si j'avais à expliquer mon choix du corpus précisément, mes premiers contacts avec le *trap* d'Atlanta se sont faits dans un entrepôt poussiéreux du Mile-End, peu avant que j'entreprenne mon parcours au second cycle universitaire.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iv
AVANT-PROPOS	v
TABLE DES MATIÈRES	vi
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
SYNTHÈSE DE LA LITTÉRATURE.....	6
1.1 Culture populaire : suivre la trajectoire théorique des cultural studies	6
1.2 La musique populaire, le rap et les cultural studies	10
1.3 Problématique et question de recherche.....	15
CHAPITRE II	
CADRE THÉORIQUE	18
2.1 Bagage théorique gramscien : idéologie, hégémonie et articulation.....	18
2.1.1 Idéologie.....	18
2.1.2 Hégémonie et «mentalité hégémonique»	21
2.1.3 Articulation	23
2.2 Contexte sociohistorique et théorique de la «mentalité hégémonique» du rêve américain	26
2.2.1 Contexte sociohistorique: post-industrialisme, bloc historique reaganiste et mentalité hégémonique néolibérale et conservatrice	28
2.2.2 Contexte théorique : principes et prescriptions hégémoniques.....	31
Individualisme.....	32

Américanisme	34
Morale civique	36
Succès comme fonction sociale	39
Mobilité sociale	41
Foyer familial	42
Universalisme	43
2.3 Méthodologie	45
CHAPITRE III	
CONTEXTE SOCIOHISTORIQUE D'UNE FORME CULTURELLE	
SPÉCIFIQUE	49
3.1 Le Sud des États-Unis et le «New South»	50
3.2 Atlanta, les Jeux olympiques de 1996 et la «Mecque noire»	54
3.3 Post-industrialisation, l'industrie culturelle et le «black Hollywood»	62
3.4 Le rap, le gangsta rap, la «troisième côte» et le trap	65
CHAPITRE IV	
ANALYSE DE DISCOURS	75
4.1 Présentation du corpus	75
4.2 Gucci Mane	76
4.2.1 Individualisme	78
4.2.2. Américanisme	82
4.2.3. Morale civique	83
4.2.4 Succès comme fonction sociale	86
4.2.5 Mobilité sociale	87
4.2.6 Foyer familial	88
4.2.7 Universalisme	89
4.3 Migos	91

4.3.1 Individualisme.....	92
4.3.2 Américanisme	94
4.3.3 Morale civique	96
4.3.4 Succès comme fonction sociale	97
4.3.5 Mobilité sociale.....	98
4.3.6 Foyer familial.....	100
4.3.7 Universalisme.....	101
4.4 21 Savage	102
4.4.1 Individualisme.....	103
4.4.2 Américanisme	105
4.4.3 Morale civique	106
4.4.4 Succès comme fonction sociale	108
4.4.5 Mobilité sociale.....	108
4.4.6 Foyer familial	111
4.4.7 Universalisme.....	112
4.5 Synthèse analytique du trap	113
CONCLUSION	120
ANNEXES	125
ANNEXE A	
GUCCI MANE – TRAP HOUSE (2005)	126
ANNEXE B	
GUCCI MANE – BIRD FLU (2007).....	129
ANNEXE C	
GUCCI MANE – LEMONADE (2009)	131
ANNEXE D	
GUCCI MANE ET RICK ROSS – TRAP HOUSE 3 (2013).....	134

ANNEXE E	
GUCCI MANE – FIRST DAY OUT THA FEDS (2016)	136
ANNEXE F	
GUCCI MANE, QUAVO ET TAKEOFF – I GET THE BAG (2017)	138
ANNEXE G	
YOUNG SCOOTER ET GUCCI MANE – WORK (2013)	141
ANNEXE H	
MIGOS – VERSACE (2013)	144
ANNEXE I	
MIGOS ET LIL UZI VERT – BAD AND BOUJEE (2016)	147
ANNEXE J	
MIGOS – T-SHIRT (2017)	151
ANNEXE K	
MIGOS – STIR FRY (2017)	153
ANNEXE L	
21 SAVAGE – ONE FOOT (2015)	155
ANNEXE M	
21 SAVAGE – NO HEART (2016)	157
ANNEXE N	
21 SAVAGE – BANK ACCOUNT (2017)	160
ANNEXE O	
21 SAVAGE ET OFFSET – RAP SAVED ME (2017)	163
LISTE DES RÉFÉRENCES	166

RÉSUMÉ

L'enfant terrible du *gangsta rap*, le *trap*, natif des quartiers défavorisés du Sud des États-Unis, dessine une Amérique où succès s'accorde paradoxalement avec criminalité et violence. *Trap* – littéralement piège – réfère à l'activité, au lieu et à l'état d'esprit qui accompagne la vie criminalisée, mais s'est désormais codifié musicalement et a connu un succès commercial considérable. À travers une analyse de discours croisée du mythe du rêve américain et d'œuvres du *trap*, cette recherche interprétative et qualitative mesure quelle forme prend dans le langage des *trappers* cet ensemble sociodiscursif central à l'identité nationale aux États-Unis. Peut-on parler d'une reproduction, d'une contestation ou d'une négociation du sens du rêve américain? Les écrits de Stuart Hall, théoricien des *cultural studies*, sur Antonio Gramsci, la culture populaire, l'idéologie, l'hégémonie, l'articulation et leur poursuite dans les *hip-hop studies* fondent théoriquement l'analyse de discours sur l'œuvre de cinq rappeurs emblématiques du *trap*, s'étalant de 2005 à 2017. Pour y arriver, cette forme culturelle est remise en contexte : le *trap* est un sous-genre *gangsta* du rap du sud provenant d'Atlanta, métropole post-industrielle du «*New South*» épris d'un paradoxe entre ses ambitions néolibérales, son legs raciste et son industrie culturelle effervescente. Le rêve américain est défini et appliqué grâce à une analyse sociohistorique inspirée des travaux sur la «mentalité hégémonique» de Dan O'Meara, directeur de la recherche. Ignoré de la science politique, le *trap* prend une forme culturelle spécifique où les classes sociales et l'ethnicité sont représentées de manière déstabilisante pour les fondements moraux de l'Amérique blanche conservatrice. Néanmoins, ces représentations ne bousculent pas la définition hégémonique néolibérale du rêve américain. La recherche veut, avec la théorie culturelle marxiste, rapprocher théoriquement le mythe sociopolitique et la musique populaire, en plus de considérer cette dernière comme lieu d'intérêt pour la science politique.

Mots clés : *Trap*; rêve américain; hégémonie; *hip-hop studies*; *cultural studies*.

INTRODUCTION

*Y'all telling me that I need to get out and vote, huh, why?
Ain't nobody black running but crac-kers, so, why
I got to register? I thinking of better shit to do with my time
Never smelled aroma of diploma, but I write the deep ass rhymes
So let me take ya way
Back to when a nigga stayed in Southwest Atlanta, ay
Outkast, «Git Up Git Out»*

*We trap or die nigga (yeah, oh!), we trap or die nigga
Post on the block, rain, sleet, snow, sunny (sunny)
Slow motion, don't nothin move but the money (yeah)
Trap all day (day), with no lunch breaks (nope)
Jeezy, «Trap or Die»*

Les présidences de Barack Obama ont marqué les esprits pour les invités de taille à Washington provenant de la culture populaire afro-américaine. Le rappeur Killer Mike, s'étant impliqué dans le mouvement *Black Lives Matter*, notamment dans sa ville natale d'Atlanta, rendit visite au président en 2015. Killer Mike s'était fait connaître quelques années auparavant avec Outkast, le groupe de rap d'Atlanta le plus connu au monde. Le rappeur d'Atlanta maintenant connu pour son duo Run the Jewels n'est pas le seul à être passé au bureau ovale entre 2008 et 2016: Pusha T, Rick Ross, Ludacris, Big Sean – la liste est longue.

Ces visites officielles de rappeurs à la Maison- Blanche du premier président noir ont renforcé cette idée que le rêve américain, arrivé au 21^e siècle, était maintenant «post-

racial»¹. Déjà dans l'apogée de la campagne présidentielle de 2008, Barack Obama avait incarné ce rêve daltonien, qui se voulait une démonstration qu'avec de l'audace et de la discipline, le rêve américain était réel et à la portée de tout le monde (Lapointe, 2013, p.51).

Qu'en est-il du rap lui-même ou de son infâme épigone, le *gangsta rap*? Du haut des palmarès, et bien installés dans leurs manoirs, les rappeurs à succès prolongent-ils une image apaisée, naturalisée du rêve américain, où tout le monde peut réellement parvenir à ce qu'il peut, s'il le veut?

Non sans un brin d'ironie, ces rappeurs millionnaires conservent souvent encore leur prestance originelle de *gangsta* provenant des zones urbaines pauvres. C'est ainsi qu'on assiste à une vague d'indignation et une foule de critiques sur la «dégénérescence» du rap, déclinées dans divers modes, mais surtout autour de l'idée d'une perte de la qualité critique de sa substance et d'une défaite de la lutte pour la reconnaissance civique et culturelle des Afro-Américains face aux institutions blanches (Rose, 2008; Gilroy, 2010; Silverstein, 2006).

Figure de proue contemporaine du *gangsta rap*, le *trap* est une forme culturelle spécifique provenant des bas-fonds du *Dixieland*, où apparaissent ostentatoirement des images paradoxales. Natif des quartiers défavorisés du Sud des États-Unis, le *trap* met en chanson une Amérique où succès s'accorde avec criminalité et violence. L'un des rois du *trap* (Lee, 2015), Gucci Mane, le définit ouvertement ainsi :

Trap music. To some it's the subject matter. Stories of serving fiends through burglar bars. To others it's a style of beatmaking. Shit, today there's a whole audience of white kids who think trap music is about popping molly and going to a rave (Gucci Mane, 2017, p.52).

¹ Par «post- raciale», on entend une société qui se dit daltonienne («*color blind*»). Plus précisément, la société étasunienne, bercée par l'image apaisée et naturalisée du rêve américain, où tout le monde peut réellement parvenir à ce qu'il peut, s'il le veut, en serait un exemple contemporain.

Trap – littéralement piège – réfère à l'activité, au lieu et plus largement à l'état d'esprit qui accompagne la vie criminalisée, mais s'est désormais codifié musicalement et a connu un succès commercial considérable. Depuis ses débuts misérables dans des maisons délabrées des quartiers périphériques afro-américains de Edgewood ou East Lake, le *trap* a débordé dans les palmarès nationaux et ainsi, le *trap* se serait propagé des *strip clubs* du sud jusqu'aux pistes de danse cosmopolites du nord. Ses codes musicaux se sont transportés aussi loin que ceux du rap l'avaient fait quelques décennies auparavant, en Europe, en Afrique ou en Asie.

À l'égard de cette montée fulgurante, mais contestée du *trap*, la présente recherche veut interroger les interactions du *trap* avec l'identité américaine à travers le mythe du rêve américain. En effet, le *trap* ramène par la bande de son succès des questions politiques sur la représentation dans la culture populaire des classes sociales et de l'ethnicité – ou «race». En réévaluant le mythe du rêve américain à l'intérieur de l'univers du *trap*, quelles sont les relations de corrélation, d'influence ou d'antagonisme avec le sens politique de ce mythe (Hall, 2007, p.75)? La recherche veut donc rapprocher théoriquement le mythe sociopolitique et la musique populaire, en plus de considérer cette dernière comme lieu d'intérêt pour la science politique. L'intérêt plus pratique de la recherche réside dans sa perspective sur l'identité américaine contemporaine et la manière dont l'une des formes culturelles contemporaines les plus commercialisées l'appréhende.

Ainsi, une analyse de discours sélective et interprétative visitera une partie importante de l'anthologie – s'étalant de 2005 à 2017 – de cinq rappeurs atlantiens, Gucci Mane, l'un des trois rois du *trap*, Migos, soit Quavo, Offset et Takeoff, les «Beatles de leur génération» (Caviglioli, 2018, p.5) et 21 Savage, le «plus authentique» des *trappers*. Les sons, les images et les textes seront comparés au rêve américain. Cette analyse se veut syntactique et sociohistorique. Évidemment, ce corpus est limité si on prend en compte le nombre considérable de *trappers* d'Atlanta qui percent dans l'industrie

musicale et qui réseautent dans les canaux souterrains de la production musicale à Atlanta.

Le mémoire se sépare en quatre sections. Tout d'abord l'entreprise de ce mémoire sera située dans la littérature existante à ce sujet. Il sera question du courant des *cultural studies* britanniques et de leur prolongement dans les *hip-hop studies*. La problématique et la question de recherche émaneront de cette revue théorique.

Subséquemment, des précisions seront étayées entourant les concepts mobilisés de la revue de la littérature, nommément l'idéologie – comme fonction sociodiscursive et interpellatrice dans la lutte de sens; l'hégémonie et la «mentalité hégémonique» du mythe – comme matrice politique de domination «consensuelle», et donc de négociation idéologique pour cette lutte; et l'articulation – comme théorie contextuelle sociodiscursive.

Le cadre théorique établi nécessite une section consacrée à la mise en contexte sociohistorique du *trap* comme forme culturelle spécifique dans une structuration particulière du pouvoir (Grossberg, 2003, p.50). Afin de bien délimiter cette structuration du pouvoir, le rêve américain sera mis en contexte sous deux dimensions; tout d'abord en termes sociohistoriques (depuis la guerre civile), puis théoriquement. Cette deuxième dimension, où les principes et prescriptions du rêve américain dans sa définition hégémonique seront déclinés, composera la toile de fond pour cette analyse de discours.

Par la suite, les contours de cette mentalité hégémonique seront suivis de la mise en contexte de la forme culturelle spécifique, le *trap*. Suivant le principe de l'entonnoir, le Sud des États-Unis, son histoire moderne contradictoire, la ville d'Atlanta, son industrie culturelle et leurs contradictions sociales, dépeindront le contexte

d'apparition du rap du sud et de son enfant terrible, le *trap*, qui seront pour leur part restitués dans l'historiographie et l'esthétique du rap.

L'analyse de discours fera suite à ces sections. Après une brève présentation des artistes du corpus, les principes et prescriptions du rêve américain seront interrogés dans leur rapport aux artistes. Les qualités syntactiques et narratives soutenant des discours seront alors juxtaposées aux indications du contexte. Une synthèse analytique déterminera ultimement dans quelle mesure le *trap* reproduit, conteste et négocie le rêve américain dans sa définition hégémonique.

CHAPITRE I

SYNTHÈSE DE LA LITTÉRATURE

1.1 Culture populaire : suivre la trajectoire théorique des *cultural studies*

Au courant du 20^e siècle, plusieurs penseurs ont discuté de la notion de culture populaire. Un des débats centraux autour de cette notion – le «débat culturel» (Hall, 2007, p.34) – sert de base pour cette recherche. Ce débat s'est déployé dans une vaste amplitude au sein du marxisme occidental, mais longtemps dans une division irréconciliable. D'une part, la culture populaire est le résultat de toutes les dérives de la société moderne décadente de masse, et de l'autre, c'est un répertoire essentiel de l'existence humaine. En bref, avec la massification des sociétés industrielles occidentales, la culture populaire est devenue un sujet crucial dans la théorie sociale du pouvoir: à quoi réfère-t-elle, qu'est-ce qui la détermine, qu'est-ce qu'elle provoque ? Le marxisme de l'école de Francfort fut l'un des plus grands critiques de la culture populaire, l'associant aux dérives de la société moderne de masse². Son répertoire formel serait condamné d'avance à la *standardisation*. Un autre marxisme, plus enchâssé dans le programme marxiste-léniniste, usa d'une définition mécaniste de l'image marxienne «base-superstructure»³ pour saisir la culture populaire : la

² Adorno représente ce marxisme. Il a critiqué les mouvements contreculturels, exposés à la domination et l'intégration du système qu'ils dénonçaient. S'étant exilé en Amérique pendant le règne hitlérien, il a témoigné du conformisme rampant qui s'était imposé dans la vie populaire américaine au milieu du 20^e siècle.

³ On parle ici d'une vision du matérialisme historique s'inspirant principalement d'une lecture orthodoxe de *L'idéologie allemande* ou de la Critique de l'économie politique – chez Nicolaï Boukharine, par exemple.

production culturelle d'une société (lois, rites, chansons, etc.) dépend en première et dernière instance de son organisation économique. La domination des rapports économiques par une classe arrange une «fausse conscience» pour les masses qui, tel un reflet de la domination économique, les aliène avec des formes vampirisées (Hall, 2007, p.72). Le peuple possède ici un caractère passif et l'idéologie est un vecteur mécanique des rapports socioéconomiques.

En aval de ces marxismes est apparu un courant d'étude multidisciplinaire voulant recadrer les termes du «débat culturel» en engageant une discussion «avec et contre» le marxisme : les *cultural studies* britanniques. Leurs théoriciens⁴ ont étudié les ressorts politiques que la culture populaire offre aux subalternes, créant une onde sismique dans les sciences sociales. Ils examinèrent les fondations des cultures dominantes pour discerner leurs différentes strates et les failles dans leur structure de par lesquelles la résistance et la différence peuvent surgir – ou dépérir. Théoriquement, ils se sont grandement inspirés d'Antonio Gramsci, communiste italien qui a tenté de complexifier les explications généralement admises dans les cercles marxistes sur la formation et l'organisation du pouvoir de la classe dominante⁵. Son cadre d'analyse donne une importance de premier plan aux spécificités sociohistoriques et idéologiques des formations sociales (bien que l'économie conserve une place tout aussi importante), éléments de l'analyse mis à l'écart par plusieurs marxistes du 20^e siècle (Hall, 2016, p.158-60). Cet aspect de contingence culturelle dans l'histoire et dans les relations sociales devint, au fur et à mesure que les *cultural studies* se répandirent dans le monde et dans différentes disciplines académiques, le fer de lance de la théorie politique de ce courant. Le contexte y devient la pierre angulaire d'une

⁴ Les principaux théoriciens des Cultural Studies britanniques se sont regroupés à l'Université de Birmingham, au *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS). Les plus influents furent Raymond Williams, E.P. Thompson, Richard Hoggart et Stuart Hall.

⁵ Gramsci appelle à combattre le déterminisme marxiste et son réductionnisme économique qui considère l'idéologie comme «pure apparence» (Gramsci, 1977, p.207). Un de ses apports centraux a été de secouer l'acceptation orthodoxe de la métaphore base-superstructure comme détermination complète de l'économie sur le politique et les idéologies.

schématisation des formes culturelles spécifiques dans une organisation particulière du pouvoir (Grossberg, 2006, p.50).

Richard Hoggart a lancé ce courant avec *La culture du pauvre* (1970), où il porte une attention ethnographique aux masses ouvrières de l'Angleterre pour en arriver à un «éthos populaire», une «grammaire des attitudes» populaires se synchronisant sans cesse avec les messages des médias de masse. Pour Hoggart, les productions culturelles de masse brouillent les frontières d'appartenance de classe en «résolvant symboliquement les contradictions entre les classes» (Hoggart, 1970, p.395) en rattachant certaines attitudes à des catégories strictement culturelles ou en faisant occasionnellement la promotion de la mobilité sociale. À l'inverse, en explorant les clubs populaires de chanson du nord de l'Angleterre, il définit leur musique comme une instanciation de «l'aptitude à disposer de données nouvelles en fonction des normes coutumières» (Hoggart 1970, p.200). Ses observations influèrent profondément sur le «débat culturel»⁶.

Stuart Hall a ensuite offert une définition conflictuelle de la culture. La société étant portée par des contradictions, la culture populaire, dans toute son élaboration, est contradictoire; elle est un lieu de contestation stratégique du sens⁷. Hall a argué que les formes culturelles ne sont pas univoques et n'entretiennent pas de liens exclusifs avec certaines classes sociales, la culture ayant une «autonomie relative», une historicité propre et conflictuelle, en plus d'un caractère fabulé - «un théâtre des fantasmes populaires» (Hall, 2007, p.226). De plus, ces formes s'articulent avec divers rapports sociaux (ethnie, nationalité, etc.). Les formes culturelles sont hybrides et issues de synchronisation et de négociation constante, «articulées» entre des

⁶Hoggart regrette souvent un passé populaire aboli, ramenant une tendance fréquente chez les théoriciens de la culture, qui pétrifie la culture dans un inventaire traditionnel prétendument authentique. Ce «folklorisme» parle d'un lien exclusif entre une société folklorique pure et des formes culturelles prédéfinies (Middleton 1990, p.139). Cette tendance rappelle dans un schéma inversé le réductionnisme marxiste.

⁷ Par stratégique on entend, à l'instar de Gramsci, que l'appropriation, la subordination, la coercition ou la reproduction sont des procédés parmi d'autres de l'élaboration de la culture (Middleton, 1990, p.248).

positions de dominants et de subordonnés. Il note qu'«il y a toujours des positions à gagner dans la culture populaire, mais aucune lutte ne peut [se l'] approprier» (Hall, 2007, p.221). Cet espace de lutte est maintenu en vie par ses représentations et ses pratiques de signification qui s'affrontent et s'allient dans un régime hégémonique. Ce dernier vise à promouvoir culturellement des intérêts particuliers comme généraux, naturalisant un ordre sociétal via une alliance sociale inégale. Grandement inspiré par Gramsci, Hall, en revisitant les concepts marxistes de l'idéologie, de l'hégémonie et de l'articulation, en est venu à proposer une «conception de la culture comme terrain d'un conflit d'hégémonies, dont l'objet est le contrôle de la signification comme véhicule de l'idéologie» (Cervulle, 2014, p.213). L'un des cadrages méthodologiques de Hall pour qualifier ses rapports est consacré dans son texte *codage/décodage* (1994), où les idées dominantes peuvent être reproduites, contestées ou négociées⁸. Ce dernier niveau donne à Hall une grande postérité théorique. Sans toutefois refuser l'essence des idées véhiculées, la négociation «renferme un mélange d'éléments adaptatifs et oppositionnels: il reconnaît la légitimité des définitions hégémoniques pour établir (dans l'abstrait) les grandes significations, tandis qu'à un niveau plus limité, situationnel (situé), il pose ses propres règles de base» (Hall, 1994, p.38).

Si Gramsci a servi Hall pour solidifier sa posture intellectuelle, Hall a permis l'extension de la théorie gramscienne, à la base très fragmentaire, puisqu'écrite sous l'œil du censeur fasciste dans une prison mussolinienne. La pensée du communiste italien diffusée par les écrits des *cultural studies* a fait naître bon nombre de sous-courants académiques s'intéressant à des œuvres de la culture populaire de masse nationale, notamment le cinéma et les mythes nationaux. C'est le cas de Dan O'Meara, qui introduisit dans l'étude du cinéma étasunien l'idée d'une « mentalité hégémonique », qu'il définit ainsi : «a *vision of the world—and an accompanying set*

⁸ Ce texte poursuit l'effort de Hoggart sur la réception des médias de masse dans les classes populaires anglaises.

of prescriptions for acceptable behavior— that acquires the status of common sense» (O'Meara et al., 2016, p.18). Voulant naturaliser une idéologie dans la pensée populaire, une «mentalité hégémonique» s'inculque en prenant racine dans les tropes et les mythes nationaux (O'Meara et al., 2016, p.19).

1.2 La musique populaire, le rap et les *cultural studies*

Il existe également un prolongement à ce «débat culturel» dans la musicologie⁹, où l'on s'intéresse à la musique populaire avec une approche sociohistorique proche de Gramsci et des *cultural studies* suivant leurs réflexions sur la lutte de sens et l'autonomie relative de la culture face aux rapports économiques, introduisant dans cette discipline les concepts d'hégémonie et d'articulation¹⁰. C'est notamment grâce au travail collectif orchestré par Hall et Jefferson (1976) que les chercheurs se sont intéressés aux rapports des contrecultures musicales avec la culture dominante et leur culture «parente», et ce au sein d'une structure de classes propre aux démocraties capitalistes de consommation de masse. Dans la musique, le principe d'articulation permet le rattachement de plusieurs pratiques musicales avec une force sociale, avec une nationalité, etc.; une manière de naturaliser plusieurs pratiques musicales comme position dans une synthèse hégémonique (Middleton, 1990, p.9)¹¹.

Les *hip-hop studies* prolongent les *cultural studies* dans leur trajectoire critique autour du sujet général de la recherche, se réclamant des apports de Hall (Rose 1994; Watkins 2004; Lena 2008). La majeure partie des *hip-hop studies* s'est concentrée sur l'évolution et les dynamiques du rap dans ses deux versions géographiques

⁹ La musicologie traditionnelle s'est centrée sur l'individualité des musiciens, «dualisant» le contexte avec la musique (Pearson, 2016).

¹⁰ Sur le *médium audiovisuel*, Gramsci met peu de valeur politico-idéologique en comparaison aux journaux, mais ceux-là «peuvent atteindre une grande aire d'action et, quelquefois, créer un fort impact émotif» (Piotte, 1970, p.212).

¹¹ Middleton suppose que l'hégémonie dans la musique est un lieu de négociation, ou «dialectique interpellatrice» (1990, p.249), plutôt que de simple domination et détermination. Le sens musical et ses conventions ne sont pas déterminés «par une essence humaine ou par un besoin de classe particulier» (Middleton 1990, 10).

canoniques, les côtes Ouest et Est, espaces équivalents aux zones métropolitaines de New York et Los Angeles. Elles basent leur approche sur l'idée que la culture populaire noire est un lieu de dialogue contradictoire et changeant, un terrain de lutte de sens hégémonique. Notamment, le sens de l'expérience afro-américaine y est négocié contre les définitions attribuées par la société blanche. Le concept d'articulation y est également central, notamment en ce qui concerne le rattachement du rap à une base socioéconomique déterminée – ou fantasmée.

Le hip-hop est un phénomène issu de l'Amérique urbaine (Forman, 2004) post-industrielle¹². Son versant musical, le rap, possède un répertoire musical, narratif et idéologique hybride, principalement, mais pas exclusivement noir et lie l'utilisation de technologies électroniques aux pratiques noires traditionnelles comme la joute orale des «*dozens*»¹³. Rose (1994, p.35) argue à ce sujet que les pionniers du rap ont récupéré les technologies rendues obsolètes par la désindustrialisation pour développer ces nouvelles formes d'expression.

Pour Rose (1994, p.123), l'incorporation du rap dans le système de consommation culturel de masse allait diluer sa substance critique. Cette idée allait marquer le champ d'études du rap pour au moins 20 ans. Elle appelle à l'entretien d'un discours critique face à la *gangstérisation* du rap (Rose, 2008, p.3). Le gangster – ou *gangsta* – rap est un sous-genre acclamé du rap. Il se caractérise par son rapport proche, mais spectaculaire au monde criminalisé des quartiers pauvres noirs (Watts, 2004, p.606). Il intervient dans la culture populaire comme une mise en spectacle d'un "Autre" qui vit dans le ghetto, une identité masculine noire qui fascine et enrage. En effet, si le *gangsta* rap est l'un des sous-genres les plus commercialement populaires, c'est aussi

¹² Pendant que l'économie se recentrait autour de l'information et de la robotisation, les secteurs d'emploi peu qualifié furent fracturés, puis leurs usines disparurent (Samuel, 2012, p.107). Les quartiers multiethniques et plus particulièrement noirs furent victimes de l'exode vers les – et la surreprésentation des – banlieues blanches et de la globalisation qui désintégra les tissus locaux (Rose, 1994, p.31-2). C'est la conjoncture sociale post-industrielle new-yorkaise qui donna naissance au rap dans les marges urbaines du Bronx.

¹³ Les «*dozens*» sont des rassemblements où l'objectif est de tourner en dérision les autres avec des jeux de langage.

l'un de ceux qui causent le plus d'émotion, chez l'intelligentsia conservatrice et chez des éminentes penseuses et chercheuses postcoloniales, comme bell hooks (Quinn, 2005, p.20). La *gangstérisation* est la condensation dans le rap de thèmes liés au *gangsta* rap. Elle serait notamment due à la réception commerciale grandissante du rap et à sa distribution facilitée par le développement des technologies de l'information, à la consolidation de l'emprise des corporations sur le rap, à l'expansion de l'économie illicite de rue et à la propension de l'Amérique d'après-lutte pour les droits civiques à préférer le divertissement racialement stéréotypé (Rose, 2008, p.13).

Dès lors, la critique adornienne est brandie contre ce sous-genre (Silverstein, 2006); on reproche aux rappeurs *gangsta* de représenter un *lumpenprolétariat* noir, une classe défavorisée mais complaisante à sa position vulnérable dans l'Amérique post-industrielle. Ce représentant du «ghetto», avec son ton de cynisme, marchande la destruction du tissu social des États-Unis (Lena, 2008, p.269). De plus, on résume souvent la signification culturelle du rap au contrôle des corporations musicales ou au patriarcat blanc (Balaji, 2009, p.24-5). Cette cooptation de ce sous-genre par l'industrie en ferait une fausse représentation de la culture noire (hooks, 1994, cité dans Quinn, 2005, p.20).

Cette vue ramène par la bande une problématique dans l'analyse de la culture populaire. Si on trace rapidement un lien direct entre un corps social défavorisé, une forme culturelle qui en traite et un ensemble de rapports économiques problématiques, le résultat tend à reproduire le schéma simpliste des marxistes orthodoxes sur la fausse conscience, ou pire, les slogans réactionnaires des conservateurs. Pourtant, force est de reconnaître que dans le *gangsta* rap, la désindustrialisation et le marasme socioéconomique qui s'en suivent, du point de vue

d'un «*prolétariat en haillon*»¹⁴ racisé, est son contexte de développement et son texte *en soi* (Quinn, 2005, p.42). C'est dans cette situation paradoxale que le *gangsta* rap agit : placé dans une situation qui l'amène à s'exprimer dans les zones désaffectées du ghetto, d'un point de vue marginal et articulé par l'histoire folklorique noire fondée sur des discriminations monstrueuses¹⁵, il possède également depuis ses débuts cette fonction idéologique et économique d'ascension sociale par sa propre marchandisation, qui du même coup exerce un pouvoir symbolique pour la communauté afro-américaine (Watkins, 2004, p.558).

Pour Lusane (2004, p.357), le *gangsta* rappeur est un intellectuel organique du ghetto¹⁶, articulant dans la ruine post-industrielle l'identité masculine afro-américaine marginalisée, ses plaisirs et ses problèmes pour en faire une base de connaissance. Ces caractères de location et d'identité sont les repères d'une authentification pour ces rappeurs (Rose, 1994, p.10). Cet intellectuel de la rue réarticule les stéréotypes de «race» et de classe qu'on lui assigne afin de dévoiler les liens entre pouvoir et représentations (Lena, 2008, p.270). Ces rapports entre les définitions dominantes et la manière dont elles sont réarticulées au sein de la culture populaire sont aussi l'objet de la question de recherche. Lorsqu'un discours radical et déstabilisateur est intronisé durablement dans le marché capitaliste, on assiste à une nouvelle forme de «politique de différence culturelle» (Boyd, 2004, p.327)¹⁷. De plus, il est avéré qu'un artiste peut difficilement construire une carrière nationale à long terme sans une forme de soutien corporatif de l'industrie (Balaji, 2009, p.190).

¹⁴ «Prolétariat en haillon» provient de l'expression d'Engels *lumpenprolétariat* qui représente généralement une sous-classe des masses ouvrières, une «armée de réserve du Capital», misérable, marginale et souvent vue comme réactionnaire. Son existence fut l'objet de l'un des nombreux débats qui mit fin à la Première internationale.

¹⁵ Quinn souligne les interventions du *gangsta* rap qui perpétuent les archétypes iconoclastes de la culture afro-américaine, comme le *trickster* et le *badman* (Quinn, 2005, chap. 5-6).

¹⁶ Chez Gramsci, la fonction d'un intellectuel organique donne sens des conditions d'existence d'un groupe social pour lui permettre de développer une idéologie ou philosophie répondant à ses besoins sociaux (Gramsci, 1977, p.597-8).

¹⁷ Loin des objectifs des avant-gardistes qui veulent choquer «l'audience bourgeoise», la «nouvelle politique de différence culturelle», théorisée par Cornel West, est un alignement des producteurs culturels «progressistes et cooptés» avec les masses démobilisées pour leur donner conscience de leur condition (Boyd, 2004, p.326-7).

C'est alors que cet aspect contradictoire atteint un sommet. Le «*rap mogul*» évoque le mieux cette contradiction. Ce rappeur-entrepreneur magnat, rattaché à son origine du ghetto et à l'économie de rue illicite, rend visible des tensions sociales de « race » et de classe habituellement invisibles. Il apparaît comme exemplaire pour la culture dominante puisqu'il projette un semblant d'horizontalité et de viabilité économique pour les Afro-Américains dans la «Nouvelle économie» post-industrielle. Pourtant, il offre des trames narratives déstabilisatrices pour l'ordre socioéconomique et moral. Avec le «*ghetto sublime*» (Holmes Smith, 2003, p.84-5), soit la magnification d'un danger pour l'ordre social dans une marchandise, le magnat du rap spéculé sur cette *gangstérisation*. Il intronise le ghetto dans le capitalisme avancé, le consumérisme ostentatoire et l'individualisme néolibéral, sans toutefois délaisser son système de pensée de conscience de classe racisée, sa haine pour la police, etc. Ces mêmes caractères qui ont pu servir de repères pour articuler ce nouveau discours sur la réalité dans le ghetto – la localité et l'identité – sont utilisés comme des marques de marchandises¹⁸. Entouré de marchandises à «l'extrémité de l'économie politique» (Judy, 1994, p.107), le *gangsta* rappeur marchandise sa haine contre le système, profitant d'une tribune calomniée. Du même coup, il compromet à la fois le libéralisme moral, géniteur de cet ordre capitaliste hégémonique, et l'édifice de la moralité de résistance noire (Judy, 1994, p.115). Les *Subaltern Studies*, de près ou de loin inspirées par Gramsci et Hall, ont longtemps voulu cataloguer la subversion des significations des marchandises, à savoir si dans des œuvres culturelles populaires, leurs fonctions sociodiscursives sont reproduites ou transgressées. Le *gangsta* rappeur les utilise pour renforcer leurs significations par leur valeur d'échange (Quinn, 2005, p.7), mais marchandise du même fait la désindustrialisation de leur milieu (Quinn, 2005, p.13).

¹⁸ Eithne Quinn explique comment, dans l'industrie culturelle musicale du rap des années 1990, la géographie de la côte Ouest «*gangsta*» et celle de l'est «*old school*», et plus particulièrement leur affrontement, est devenue un ensemble de signifiants commercialisés (Quinn, 2005)

Le rap, et plus particulièrement le *gangsta rap*, a moussé l'identité « ghettocentrique » et masculine noire (Quinn, 2005, p.3). Il l'a par ailleurs fait sous l'égide d'une masculinité violente et d'un individualisme radical propre au capitalisme avancé. En promouvant une autodétermination économique criminalisée et une autonomie créatrice polémique qui encense une virilité violente, des voix conservatrices d'importance ont continué à définir le rap comme un reflet ou une cause des problèmes moraux et familiaux en Amérique urbaine (Rose, 2008, p.109-12). Dans ces discours, la famille dysfonctionnelle noire est un fardeau économique et l'anti-modèle par excellence de la famille nucléaire patriarcale de classe moyenne (McDonald, 2000, p.168). Le *gangsta* accentue et dénonce l'impasse de ces critiques (Quinn, 2005, p.171-2).

1.3 Problématique et question de recherche

Ce mémoire tente de prolonger ce débat bien spécifique – sur les rapports contradictoires du rap avec les idées et les pratiques dominantes – dans les *hip-hop studies*, au sein de l'entreprise intellectuelle sur la culture populaire que les *cultural studies* ont mise en oeuvre dans la poursuite théorique d'Antonio Gramsci. Plus précisément, il s'agit d'examiner, en début de 21^e siècle, la position du *trap* d'Atlanta – figure de proue contemporaine du *gangsta rap* – au sein d'une « mentalité hégémonique » dans la culture nationale étasunienne. Bien que la place du rap et du *gangsta rap* fut étudiée dans ce courant académique, celle du *trap* reste confinée aux magazines culturels et urbains comme *XXL* ou *Complex*. Prenant exemple sur le schéma de Grossberg sur la méthode des *cultural studies*, il s'agit de positionner le *trap* comme « forme culturelle spécifique au sein d'une structuration particulière du pouvoir » (Grossberg, 2003, p.50), une certaine « mentalité hégémonique », soit à l'intérieur d'une matrice politique discursive¹⁹ qui assimile une vision particulière du

¹⁹ Par matrice politique discursive, on entend que l'hégémonie offre un cadre de définition des thèmes d'un sujet politique. Elle dicte les termes du débat, même à celle ou celui qui veut les dénoncer.

mythe du rêve américain, de la mobilité sociale et de ses comportements conséquents au bien et au sens commun.

Le rêve américain possède une importance capitale dans la définition d'un «authentique» éthos ou crédo étasunien. Pourtant, le présenter comme une longue tradition unitaire évacue l'idée d'une lutte de sens historique autour de sa formation et témoigne du même fait de la force de l'empreinte idéologique de ce mythe. D'autant plus que dans le monde académique, notamment dans la science politique américaine, le rêve américain est théoriquement polymorphe : que ce soit comme un idéalisme libéral incarné en éthos national (Samuel, 2012), comme la consécration politique, économique et morale de l'héritage des icônes de la république des États-Unis (Cullen, 2003), la promesse du succès toujours plus inclusif avec les grandes évolutions sociales, politiques, économiques et artistiques, à la fois guidées par l'aspiration des citoyens pour les «bonnes choses de la vie» et la lutte politique à multiples fronts pour savoir qui peut mener cette quête (Jillson 2016) ou une idéologie du succès centrale – mais paradoxale – à la société, l'État et l'expérience étasunienne (Hochschild 1995)²⁰. En somme, le rêve américain orchestre à lui seul une partie importante du principe d'identité politique aux États-Unis et l'État l'utilise par ailleurs pour asseoir sa volonté politique collective.

En cadrant avec le concept de «mentalité hégémonique» la lecture de plusieurs auteurs et autrices de science politique et d'histoire sur le rêve américain durant les 35 dernières années, on en arrive à sept principes profonds, mais protéiformes du mythe. Des prescriptions de cette «mentalité hégémonique» viennent préciser les principes dans une définition hégémonique néolibérale, qui se temporalise de l'arrivée de Ronald Wilson Reagan au pouvoir jusqu'à aujourd'hui.

²⁰ Par extension, le penseur et journaliste protonéolibéral Walter Lippmann fut le premier à user du syntagme «rêve américain» dans *Drift and Mastery*, en 1914. Il y amorce déjà sa réflexion sur la nécessité d'une technocratie, d'une démocratie d'expert.

Parallèlement, le *trap* rappelle avec gravité les débats théoriques sur la culture populaire et son caractère contradictoire. Le *trap* se situe dans un point de tension entre sa position marginale et son accaparement commerciale triomphante, il est donc à la fois un outil de négociation et de mobilité sociale corporative, en plus de représenter l'antinomie des porte-paroles de cette «mentalité hégémonique». Sa position ambiguë dans l'industrie culturelle populaire rappelle l'un des grands litiges départageant les théoriciens du rap sur la nature de son rapport discursif avec les idées dominantes de la société américaine. Il semble répondre simultanément aux conclusions problématiques sur l'idéologie dans la culture populaire : *«oppression fostering a critical consciousness of uneven power relations or, by contrast, ideology as a kind of “veil” over the eyes of the oppressed»* (Quinn, 2005, p.15).

En d'autres termes, le mémoire tentera de qualifier les relations idéologiques entre ces deux ensembles sociodiscursifs. Par ensemble sociodiscursif, on entend un registre de positions dans le discours, qui peut prendre plusieurs formes linguistiques, écrites, soniques, visuelles, etc., et qui établit des relations avec la réalité sociale pour lui donner une forme idéologique et politique. Concrètement, comment le *trap*, dans ses textes, images et sons, engage-t-il le rêve américain dans sa définition hégémonique néolibérale ? Voulant prolonger les questionnements de Stuart Hall; dans quelle mesure le rêve américain et ses prescriptions hégémoniques sont-ils reproduits, contestés ou négociés?

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

2.1 Bagage théorique gramscien : idéologie, hégémonie et articulation

D'emblée, le cadre conceptuel suit la trajectoire théorique des *cultural studies* et plus particulièrement celle de Hall et de sa définition conflictuelle de culture populaire «comme terrain d'un conflit d'hégémonies, dont l'objet est le contrôle de la signification comme véhicule de l'idéologie» (Cervulle, 2014, p.213). Hall s'est inscrit dans cette lignée en revisitant trois notions centrales chez Gramsci: l'idéologie – comme fonction sociodiscursive et interpellatrice dans la lutte de sens; l'hégémonie – comme matrice politique de domination «consensuelle», et donc de négociation pour cette lutte; et l'articulation – comme théorie contextuelle sociodiscursive. Puisque la recherche s'intéresse à un phénomène culturel au sein d'une démocratie capitaliste avancée, les outils théoriques du penseur italien actualisés par Hall offrent une meilleure compréhension, plus nuancée, des spécificités idéologiques qu'un cadrage marxiste orthodoxe, centré uniquement autour des rapports et du mode de production.

2.1.1 Idéologie

Les débats au sein des marxismes occidentaux nous ont instruit sur l'importance analytique que revêtent la sphère culturelle, le langage et l'idéologie face à la base ou

la sphère économique. Bien consciente de leur «réciprocité nécessaire» (Gramsci, 1977, p.194)²¹, la recherche désire rendre compte de ce cadrage analytique équilibré entre les formes idéologiques «complexe[s], contradictoire[s] et discordant[es]» (Gramsci, 1977, p.193) et la somme des rapports socioéconomiques.

Relativement autonome, l'idéologie se distingue, dans la définition critique employée ici, de deux visions traditionnelles de ce concept. Premièrement, il ne s'agit pas d'une idéologie programmatique, qui regroupe les croyances politiques dans des blocs institutionnalisés et peu friables. Deuxièmement, cette définition de l'idéologie n'y réfère pas comme «fausse conscience». Au contraire, reconnaissant sa force réelle, l'idéologie n'est plus seulement le reflet des positions de classe socioéconomique en lutte ou un objet de simple manipulation, elle représente un élément structurant dans la prise de position et est cruciale dans la détermination de la valeur des faits sociaux et des événements historiques²². Se manifestant surtout au travers du langage²³, elle «interpelle» le sujet : «[*the subject*] live '*their imaginary relations to the real conditions of existence*'» (Althusser, cité dans Hall, 2016, p.136)²⁴. Le langage, les autres signes et les discours qu'ils forment sont «articulés» par l'idéologie, soutenant des relations de pouvoir dans le sens. Gramsci voyait l'idéologie comme un outil de transformation sociale, comme «ciment» pour la création et le maintien d'un bloc social, dit «historique» (Gramsci, 1977, p.208). Un plan privilégié pour cette lutte est le «sens commun», qui englobe la pensée populaire, les maximes, les mythes sédimentés avec le courant de l'histoire, soit un mélange d'expérience et

²¹ Que ce soit dans sa sociologie critique ou ses enseignements militants, Gramsci a argué qu'une véritable force politique hégémonique s'étend matériellement sur la base économique, mais qu'elle doit prendre une forme dans les charpentes de l'idéologie. En somme, elle prendrait une forme dialectique unitaire et organique puisque «les forces matérielles ne seraient pas concevables historiquement sans forme et les idéologies seraient de petites lubies individuelles sans les forces matérielles» (Gramsci, 1977, p.208).

²² Gramsci nous rappelle que, suivant une position marxienne, il faut voir l'idéologie comme le terrain où «les hommes deviennent conscients des conflits qui se manifestent dans le monde économique» (Gramsci, 1977, p.473).

²³ Linguiste, Gramsci voyait le langage comme structure de l'idéologie, offrant la possibilité à tout le monde de penser et de critiquer (Gramsci, 1977, p.602).

²⁴ Cette définition empruntée à Louis Althusser est fonctionnaliste. L'idéologie y est monolithique et cherche à reproduire les relations sociales dominantes de production en dernière instance (Hall, 2016, p.109).

d'observation quotidienne «englué dans l'idéologie de la classe dominante, dans les éléments idéologiques du passé» (Piotte, 1970, p.197). Le sujet de l'idéologie ici n'est pas unifié, mais plutôt contradictoire, tiraillé par ces différentes «couches» historiques du sens commun lorsqu'il interprète sa réalité. L'intellectuel, véritable pilote de ce «véhicule», travaille à faire la médiation de cette connaissance pratique en réciprocité avec une force sociale, dans une forme idéologique cohérente. En bref, l'idéologie est une «fonction du discours et de la logique des processus sociaux» (Hall, 2007, p.120).

Pour analyser l'idéologie à part entière, la recherche focalisera sur deux aspects concomitants, inspirés de la méthode de B. Thompson (1987). Tout d'abord, il faut déterminer le contexte sociohistorique; l'idéologie ne peut pas avoir une théorie générale avec un niveau d'abstraction élevé (Abercrombie et al., 1980, p.185). Pour soutenir la position de Hall et prolonger l'approche gramscienne sur l'idéologie dans l'étude d'œuvres culturelles au sein de l'hégémonie, la contextualisation sociohistorique est primordiale. Il s'agit de tracer conjointement les circonstances sociales générales, la conjoncture historique et les arrangements institutionnels qui régissent le plus crucialement la forme idéologique à l'étude. Ensuite, ces formes idéologiques devront également être traitées comme une construction linguistique et symbolique qui présente une structure articulée, composées par des éléments idéologiques ou non, formant un discours plus ou moins cohérent. En tant que texte en soi, ses qualités formelles, autant syntactiques que narratives, pourront exemplifier les trames générales issues de la contextualisation sociohistorique. En synthétisant et en interprétant la somme des analyses formelles et contextuelles, les significations pourront être comparées à la «mentalité hégémonique» du rêve américain. À l'instar du travail de Lena (2008, p.264), l'objectif est de scruter des productions culturelles et leurs rapports – subversifs ou non – à un discours dominant.

Par ailleurs, il va sans dire que s'il y a une lutte pour la signification, c'est que plusieurs forces peuvent infléchir les significations en jeu. C'est ici que la définition d'idéologie mobilisée pour ce mémoire se détache de sa version fonctionnaliste et anhistorique. Cette rencontre de forces à l'intérieur du langage peut s'imaginer comme une arène, où le sens est disputé²⁵; c'est la guerre de position qui se joint à celle de mouvement; la lutte pour le sens et les consciences à celle des machines (Lipsitz, 1988, p.146).

2.1.2 Hégémonie et «mentalité hégémonique»

La notion gramscienne d'hégémonie²⁶ complexifie, mais clarifie l'ordre des relations idéologiques entre dominants et dominés situés dans la culture populaire; elle élargit la lutte de sens sur de multiples fronts. Théorisée par Gramsci sur le modèle des démocraties capitalistes «avancées» comme stade de la lutte des classes, l'hégémonie est le résultat d'une vaste médiation politique imprimant des intérêts particuliers dans le reste de la société afin de former une alliance sociale inégalitaire²⁷, une volonté collective construite, ou pour reprendre les termes de Gramsci, «populaire-nationale» (Valentine, 2006, p.56).

²⁵ Cette vision du langage recoupe celle de Volochinov qui argue que la lutte des classes intervient dans le langage (Hall, 2007, p.107-8).

²⁶ Le concept d'hégémonie provient de la Grèce antique, signifiant un pouvoir central dominant, mais consensuel au sein d'une ligue, qui délègue certains pouvoirs et offre des ressources culturelles aux subalternes (Ortega & Artz, 2000, p.4-5). La version léniniste a grandement inspiré Gramsci, soit le développement d'une conscience de classe au sein d'un État, ralliant les différents segments du corps social exploité derrière un parti prolétarien et ses intellectuels, en vue de créer un nouvel ordre communiste (Anderson, 1977, p.17).

²⁷ Par alliance sociale inégalitaire, on entend que plusieurs classes sociales peuvent s'allier pour mener une hégémonie, bien que l'une d'entre elles peut subir un désavantage net en comparaison à une autre. Dans *Quelques thèmes sur la question méridionale*, l'un des premiers textes où il utilise le terme hégémonie, Gramsci observe cette alliance sociale inégalitaire dans l'Italie de l'époque, entre les classes capitalistes du nord, les classes propriétaires du sud et leur «bloc agraire» des paysans et des petits bourgeois. Les deux premiers maintiennent les masses paysannes assagies et la «force historique» du prolétariat sous silence via le travail servile des intellectuels traditionnels, également issus du sud, mais plutôt d'une petite bourgeoisie, sacrifiant ainsi leur fonction culturelle dans le développement d'un sentiment national socialiste en Italie (Gramsci, 1977, p.118-23). L'idée centrale est qu'une «couche d'intellectuel» issue d'une classe subalterne peut participer à la domination de sa propre classe ou d'une plus basse au profit d'une classe dominante. Gramsci argue aussi que l'inverse est possible.

C'est lorsqu'une telle alliance se crée, qu'un «bloc historique» se cimente au sein d'une formation sociale, autant dans l'État que dans la société civile, dans l'économie que dans la pensée – dans une réciprocité entre structure et superstructure (Gramsci, 1977, p.193) – que des relations hégémoniques sont instaurées. Cette formation hégémonique se base sur la mise en place et le maintien d'un *leadership* culturel qui légitime des idées, des valeurs, des croyances, des institutions et des pratiques, tentant de rendre la société la plus cohérente par rapport à ces éléments. Le pouvoir de ce *leadership* s'assure sur le terrain du matériel, avec le développement des rapports et modes de production, la coercition militaire ou légale et sur le terrain idéologique, en visant le consentement des masses diverses avec ce dit développement (Valentine, 2006, p.56). Il s'étendra sur le deuxième plan par l'inculcation d'une «mentalité hégémonique» (O'Meara et al., 2016, p.18), qui dicte une vision du monde selon une palette étroite de principes et de pratiques «prescrites». Cet ensemble discursif de prescriptions légitime et naturalise l'ordre hégémonique dans la pensée et délimite ses rapports discursifs possibles. Elle se constitue comme une matrice politico-discursive qui dicte les termes de cette lutte pour le sens. Elle s'étend de la plus privilégiée des positions à celle qui doit consentir à sa propre domination, en passant par celle qui conteste les termes de cette domination en les employant; l'hégémonie est imprimée d'une certaine manière dans ces trois types (Hall, 2007, p.152).

Cela dit, le pouvoir de l'hégémonie n'est pas monolithique, ses principes étant sans cesse contestés. Elle offre des concessions aux subalternes, en «négociant» au niveau idéologique, bien que l'objectif premier soit généralement de faire participer à son projet. Cette négociation n'est pas un rejet de l'idéologie dominante, mais son adaptation pour les dominés dans le spectre de l'hégémonie. Dans ces situations où le consensus social est établi dans les axes traditionnels du conflit politique, des conflits plus marginaux viennent à apparaître pour contester l'hégémonie. Hall appelle ce

phénomène la déviance politique²⁸. Elle s'attaque aux valeurs, institutions et normes sacrées du consensus hégémonique, notamment en employant des méthodes illégitimes pour arriver à sa fin (Hall, 2007, p.132). Son existence même provient de sa trajectoire oblique par rapport au centre du consensus.

De ce fait, une formation hégémonique en vient à user des idées des subalternes pour les intégrer à son projet qui, «sans apporter de bénéfices immédiats aux intérêts particuliers d'une classe particulière, favorise le développement et l'expansion du système productif et social dominant» (Hall, 2007, p.116). On ne peut plus associer définitivement une idéologie à une classe sociale ou à une pratique quelconque. Son effet dernier se résume à l'orchestration d'une totalité sociale unifiée autour d'une idéologie naturalisée, une «volonté populaire nationale», accordant à son rythme d'autres idéologies, rapports productifs et forces sociales possiblement contradictoires²⁹. En somme, cette hégémonie lie au pouvoir l'organisation de la culture entre ses constituantes qui s'y affrontent puisqu'elle vise un certain de degré d'antagonisme.

2.1.3 Articulation

Par ailleurs, pour inspecter les rapports discursifs qu'entretient une forme culturelle spécifique comme le *trap* avec une «mentalité hégémonique», la théorie de l'articulation sera mobilisée. Elle offre au cadre théorique une avenue qui répond à ce niveau d'analyse contextuelle et formelle de l'idéologie au sein de l'hégémonie. L'articulation est le concept qui permet entre autres de comprendre le processus qui raccorde les différentes pratiques – ou mode de production – dans une totalité sociale complexe (Hall, 2013, p.139), relie les éléments culturels à des positions

²⁸ Cette notion rappelle la nouvelle politique de la différence de Cornel West en ce que les producteurs culturels ne sont pas nécessairement engagés dans la politique formellement.

²⁹ L'exemple général par excellence pour le cas d'étude présent, serait la présence de discours véhéments de résistance envers les idées et les institutions dominantes du capitalisme sur les tablettes des grands supermarchés, comme *Rage Against the Machine*.

socioéconomiques (Middleton, 1990, p.16), homogénéise des visions du monde contradictoires et allie des intérêts de groupes *a priori* antagonistes (Hall, 2007, p.113).

Dans la théorie d'Althusser, l'articulation fonctionne comme principe de mise en relation et d'actualisation entre les structures sociales face aux contradictions rencontrées au niveau des – et entre les – pratiques les constituant. C'était un premier pas pour s'éloigner du réductionnisme de classe du marxisme orthodoxe. Néanmoins, la société, totalité de ces structures sociales, est selon lui «surdéterminée» par l'une d'entre elles, nommément l'économique en régime capitaliste (Cervulle et Quemener, 2015, p.98). Autrement dit, peu importe les pratiques, elles finiront par reproduire en «dernière instance» les schèmes tracés par la structure du capitalisme, après avoir été *articulées* par cette dernière. Ce structuralisme néglige l'importance des caractéristiques historiques des formations sociales. En contrepartie, dans la théorie postmarxiste de Laclau, l'articulation est le processus de liaison strictement discursif entre des groupes sociaux, des pratiques, des idéologies et un discours, ne possédant « nécessairement pas de correspondance » («*necessarily no correspondence*») (Hall, 2016, p.123)) avec la structure économique. Un discours ne possède *a priori* aucun «contenu essentiel», sa part subjective se définissant avant tout par son antagonisme avec ce qu'il n'est pas (Valentine, 2006, p.60-2). L'hégémonie tente de neutraliser cet antagonisme en absorbant les discours des subalternes comme participant à son fonctionnement (Daryl Slack, 2005, p.121). Nonobstant cet objectif, ces discours oppositionnels sont essentiels pour l'hégémonie afin qu'elle maintienne son emprise sur la société.

À mi-chemin entre ces positions théoriques, Hall souligne que l'articulation, à la lumière des notions de l'autonomie relative du domaine idéologique, de la lutte de sens et du concept d'hégémonie, trace les rapports de domination et de subordination entre des forces sociales diverses, des pratiques et des discours. Il s'agit d'un

dépassement du fonctionnalisme de l'idéologie anhistorique chez Althusser et du poststructuralisme se bornant à la discursivité chez Laclau. Ces rapports se croisent dans un contexte historique particulier, à une intersection où de nouveaux sujets et alliances politiques peuvent – ou non – émerger de pratiques culturelles plus ou moins consciemment politiques, avec « aucune correspondance nécessaire » (« *no necessary correspondence* ») avec des positions de classe (Hall, 2016, p.123)³⁰. À cet égard, aucune de ces dimensions n'est plus déterminante; c'est leur rencontre contextuelle ou articulée qui l'est. Ces nouveaux sujets participent à ces pratiques dans une « dialectique interpellatrice » (Middleton, 1990, p.249)³¹, entraînés à interagir dans les ramifications des articulations où le pouvoir s'est immiscé et exerce une force sur ce qui en découle (Hall, 2007, p.116), sans toutefois déterminer complètement leur identité, qui est, dans leur disparité, essentielle au fonctionnement de l'hégémonie. Puisque l'hégémonie doit sans cesse négocier sa légitimité, de nouvelles formes de consensus au pouvoir apparaissent dans des formes idéologiques hybrides et contradictoires. Cette méthode sociodiscursive de l'articulation nous informe sur les rapports qu'entretiennent ses nouveaux sujets politiques avec l'hégémonie et sa mentalité. Elle décortique cette unité idéologique en contexte hégémonique, où les articulations sont difficiles à *désarticuler* (Middleton 1990, p.10), évalue les conditions qui amènent l'assemblage de ces différents éléments idéologiques disparates dans un discours et comment ce dernier interpelle des sujets politiques aux origines sociales éloignées. Agissant comme fondation méthodologique de ce concept, le contexte révèle les articulations entre une forme culturelle spécifique et une structuration particulière du pouvoir (Grossberg, 2003,

³⁰ Pour exemplifier l'articulation « autonome » de l'idéologie pour la formation de l'hégémonie, Stuart Hall approche la notion de « race » comme principe articulatoire au sein des sociétés où la main-d'œuvre noire en tant que telle est reproduite ou représentée à travers ses structures économiques capitalistes de divers stades. L'effet matériel de ce principe de « race » fragmente de l'intérieur le système de classe (Hall, 2013, p.172). Ainsi on a pu voir progresser des idéologies racistes au sein des institutions de la classe ouvrière, comme le syndicat ou le parti social-démocrate. Aux États-Unis, la notion de citoyenneté a été articulée similairement, créant deux classes de citoyens.

³¹ Il faut voir cette dialectique interpellatrice comme la logique effective des articulations sur les sujets, qui les dirigent dans leurs contradictions vers une nouvelle ontologie. Cette interprétation de l'interpellation s'éloigne du structuralisme anhistorique d'Althusser.

p.50). La théorie de l'articulation exigera donc que l'on élabore le contexte théorique et historique (Daryl Slack, 2005, p.126) approprié à cette forme à l'intérieur de cette matrice politique hégémonique, qui offre des prescriptions hégémoniques de l'identité et des pratiques «américaines». Le sujet de la recherche, le *trap*, sera considéré comme un genre musical voulant refléter un mode de vie de manière socio-historique: «[a] loose assemblage of cultural forms shaped by social conflict and historical vicissitude» (Browne, 1998, citée dans Quinn 2005, p.11). Il sera traité sous l'angle de ses articulations avec une structuration particulière du pouvoir, soit une «mentalité hégémonique» s'étant inculquée dans la mythologie nationale.

2.2 Contexte sociohistorique et théorique de la «mentalité hégémonique» du rêve américain

Selon Timothy Scheurer, qui a étudié la présence du mythe de «l'Amérique» dans la chanson populaire américaine, le mythe est un objet d'étude de prédilection pour analyser la culture : il l'incarne, l'intègre et la perpétue dans une trame narrative qui veut naturaliser un état des choses politiques et socioéconomiques (Scheurer, 1990, p.4). Eu égard à ce qui a été dit, le mythe représente, comme toute autre forme idéologique, un terrain de lutte de sens historique qui empêche de voir, par exemple, le rêve américain en une longue tradition unitaire.

En soi, un mythe national comme le rêve américain représente un terrain particulièrement opportun pour la lutte de sens entre des hégémonies en compétition, en ce qu'il peut représenter de commun pour une nation. Bien que la déclaration d'indépendance évoque assez clairement un esprit ou un crédo américain, les grands principes qu'elle évoque n'ont jamais été pleinement réalisés dans la vie publique aux États-Unis. Ils ne représentent pas les différentes «traditions» de culture civique, qu'elles soient «libérales», «républicaines» ou «exclusives» (Smith, 1997, cité dans Jillson, 2016, p.4), qui se sont affrontées pour déterminer qui serait le vrai sujet

américain de ces principes. En effet, si on admettait que le rêve américain fut déclaré au même moment que l'indépendance des États-Unis, l'idée d'universalisme du rêve pose de sérieuses remises en question dès le premier coup d'œil à l'histoire politique. Restant vague ou polysémique et contradictoire dans son application³², le rêve offre un canevas idoine pour l'inculcation d'une «mentalité hégémonique» dans ces grandes lignes principielles.

Cela dit, grâce à l'alliage du concept de «mentalité hégémonique» avec une littérature contemporaine sur le rêve américain, on en arrive à une typologie du rêve américain: des principes généraux, puis des prescriptions hégémoniques. Chacun des sept principes généraux, individualisme, américanisme, morale civique, succès financier et matériel, foyer familial et universalisme, des catégories qui semblent profondément liées à l'histoire du rêve américain, sans pour autant avoir une signification précise et stable à travers les âges, se spécifient avec des prescriptions et sous-thématiques propres à une «mentalité hégémonique» qui s'est inculquée dans un contexte sociohistorique donné, durant lequel un bloc historique s'est formé et dans lequel une unité intellectuelle et morale en cohérence à une organisation économique et à ses intérêts particuliers a tenté de s'imbriquer dans toute la société. Jennifer Hochschild croit que le rêve américain n'est pas compris de la même manière, dépendamment d'où le «sujet» du rêve se trouve. Dans les classes populaires les plus démunies, des principes peuvent être distordus ou rejetés (Hochschild, 1996, p.199-200). Néanmoins, un discours sur le rêve américain, qu'il soit implicite ou explicite, se doit de considérer ces différents sous-thèmes prescrits; c'est la fonction d'une «mentalité hégémonique».

La mentalité hégémonique étudiée dans cette recherche se temporalise avec l'arrivée de Reagan au pouvoir – moment qui coïncide avec la cristallisation du contexte

³² Malgré cette ambiguïté à travers les âges, le sujet du rêve américain par excellence est resté l'homme blanc (Flax, 1997, p.2).

d'apparition du rap³³ et d'une formation hégémonique néolibérale particulièrement forte en Occident– jusqu'à aujourd'hui. De plus, cet échafaudage idéologique, qui se réclame directement du rêve américain dans son discours, offre une grille d'analyse de la réalité et des prescriptions qui correspondent aux demandes du capitalisme avancé, dans une ère post-industrielle et néolibérale.

2.2.1 Contexte sociohistorique: post-industrialisme, bloc historique reaganiste et mentalité hégémonique néolibérale et conservatrice

Les années 1960 et 1970 furent deux décennies critiques pour le rêve américain des «Trente glorieuses», l'essor économique et politique mondial des États-Unis après la Deuxième Guerre mondiale. En effet, la société étasunienne fut secouée par une crise économique de l'énergie, des assassinats politiques à répétition, une guerre impopulaire qui se solda par la première défaite militaire et une crise civique entourant le traitement inégal des citoyens de couleur, particulièrement les Afro-Américains, les communautés latinos-américaines et les premières nations autochtones. Ces événements, accompagnés et exacerbés par des mouvances contreculturelles et des mouvements politiques radicaux et révolutionnaires, en contrepartie à un regain inégalé d'une foi évangéliste et d'une réaction conservatrice massive, ont menacé les grands thèmes, voire l'unité même de l'identité politique des États-Unis (O'Meara et al., 2016, p.107). De plus, à la fin des années 1970, la présidence sortante de Jimmy Carter était vue comme «molle», voire antiaméricaine, fondée sur un leadership politique de concertation qui remettait en cause la place des États-Unis comme plus grande nation du monde (O'Meara et al, 2016, p.156). Ce fut notamment expliqué avec l'invasion de l'Afghanistan par l'URSS et la crise des otages en Iran. Pour dire plus court, la société en crise des États-Unis était dans une conjoncture où une contre-hégémonie pouvait destituer l'hégémonie capitaliste des «Trente glorieuses».

³³ La culture hip-hop est apparue avant l'ère Reagan, mais ses politiques ont exacerbé les tensions sociales qui donnent racine au rap.

À la «base», une période de changements économiques profonds aggravait la possibilité de conserver le statu quo des «Trente glorieuses». La désindustrialisation et le développement de l'économie du savoir, de l'information et du divertissement ont restructuré le marché de l'emploi en défaveur de la classe ouvrière peu qualifiée. Du même coup, les disparités économiques qui avaient auparavant été médiatisées par l'État entre le grand capital et les forces syndicales s'agrandirent. Cette restructuration économique, accompagnée d'un ralentissement généralisé de la croissance depuis les années 70, a stratifié davantage la structure de classe aux États-Unis, favorisant une élite économique³⁴, une augmentation de la pauvreté dans les zones urbaines affectées par la désindustrialisation et le développement parallèle d'une «économie de rue illicite» dans ces environnements, notamment avec l'arrivée du *crack-cocaïne* dans les quartiers afro-américains³⁵. Dans les zones urbaines des 100 plus grandes villes, la population en situation de «détresse économique»³⁶, composée d'environ 70% d'Afro-Américains, a augmenté de plus de 500% entre 1970 et 1990 (Hochschild, 1996, p.185). En parallèle à ces bouleversements, le capitalisme en vint à un stade où il adopta de nouvelles méthodes «flexibles d'accumulation» (Quinn, 2005, p.42), notamment avec son capital commercial qui fut étendu et concentré grâce à la consommation de masse³⁷. Ainsi, la consommation a

³⁴ Entre 1970 et 2010, les 10% les plus riches de l'économie étasunienne se seraient accaparé les trois quarts de la croissance (Picketty, cité dans Jillson, 2016, p.226).

³⁵ Cette stratification économique par la «race» se reflète dans la réception publique et pénale du *crack-cocaïne*. Substance directement issue de la poudre de cocaïne – par sa salification avec une base, elle a été distribuée massivement et dans d'obscures circonstances dans les quartiers afro-américains durant les années Reagan. L'épidémie de crack a amené une pénalisation disproportionnée de cette substance par rapport à sa cousine la cocaïne en poudre, plus chère, et plus consommée chez les blancs. Dans le *Anti-Drug Abuse Act*, des peines minimales furent imposées pour la possession de cocaïne à 500 grammes et à 5 grammes pour le *crack* (Burton, 2017, p.93).

³⁶ Par population en détresse économique, Hochschild parle de zone où les résidents vivent sous le seuil de la pauvreté, où les hommes sont massivement sur le chômage et où les foyers sont dirigés par une femme monoparentale bénéficiaire de l'aide sociale (Hochschild, 1995, p.185). Il s'agit soit d'indicateurs réducteurs selon Hochschild elle-même.

³⁷ Phénomène souvent appelé tertiarisation de l'économie, où le service prend une importance vitale. L'économie étasunienne, depuis la fin de la guerre civile et au cours du 20^e siècle a développé une masse salariale d'importance, en lien au développement du fordisme et du taylorisme et d'un nouveau type d'ouvrier plus qualifié, «du point de vue psycho-technique» (Gramsci, 1977, p.386). L'utilité sociale de ces augmentations se répercuta dans les bénéfices de leur employeur, leur vendant des marchandises qu'ils avaient eux-mêmes produites. Avec l'avènement de la publicité de masse et du développement du transport, ce phénomène se disloqua de son contexte local.

été promue aux États-Unis, depuis la guerre civile et graduellement au cours du 20^e siècle, comme une activité centrale à l'expérience civique, au-delà de sa dimension strictement économique. De fait, la consommation est devenu un moyen – pour tout le monde et d'autant plus pour les démunis ou les exclus – pour être reconnu comme «sujet américain» (Gilroy, 2010, p.9; Rosenberg, 2009).

Corrélativement à ces changements économiques qui touchèrent une bonne partie de l'Occident, de nouvelles classes politiques se sont emparées des institutions gouvernementales au même moment pour les orienter. Théorisé au Royaume-Uni sous le nom de thachérisme par Stuart Hall (Hall, 2007), le «reaganisme» en est la version étasunienne, du nom du président qui fut élu en 1980. Il s'agit d'un contrecoup conservateur aux mouvements sociaux des années 60 et plus largement au contrat social de l'État-providence – du *New Deal*, de la *Great Society* ou du *Economic Opportunity Act* – qui commença à s'effriter peu après la moitié du 20^e siècle (Hall, 2007, p.166-8). Ce mouvement et cette philosophie politique ont assimilé en un seul programme politique contradictoire³⁸ la doctrine du libre marché actualisée par le néolibéralisme à des idéaux moraux conservateurs de famille, de nation et d'éthique individuelle, et ponctuée d'un autoritarisme à peine caché; en un seul mot le néoconservatisme. De plus, l'arrivée de nouveaux acteurs médiatiques et «scientifiques»³⁹ conservateurs et néolibéraux a permis l'instauration d'un bloc historique qui, tout en rallumant le flambeau de la foi incontestée d'une nation d'individus supérieurs aux États-Unis, offrait un cadre politique, légal, intellectuel et

³⁸ Cette contradiction s'exprime particulièrement bien dans le «slogan paradoxal que le théoricien politique Andrew Gamble exprima en son nom : 'un marché libre et un État fort'» (Hall, 2007, p.171).

³⁹ En filigrane de la formation de «l'ennemi communiste» durant la guerre froide, et plus particulièrement dans son volet scientifique, on assista au développement de théories «behavioralistes» multidisciplinaires unifiées derrière la «consommation gouvernementale» (Robin, 2001, p.6). Ce type de recherche donna un porte-voix d'importance à des institutions privées de recherche, des *think tanks* ou *Federal Contract Research Centers*, comme la *Rand Corporation* (Robin, 2001, p.47). Ces institutions, dans un conservatisme camouflé, subsumèrent quantitativement dans leur analyse le «choix rationnel» des individus et leurs comportements économiques compétitifs à l'ensemble des rapports sociopolitiques humains : «*The paragon of laissez-faire was equally applicable in economics, diplomatics maneuvering, and the back streets of San Francisco's tenderloin district*» (Robin, 2001, p.39).

même médiatique au prolongement des changements économiques post-industriels – ou «postfordistes» (Quinn, 2005, p.27). D'ailleurs, la forme du discours de l'administration Reagan fut l'une des premières à recourir aux méthodes de relations publiques de cette nouvelle économie du divertissement⁴⁰. Ultimement, ce «conservatisme moderne» (Hall, 2007, p.175) étendit la liberté et l'ubiquité de la société commerciale, entreprit de réduire le rôle de l'État régulateur entre le travail et le capital, et détruisit le filet social de l'État providence, favorisant plutôt un filet financier et carcéral (Quinn, 2005, p.31 et 46). À rebours de cette destruction des programmes sociaux, le conservatisme de cette mouvance a nommé la compassion et la charité religieuse au titre de médiateurs sociaux (Chenard, 2016, p.538). Ce discours conservateur a légitimé aux États-Unis l'individualisation des problèmes sociaux, la pauvreté et la culpabilisation des subalternes, la suprématie d'une morale unique et bornée, et l'inégalité au nom de la compétition (McDonald 2000 : 149-50).

Sans porter de regard primordial aux résultats électoraux, qui restent cependant sans équivoque, le reaganisme a avant tout pavé, à l'instar du thatchérisme sur la société anglaise et son «contrat social d'après-guerre» (Hall, 2007, p.171), un chemin vers un bloc historique conservateur et néolibéral aux États-Unis. Ce phénomène fut marquant dans l'imaginaire politique étasunien et il inculqua jusqu'au plus profond de la culture populaire une «mentalité hégémonique», notamment autour du rêve américain.

2.2.2 Contexte théorique : principes et prescriptions hégémoniques

Ainsi, des sept grands principes du rêve américain relevés, ce bloc historique y apposa des prescriptions hégémoniques inspirées de sa doctrine néolibérale et conservatrice. Plus tard, il teinta certainement sur le discours à son sujet d'autres

⁴⁰ À ce sujet, le film *The Reagan Show* (2017) de Pacho Velez en témoigne adroitement, à travers l'utilisation des immenses archives de la librairie audiovisuelle présidentielle, qui fut comme jamais auparavant bonifiée par l'équipe de communication du président. La présidence de Reagan s'amorce avec la création de CNN et des chaînes d'information en direct.

politiciens, notamment George H.W. Bush, son fils, mais aussi dans une certaine mesure, William J. Clinton et Barack H. Obama, bien qu'ils soient démocrates (Jillson, 2016, p.263). Les sept principes et leurs prescriptions hégémoniques seront déclinés ci-dessous.

Individualisme

Only when the human spirit is allowed to invent and create, only when individuals are given a personal stake in deciding economic policies and benefiting from their success -- only then can societies remain economically alive, dynamic, prosperous, progressive and free.

Ronald Reagan

*«I'm a real trapper I do what I wanna; Bettin' on the table, eight ball in the corner;
Just bought the Beamer, bought lean on the corner.»*

Bankroll Fresh, «Real Trapper»

On peut remonter aux analyses précoces mais clairvoyantes d'Alexis de Tocqueville, qui associa la doctrine de l'individualisme avec l'arrivée de la démocratie en Amérique :

L'individualisme est un sentiment réfléchi et paisible qui dispose chaque citoyen à s'isoler de la masse de ses semblables et à se retirer à l'écart avec sa famille et ses amis; de telle sorte que, après s'être ainsi créé une petite société à son usage, il abandonne volontiers la grande société à elle-même (Tocqueville, 1986, tome 2, p.143).

Pour Tocqueville, l'individualisme prend réellement naissance aux États-Unis dans son système sociopolitique qui permet l'apparition de l'individu «autosuffisant». Ce dernier peut s'élever auprès de ses proches, sans relation de dépendance avec la société civile. Dans son fonctionnement, l'individu autosuffisant demeure une figure centrale du crédo américain, de son rêve. L'apparition du syntagme «rêve américain» apparaît dans des circonstances similaires au courant du premier tiers du 20^e siècle, où la relation de l'individu à sa communauté est restée un enjeu central. Durant sa

naissance donc, l'un des débats les plus chauds sur sa nature concerne le parti de l'égalité des chances contre celui de la liberté individuelle et entrepreneuriale⁴¹. C'est donc le degré de liberté individuelle par rapport à la sécurité des autres qui nourrit l'idée même du rêve américain. En donnant un rôle crucial à l'individu dans la structure sociale et les rapports politiques, le rêve américain repose sur cette dynamique entre l'individu et sa communauté, leurs relations étant plus ou moins médiées par l'État.

À l'instar des préoccupations et des prévisions de Tocqueville sur les jeunes États-Unis d'Amérique, l'individualisme comme principe du rêve américain s'est radicalisé au courant du 20^e siècle. La liberté individuelle a poursuivi sa longue montée vers le sommet du système de valeurs aux États-Unis. Tel qu'annoncé par Tocqueville, l'individualisme devint, dans cette société démocratique de masse, une force qui atomise le lien social et historique (Tocqueville, 1986, tome 2, 145-7).

Ronald Reagan recadra le rêve américain sur l'individu et sa responsabilité comme jamais depuis les années 1920 (Jillson, 2016, p.227-8). Ce nouveau discours a semé au sein de l'édifice principal de l'individualisme des germes idéologiques qui répondent aux configurations d'un capitalisme néolibéral et post-industriel, dans une économie de service, de consommation de masse, d'information surtout publicitaire et de divertissement. L'image de l'individu autosuffisant s'est spécifiée autour du *self-made-man*, un homme – ou une femme – autonome de fortune qui entretient un double rapport avec l'État et le marché. Il est en porte-à-faux avec l'État, n'attendant de lui rien d'autre qu'une conjoncture favorable de libre concurrence qui offrira, à lui et tous ses semblables, la possibilité de succès. Le rapport discursif de l'individu avec le marché s'alimente quant à lui d'idylle néolibérale. L'individu importe la rationalité d'une entreprise et l'applique à l'ensemble de ses rapports sociaux. Il marchandise ses

⁴¹ C'est notamment en raison de la crise de 1929 et la tension entre la liberté individuelle et entrepreneuriale versus l'égalité des chances dans l'économie de marché en crise que cette discussion publique échauffe les esprits.

rapports avec autrui, les considérant plus simplement comme des contrats, ou les médiatisant avec des marchandises. Par ailleurs, sa propre personnalité en vient à devenir l'objet d'une marchandisation. Cet individu publicise sa personne comme une marque ou un produit. C'est une époque marquée par le rapprochement entre l'individualisme et la rationalité de la société commerciale : «*the inexorable rise of enterprise culture and individualism in the materialist 1980s*» (Quinn, 2005, p.27).

Le discours néolibéral sur le rêve américain depuis les années 1980 a proposé qu'une plus grande liberté individuelle se réalise sur le terrain de l'économie, soit une réduction des taxes et des régulations gouvernementales dans l'économie. Reagan fut l'un des défenseurs les plus vibrants de cette vision de l'individu dans la société américaine, proclamant en 1987 sa «*economic bill of rights*» (Jillson, 2016, p.229)⁴². Ainsi, les prescriptions hégémoniques sur l'individualisme du rêve américain sont une rationalité individuelle entrepreneuriale et «marchandisée», et un régime social calquant le libre marché et sa concurrence dite libre.

Américanisme

*Praise the Pow'r that hath made and preserv'd us as a nation!
Then conquer we must, when our cause is just,
And this be our motto: "In God is our trust"
And the star-spangled banner in triumph shall wave
O'er the land of the free and the home of the brave!*
Hymne national des États-Unis d'Amérique

«Together, We'll Make America Great Again»
Ronald Reagan

*«Keep shootin' until somebody die
So many shots the neighbors looked at the calendar*

⁴² En outre, les stratégestes politiques et militaires soutenant cette vision de l'individualisme transcrivirent cette logique à la répression, arguant que, des insurrections paysannes en Asie du Sud-est jusqu'aux révoltes étudiantes dans les campus californiens, l'autorité devait calculer les choix rationnels économiques des individus se rebellant (Robin, 2001, p.204).

Thought it was Fourth of July»

-21 Savage, «*No Heart*»

Les rôles de l'État et de la nation ont toujours soutenu les trames narratives du mythe du rêve américain. Cependant, bien que sa «destinée en tant que nation a été de ne pas avoir d'idéologie, mais d'en être une» (Hofstadter, cité dans McCartin, 2009, paragr.5), l'américanisme reste l'un des principes les plus protéiformes du mythe du rêve américain. À l'instar du rêve lui-même, l'américanisme a idéologisé la nation dans maintes directions, tout spécialement avant les années 1950. Dans toutes ses versions, cette figure de la nation prend souvent une forme géographique ou historique, donnant au «réel peuple» des États-Unis une raison d'exister et à l'État une manière de concilier les demandes des individus à celles d'un système socioéconomique ⁴³. Autrement, le territoire étasunien et ses frontières ont continuellement métaphorisé une source d'opportunité pour la nation. Aussi, les figures historiques et leurs moments charnières agissent comme argument d'autorité dans les mises en récit du rêve américain. Parmi ces figures historiques, la guerre et la glorification des armes nourrissent grandement l'imaginaire de l'américanisme. Finalement, l'américanisme place fréquemment le peuple étasunien sous la protection de Dieu. Ces différents éléments donnent une place importante au nationalisme et au patriotisme dans le rêve américain.

Si l'américanisme fut le principe mythique le plus mis à mal au courant des années 1960, il fut déterminant pour le reaganisme dans la recherche d'un appui populaire. Pour Gramsci, une idéologie d'État peut greffer à son discours un puritanisme pour présenter «un renouveau de la morale des pionniers, du “véritable” américanisme» (Gramsci, 1977, p.700) en vue d'étendre son discours dans des strates populaires.

⁴³ Et par extension aux demandes des autres nations dans un système international.

Détenteur exclusif de ce terme pour plusieurs décennies⁴⁴, le reaganisme associa des prescriptions bien claires à l'américanisme. Ronald Reagan fut un convaincu invétéré d'une époque glorieuse, mais révolue du rêve américain, qu'il intégra dans son américanisme, représenté dans sa métaphore religieuse récurrente – qu'il emprunta à un puritain du 17^e siècle – de l'Amérique comme une ville sur une colline qui s'illumine («*a shining city on a hill*»). Son américanisme s'inspira d'une vision religieuse et prophétique de l'Amérique et du rôle de son peuple pour articuler une force idéologique nationaliste de conciliation des contradictions entre classes, «*rac*es» et autres⁴⁵ qui faisaient rage dans le pays, notamment au sud, où l'américanisme était, depuis les années 50, articulé par l'élite politique dans son discours comme une résistance régionale contre le mouvement des droits civiques, et teinté d'un racisme virulent (McCartin, 2009, paragr.24). Ultimement, cet américanisme néolibéral et conservateur qui présentait l'honnête peuple comme étouffé par un gouvernement trop dépensier visait une diminution du filet social. Nommément, sa prescription hégémonique est un nationalisme qui tente, à travers l'usage de tropes et de références culturelles à la nation, un recours à la violence militaire toute puissante et une méfiance envers le statisme, de concilier dans le discours les contradictions idéologiques dans le corps social pour mieux s'attaquer à ce qui reste de l'État providence.

Morale civique

*«There is always a reason, in the man, for his good or bad fortune,
and so in making money»
Ralph Waldo Emerson*

⁴⁴ La présidence Reagan «correspond au moment où, pour la première fois depuis des décennies, les démocrates et les libéraux ont cessé de se revendiquer de l'américanisme et ont abandonné aux républicains l'entière liberté de l'employer» (McCartin, 2009, paragr.3).

⁴⁵ C'est un fait notable que Reagan, avec cette vision de l'Américanisme religieux, obtint l'appui de plusieurs groupes divisés sur d'autres aspects idéologiques de ce principe mythique (McCartin, 2009, paragr. 23). Par exemple, Reagan «offrit l'américanisme aux syndicalistes en lieu et place de la solidarité de classe» (McCartin, paragr. 25). Bien qu'il fût président du *Screen Actor Guild* pendant 6 ans, il y purgea les «rouges», y brisa la grève des scénaristes et en brisa d'autant plus lors de ses présidences à Washington.

*«It got blood on that money and I still count it
They got blood on the money and I still count it
I can't help the way I'm raised up»
Future, «Blood Money»*

La base morale du rêve américain chez son sujet se fonde comme un contrat civique que l'individu signe tacitement. Si l'américanisme donne un devoir politique à l'État pour défendre le «réel» peuple américain, la morale civique agit comme fondation «contractuelle» et morale de l'individu en rapport avec l'État et le rêve américain. Jennifer Hochschild croit aussi que le rêve américain réside au centre de cette «entente». Par ailleurs, elle souligne que le rêve américain garde une grande estime de par sa valeur vertueuse (Hochschild, 1995, p.23) qui perdure au travers des époques, bien que la forme change d'une conjoncture à l'autre. Sa formule peut donc être traduite comme un contrat, où l'État offre un accès au succès, face à lequel l'individu doit y prendre une responsabilité morale et user de sa liberté d'action vertueusement. Par exemple, Benjamin Franklin assura aux immigrants arrivant en Amérique avec rien que s'ils étaient «sobres, industriels et frugaux», ils deviendraient des maîtres et citoyens respectables (Jillson, 2004, p.5). Ce principe supporte l'individualisme du rêve américain et sa notion de libre arbitre, propre au «peuple américain». Son manichéisme présente en général une antithèse, un mal incarné, qui enfonce cette morale civique. La criminalité représentée dans la culture populaire étasunienne illustre souvent ce mal⁴⁶.

Dans le cas de la mentalité hégémonique du reaganisme, la moralité conservatrice et néolibérale de ce mouvement fut pour ainsi dire plaquée sur l'idée d'une morale civique du rêve américain. Ces principales prescriptions entourent l'éthique de travail individuel, le respect de la loi et l'ordre, et la sobriété. Parallèlement, la violence est

⁴⁶ Par exemple, l'époque de la prohibition aux États-Unis a nourri pour plusieurs décennies un imaginaire esthétique «noir» qui fabulait sur le crime organisé italien et la corruption des mœurs. Une trame similaire peut être tracée avec le crime organisé en «gang de rue» et le développement de l'économie illicite de rue avec l'arrivée du *crack-cocaïne*.

une notion intimement liée à cette morale civique dans ses prescriptions hégémoniques. Tout d'abord, les gouvernements de Reagan et de ses successeurs ont, face à un taux de chômage élevé, employé un discours de responsabilisation du travail individuel. Conséquemment aux positions sur l'individualisme entrepreneurial, cette mentalité hégémonique prescrit une éthique de travail individualiste de persévérance, d'effort et de discipline comme principaux indices de succès (Schwarz, 1997, p.16-8). Un chômeur devient une contre-image de cette prescription.

La deuxième prescription concerne davantage la sécurité que le travail. Elle prescrit une sécurisation de l'Amérique – surtout urbaine – via un respect autoritariste de la loi et l'ordre. C'est en réaction aux indices élevés de criminalité que ce bloc historique martela cette prescription sécuritaire dans son discours sur le rêve américain. La construction de prisons⁴⁷, la privatisation de leur fonctionnement et le durcissement des sentences furent des plus importantes interventions de l'État durant cette période de désinvestissement généralisé (Quinn, 2005, p.46-7).

La dernière prescription de la morale civique recoupe la précédente. L'un des «fléaux sociaux» les plus décriés par cette prescription de la loi et l'ordre fut l'économie illicite de rue entourant le trafic de drogue. À cet égard, le gouvernement américain a mené depuis plusieurs décennies une «guerre contre la drogue»⁴⁸. En 1986, la *Anti-Drug Abuse Act* consacra cette guerre en une incarcération de masse des minorités afro-américaine et hispanique (Burton, 2017, p.93). Entre 1980 et 1997, la population carcérale liée à des offenses de drogue a cru de 50 000 à 400 000 (Timeline, 2007). Ainsi, cette mentalité hégémonique a voulu naturaliser la sobriété dans l'équation du rêve américain comme état d'esprit vertueux et une maîtrise de soi dans l'image du

⁴⁷ À elles seules, toutes ces nouvelles prisons représentent la part coercitive du bloc historique reaganiste.

⁴⁸ La «guerre contre la drogue» est une initiative du gouvernement républicain de Richard Nixon. L'administration Reagan a doublé d'effort pour y arriver à terme. Avec un peu de recul, la «guerre contre la drogue» a causé plus de tort que les substances qu'elle dit combattre.

«bon caractère américain» (Schwarz, 1997, p.16-8). Cette définition de la morale civique a pu exclure bon nombre de pratiques sociales dites «dépravées» du rêve américain⁴⁹.

Finalement, dans cette vision manichéenne de la morale civique, le rôle de la violence, et surtout celle des armes à feu, dans la réalisation du rêve américain revêt une importance contradictoire. Dans la mythologie américaine, la violence employée pour une cause morale supérieure, comme la guerre contre la drogue, se présente comme raisonnable. Dans cette mythologie où la violence et la technologie militaire possèdent un potentiel magique de résolution des conflits, les violences politisées problématisées, qu'elles proviennent des centres urbains ou d'ailleurs qu'aux États-Unis, sont résolues avec plus de violence.

Succès comme fonction sociale

*«Money can't buy happiness, but it will certainly
get you a better class of memories.»*
Ronald Reagan

*Can't nothing beat the failure but a try
Well I'm trying to get me some money
Bitch want to fucking lay up all night
Well I'm trying to get me some money
I can't wait to stay down 'til I get right
Well I'm trying to get me some money
Sending packs state to state whatever flavor you like
Long as you sending your money
Peewee Longway, «I Just Want the Money»*

⁴⁹ Gramsci avait déjà vu un lien entre la sobriété, le puritanisme du conservatisme religieux américain et l'idéologie d'État pour le développement hégémonique du capitalisme. En effet, lorsqu'il décrit les pratiques du fordisme sur les travailleurs, il trace un lien assez direct entre l'inspection des dépenses et des pratiques privées des employés, la prohibition de l'alcool - «le facteur le plus dangereux de destruction des forces de travail» (Gramsci, 1977, p.700) et le développement d'une nouvelle morale ouvrière qui s'amarre aux développements des forces productives industrielles étasuniennes.

Le succès fonctionne comme objectif et fonction sociale du rêve américain, par lequel ses principes et ses pratiques se légitiment à titre individuel. Répondant aux exigences de la morale civique au sein d'une nation «véritablement américaine», l'individu se voit promettre le succès. En effet, l'individualisme triomphant du rêve américain octroyé au succès personnel une place d'avant-plan. Hochschild propose une typologie du succès, qui peut être mesurée en termes absolus, soit en termes d'idéal, relatif, soit en matière de comparaison sociale, ou compétitif, soit contre les autres (Hochschild, 1995, p.16-7). A contrario, l'échec est une anti-image du rêve américain, qui dans son régime individualiste, tient pour responsable celui qui échoue (Hochschild, 2005, p.34). Cette promesse annonce une vague amélioration des conditions de vie, qui irait dans le sens des prévisions de Tocqueville sur ce «matérialisme honnête» dans lequel tout membre du corps social de l'Amérique démocratique cultiverait la réponse à tous ses besoins (Tocqueville, 1986, tome 2, p.187).

Bien que le succès soit une notion flottante, voire agnostique, et que la plupart des penseurs du rêve américain ne veulent pas le limiter au succès économique, force est de reconnaître que le rêve américain a été réclamé la plupart du temps comme un synonyme de succès financier et d'accumulation matérialiste. En effet, la consommation de masse est devenue, corollairement à sa fonction de moteur économique, une nouvelle responsabilité civique (Gilroy, 2010, p.8)⁵⁰. Hochschild reconnaît la prépondérance du succès compétitif, qui amène la colonisation des vertus du rêve américain par la valeur d'échange et la domination des gens qui «réussissent» sur les autres (Hochschild, 1995, p.34), qu'on pourrait plus largement transcrire par la domination de groupes sociaux avantagés sur d'autres. Ultimement, avec la montée de l'individualisme entrepreneurial et les «*materialist 1980s*» (Quinn, 2005, p.278),

⁵⁰ Suite aux attaques terroristes du 11 septembre 2001 à New York, le président George W. Bush avait notamment demandé au peuple américain de se tenir debout en les appelant à continuer d'acheter des marchandises.

le succès, dans sa définition hégémonique, prescrit un succès principalement financier et matérialiste.

Mobilité sociale

«Are you better off than you were four years ago?»
Ronald Reagan

*«Yeah, he on TV, that nigga still be in the 6
Fuck this rap shit, that nigga still be hittin' licks»*
21 Savage, *«Gucci on my»*

La mobilité sociale agit comme le ressort pour les individus dans une structure sociale fluide qui répondrait avant tout aux agissements des individus, dans le cadre de leur participation au contrat moral avec le rêve américain. En dépit de quoi ce principe de la «méritocratie» ne peut supporter discursivement les déterminations sociales, principalement de classe dans sa structure sociale ascensionnelle et de «race» depuis l'Émancipation. La mobilité sociale fait partie des croyances tenues comme presque universellement américaines depuis la Déclaration d'indépendance (O'Meara et al, 2016, p.27). Pour Jennifer Hochschild, la mobilité sociale représente la marche à suivre pour atteindre le succès, dans tout son caractère agnostique (Hochschild, 1995, p.23).

Bien que la mobilité sociale ascensionnelle ait diminué statistiquement durant les années 1980, et ce malgré l'apparition d'une classe moyenne afro-américaine au courant des années 1960 (Hochschild, 1995, p.41 et 94-5), le discours hégémonique néolibéral sur la mobilité sociale a renforcé l'idée d'une ascension sans limites. La récusation des déterminations sociales de classe et de «race» dans les possibilités de succès dans ce discours est une manière de légitimer, par exemple, l'attaque de front contre les mesures administratives des actions affirmatives dans la fonction publique. Cette prescription repose en grande partie sur la société commerciale corporative, qui

devient agent moteur dans l'économie néolibérale et modèle organisationnel pour l'ascension sociale dans cet ensemble sociodiscursif hégémonique.

Foyer familial

«All great change in America begins at the dinner table.»
Ronald Reagan

*«In a foreign, yesterday I was just walkin', woah
Left my baby mama, now my bitch a Barbie, woah»*
Young Thug, «Hercules»

*«Sellin' two for five's, right on central drive
You can ask my mama I ain't gotta tell no lie [...]
Back in the day I let my uncle cook my crack (Cook my crack)
Back in the day I would have took that nigga's pack (Took the pack) [...]
Room full of bad bitches and they're all dimes (21)
In a breakdown trap servin' all dimes, yeah»*
21 Savage, «All the Smoke»

Le foyer familial agit comme moule pour les individus face au rêve américain. Déjà chez Tocqueville, cette institution sociale semble prendre une importance dans la formation de l'individu pour l'assentiment à la liberté individuelle (Tocqueville, 1986, tome 2, p.273). Cette institution en est une patriarcale, où les valeurs républicaines sont inculquées par le père chez les enfants et la femme, qui elle, «ne peut point s'échapper du cercle paisible des occupations domestiques» (Tocqueville, 1986, tome 2, p.292). Qui plus est, le foyer américain par excellence est chrétien et modeste, qui se départage de l'idée des lignées royales. Soutenu par les principes de l'individualisme et de la mobilité sociale, on suppose que les enfants peuvent se distinguer socialement de leurs géniteurs.

Lorsque Gramsci réfléchit à l'inculcation d'une hégémonie sur le plan moral, il porte une courte attention sur les rapports sexuels et familiaux. Prenant exemple sur le puritanisme des industriels américains, et notamment Ford, le penseur italien avance

qu'une nouvelle hégémonie dans l'usine requiert une nouvelle organisation de la chambre à coucher et du foyer (Gramsci, 1977, p.692). Plus précisément, une plus grande rationalisation du travail capitaliste nécessite une «discipline rigide des instincts sexuels [et] la réglementation et [...] la stabilité des rapports sexuels» (Gramsci, 1977, p.695), puis la conviction collective que la «“chasse à la femme” exige trop de loisirs» (Gramsci, 1977, p.701). Dans la prescription hégémonique sur le foyer familial apparaît la propriété privée à l'époque des banlieues, dans son modèle atomique monogamique, qui date du début de la guerre froide (McDonald 2000, p.167). La propriété privée est l'hôte de l'une des images les plus constitutives du rêve américain; c'est l'une des premières civilisations qui base son modèle idéal sur la maison plutôt que la cité ou la nation (Samuel, 2012, p.112). Cette image est aussi reliée à la classe moyenne banlieusarde qui apparaît durant la deuxième moitié du 20^e siècle. C'est un modèle de la famille que Ronald Reagan a promu, bien qu'il soit lui-même remarié et sans enfant. A contrario, l'image de la famille monoparentale, particulièrement si elle est dirigée par la mère, est l'une des images les plus nocives pour cette prescription hégémonique. Derrière la panique morale que provoque cette forme familiale réside l'un des aspects clés du racisme aux États-Unis, où l'on considère que l'homme noir représente un danger pour les mœurs familiales et sexuelles, et l'émasculation de son rôle familial genré, particulièrement au sud de la ligne «Dixon» (Jefferson, 2007).

Universalisme

«We must be staunch in our conviction that freedom is not the sole prerogative of a lucky few, but the inalienable and universal right of all human beings»
 Ronald Reagan

*Nigga, hustlers don't stop, they keep goin'
 You can lose your life but it gon' keep goin'
 Why not risk life when it's gon' keep goin'? When you die somebody else was born
 But at least we got to say we... We ran up them digits we ran up the money*
 Young Thug, «Digits»

L'universalisme est le principe du rêve américain qui se réclame comme la trajectoire politique du mythe. Ce principe soutient la prétention que tout le monde puisse y participer; selon Jillson, l'histoire du rêve américain a été ponctuée par l'espoir universel. Pour lui, l'Amérique s'est toujours dirigée – lentement puisqu'entravée par des forces exclusives – vers un accomplissement plus universel et inclusif de son rêve (Jillson, 2016, p.4). Pour Hochschild, il s'agit de la possibilité universelle chez l'individu de rêver et de concrétiser ce rêve : « *[the individuals can create] a personal mini-state of nature that will allow them to slough off the past and invent a better future* » (Hochschild, 1995, p.19). De surcroît, l'universalisme et son égalité des chances donnent ce désir à la liberté individuelle (Tocqueville, 1986, tome 2, p.141). Il va sans dire que la «race» et la représentation des Afro-américains, de leur corps et de leur culture dans la société étasunienne ont été un des principes majeurs de cette lutte pour l'extension des libertés politiques et économiques. Chez Tocqueville, l'esclavage des noirs est un problème intrinsèque infiniment dur à «guérir» pour l'Amérique dans ses suites politiques, lorsque ce principe d'universalisme s'applique aux anciens esclaves (Tocqueville, 1986, tome 1, p.499). L'universalisme représente ainsi une force inévitable dans le développement social et politique aux États-Unis: «*the necessity and inevitability of evolutionary social progress and social justice to eliminate the rough edges of society and open the American Dream to all Americans*» (O'Meara et al, 2016, p.22).

Dans ses prescriptions hégémoniques sur le rêve américain, le reaganisme use d'un universalisme sans borne pour légitimer la morale du rêve, qui veut que tous les Américains et Américaines puissent, à l'intérieur de leur contrat moral, réussir à améliorer leurs conditions. On l'assimile souvent aux libertés économiques libérales comme la libre concurrence.

2.3 Méthodologie

En cohérence avec les propositions du cadre théorique, le mémoire s'intéresse à des œuvres culturelles, considérant l'importance du sens commun et de la culture populaire dans la formation d'idées dominantes et l'organisation du pouvoir dans les sociétés capitalistes démocratiques. La question de recherche étant relativement ouverte, tentant de caractériser le *trap* par rapport aux prescriptions hégémoniques du rêve américain, également déclinées dans le cadre théorique, la méthodologie ne cherche pas à valider une hypothèse déterminée. Étant une recherche sélective et interprétative, l'analyse de discours sert d'outil pour indiquer où, dans ce continuum discursif (avec les pôles reproduction, négociation et contestation, tels que proposés dans la question de recherche), se trouve le *trap*, par rapport à la «mentalité hégémonique» du rêve américain et de la mobilité sociale. L'approche méthodologique se veut à la fois sociohistorique et formelle pour s'attarder conséquemment à des textes d'un sous-genre musical du *gangsta rap* propre au Sud des États-Unis comme un discours.

L'analyse formelle de ce discours est précédée par un contexte sociohistorique du sujet, soit le *trap* comme «assemblage souple de formes culturelles modelé par le conflit social et les vicissitudes historiques» (Browne, citée dans Quinn, 2005, p.11) dans Atlanta. Cette métropole post-industrielle et capitale culturelle afro-américaine est recadrée au sein d'une conjoncture historique plus largement articulée aux contradictions du Sud des États-Unis. Tout cela est également remis en parallèle avec l'établissement d'une hégémonie néolibérale et conservatrice qui s'est instaurée depuis les années 1980, notamment avec le bloc historique reaganiste et sa «mentalité hégémonique» sur le rêve américain.

Subséquemment, une analyse qualitative et interprétative est préconisée. En s'inspirant de la méthode de l'«analyse de discours critique» adaptée à la musique par

Machin (2010), la musique est ici considérée comme une forme de communication multimodale, où les sons, les images, mais surtout les textes du *trap* soutiennent des discours sous-jacents à ce genre musical. Ces discours sont considérés comme partie prenante dans la lutte de sens autour du rêve américain, de ses principes et prescriptions hégémoniques.

Le corpus de l'analyse se compose de 15 chansons des rappeurs identifiés (Gucci Mane, Quavo, Takeoff et Offset de Migos, et 21 Savage), qui représentent des figures importantes du *trap* à différentes étapes de sa courte histoire (2005 à 2017 pour ce mémoire). Les chansons ont été sélectionnées pour représenter les artistes thématiquement – en rapport aux principes du rêve américain – et chronologiquement – selon l'importance des chansons dans leur carrière. D'autres chansons emblématiques du *trap* sont utilisées pour exemplifier le propos, en plus d'esthétiser le corps de texte. La collecte de données textuelles a fait ressortir des anthologies respectives de ces artistes des chansons significatives par rapport aux principes et prescriptions hégémoniques du rêve américain. Chaque principe fait l'objet d'un thème : 1) Individualisme; 2) Américanisme ; 3) Morale civique; 4) Succès comme fonction sociale ; 5) Mobilité sociale; 6) Foyer familial; et 7) Universalisme.

Les textes des rappeurs sont considérés comme des constructions linguistiques à la structure articulée⁵¹ formant un discours plus ou moins cohérent en lien avec les sept thèmes et leurs prescriptions hégémoniques. La première étape analytique est de déterminer le schéma discursif central de chacune des chansons, soit le sens général, et les fonctions narratives, ces «unités irréductibles du récit» (Machin 2010, p.80), qui permettent de distinguer les différentes phases narratives des chansons et identifient

⁵¹ La structure d'une chanson de rap est composée en «barres», soit des vers rimés et rythmés, à l'intérieur de strophes qui font des couplets, généralement interprétés par un ou plusieurs rappeurs. Ces «barres» peuvent minimalement s'interféder; on peut les considérer comme propositions individuelles ayant une cohérence avant tout formelle (pour la rime ou l'assonance), une prétention de prouesse culturelle ou d'authenticité, mais elles peuvent aussi se rattacher à des thématiques plus larges pour chaque chanson. Cela se fait souvent sous la forme de commentaires sociaux effectifs, mais isolés (Quinn, 2005, p.7). Bien qu'une chanson de rap ne constitue pas souvent une vaste parabole, la narration d'histoire dramatique est une méthode courante dans le rap.

le rôle joué par les protagonistes. Implicitement, ce schéma discursif engage un ou plusieurs thèmes du rêve américain. Par la suite, une attention est portée aux détails diégétiques, soit les protagonistes, leurs (inter)actions, les objets puis les circonstances et l'environnement. Les protagonistes et les narrateurs sont analysés comme des agents sociaux types, qui représentent des positions ou soutiennent un discours. De plus, le narrateur des textes est celui qui donne corps à l'ensemble des protagonistes à l'aide de pronoms simples, mais indicateurs. Leurs actions indiquent leur agentivité, leur niveau de pouvoir ou de passivité face aux autres. Les objets et marchandises sont scrutés pour leur usage (subversifs ou non) et leur importance dans l'identité et le discours des rappeurs. Les circonstances et l'environnement dépeints sont considérés comme un reflet idéologique du monde, une manière de considérer les espaces, les lieux et l'organisation sociale. Par la suite, les problématiques sociales formulées et leurs solutions – fonctionnelles ou pas – sont considérées (Hall et Jefferson 1976, p.15). À cet égard, ces différentes analyses textuelles sont produites en prenant compte des différentes articulations sociales en jeu. Selon la question de recherche, les principaux axes seront les principes articulatoires de classes, de races et de nation : comment les textes du *trap* reprennent-ils ces différents principes sociaux et quel type de sujets politiques en résultent?

Considérant l'importance idéologique et esthétique du vidéo dans le rap (Rose 1994, p.9), les constructions narratives et diégétiques des vidéoclips pour les chansons du corpus qui utilisent ce medium sont employées pour déterminer la mise en récit visuelle des chansons avec des indicateurs similaires à ceux de l'analyse textuelle (Saouter 1998). Ces différents éléments narratifs et diégétiques élaborent, prolongent ou renforcent les discours véhiculés dans les textes (Machin, 2010, p.192).

Pour le son, la recherche limite le recours à la musicologie. La mise en rapport des éléments du son (timbre, rythme, hauteur) avec les thèmes du rêve américain est difficile – voire impossible – dans le cadre de cette recherche. Cela dit, des

commentaires de musicologues sur les traits distinctifs du *trap* et leurs significations politiques (Burton 2016 & 2017; Pearson 2016), supportent l'analyse.

L'étape cruciale est de comparer les résultats de l'analyse des chansons aux thèmes hégémoniques. Si «plusieurs des choses qui sont affirmées dans l'idéologie [reaganiste] ne se sont pas matérialisées dans le monde dit réel» (Hall, 2007, p.173), cet écart représente l'aspect heuristique de la présente recherche. Pour faire cette analyse thématique croisée, des indicateurs représentant les pôles – reproduction, contestation et négociation – de ce continuum discursif bornent la comparaison. Ces pôles proviennent directement de la question de recherche. Pour ce qui est d'une reproduction ou d'un alignement du discours du *trap* avec les prescriptions hégémoniques, il s'agit de repérer les récurrences et les similitudes idéologiques. Concernant la contestation des thèmes hégémoniques, les commentaires critiques et les écarts dans les significations sont pris en compte. Finalement, les indicateurs de la négociation englobent les significations comparées évoquant l'ambiguïté ou la contradiction. Ce continuum discursif et ses indicateurs permettent de préciser les positions des artistes relatives aux différents thèmes et prescriptions en vue de déterminer si le *trap* reproduit, conteste ou négocie les définitions hégémoniques. Cette organisation thématique - positions des artistes par thèmes du rêve américain, puis synthétisées - sera celle préconisée pour la section d'analyse.

CHAPITRE III

CONTEXTE SOCIOHISTORIQUE D'UNE FORME CULTURELLE SPÉCIFIQUE

En cohérence avec le cadre méthodologique, le sujet du mémoire sera remis en contexte sociohistorique. Il s'agit tout d'abord de présenter la situation du Sud des États-Unis et à Atlanta, de déterminer les rapports de force en place et les spécificités historiques de cette formation sociale paradoxale, tiraillée entre son héritage et ses prétentions modernes qui s'apparentent à la mentalité hégémonique du reaganisme. Ce paradoxe est d'autant plus marqué dans le développement des rapports sociaux de classe et de «race» à Atlanta, et dans l'effervescence de son industrie culturelle. Dans son stade post-industriel d'après-lutte des droits civiques, Atlanta a vu naître une importante scène de rap. Celle-ci sera restituée dans l'historiographie du rap et plus particulièrement dans celle de la «troisième côte», connue aussi sous le nom de «*Dirty South*». Puis, l'histoire et les codes stylistiques du *trap* seront rattachés à ses prédécesseurs. En somme, il s'agit de sonder le contexte d'Atlanta, une métropole éprise d'un paradoxe propre au Sud des États-Unis et un site de production culturelle noire d'importance afin d'en retirer des trames sociales qui feront écho aux textes, images et sons du corpus d'analyse.

3.1 Le Sud des États-Unis et le «New South»

*I got trap a Georgia State they ain't wanna see me eat
I had to make my own plate so you know I'm extra greedy
Cool Amerika, «Make sum Shake»*

Le Sud des États-Unis est historiquement problématisé dans une articulation «raciale»:

Many of the issues that have made the South a stigmatized region in the United States are well known : the adherence to slavery; the backlash against Reconstruction, the Supreme Court's legalization of the 'Separate but Equal' doctrine in 1896, inaugurating an era of 'Jim Crow' segregation that would only begin to be reversed with the Brown v. Board of Education case in 1954; the perpetration of white-supremacist ideologies, racial terror, and violence, particularly lynching; and of course, in more recent history, the opposition to black civil rights (Richardson, 2007, p.9).

En basant son économie sur un mode de production agraire esclavagiste, en s'éventrant par la guerre civile et en ratifiant⁵² par après le 13^e Amendement qui ordonnait l'abolition de l'esclavage, le Sud des États-Unis a marqué au fer rouge son histoire politique et sociale⁵³. Par extension, cette prépondérance de la question «raciale» a déteint sur toutes les autres questions sociales. Par exemple, les migrations de populations du sud vers le nord au début du 20^e siècle s'expliquent par l'effondrement de l'économie agraire après la guerre de Sécession, mais surtout par la renaissance, grâce à la doctrine fédérale des Droits des États, de la ségrégation raciale (Chenard, 2016, p.169) et les pratiques racistes violentes qui l'accompagnèrent. Le corps et l'esprit des Afro-Américains furent d'autant plus marginalisés dans les représentations culturelles du Sud, notamment avec l'imagerie du *Clansman* de Dixie et de Griffith (Richardson, 2007).

⁵² Le Mississipi a ratifié le 13^e Amendement en 2013.

⁵³ Il serait injuste d'affirmer #que le nord des États-Unis – et le Canada – n'a pas également participé à l'exploitation outrancière des Afro-Américains. L'un des messages de Luther King jr. fut de détruire le mythe d'un nord cosmopolitiste et d'un sud raciste.

Après la victoire de l'Union sur la Confédération en 1865, le gouvernement fédéral finança la Reconstruction, une manière d'aligner le sud dans la même trajectoire économique et politique que le nord. Si les objectifs étaient principalement de lancer le sud dans l'industrialisation, on cherchait également à faire entrer cette région dans une nouvelle ère civique. Durant cette période, on vit plusieurs Afro-Américains se faire élire, principalement pour le Parti républicain (Chenard, 2016, p.208). L'expression qui représente le mieux ces ambitions est probablement le «*New South*».

Le développement socioéconomique «moderne» du sud a été largement tributaire des programmes de développement étatiques, notamment le *New Deal*, amenant des infrastructures civiles modernes, l'électrification et une santé publique décente⁵⁴. L'essor industriel de la Géorgie a été financé principalement par le *New Deal* puisque son gouverneur de l'époque, Eugene Talmadge voulait, avec un discours populiste réticent à l'interventionnisme, laisser le gouvernement fédéral assumer les coûts de ces développements nécessaires (Chenard, 2016, p.458). Néanmoins, l'élite politique en a fait profiter le sud sans pour autant faire «des retombées du progrès économique une contingence pour réduire les disparités sociales» (Chenard, 2016, p.455). Ce discours s'est perpétué dans la tradition conservatiste du Sud des États-Unis jusqu'à aujourd'hui. À la suite de la Deuxième Guerre mondiale, le Sud, ou plus communément appelé la «*Sun Belt*», détrôna les centres industriels du nord, qui eux s'enrouillaient avec la désindustrialisation. Les secteurs agroalimentaires, manufacturiers et technologiques ont donné au sud ce titre de force économique nationale (Hobson, 2017, p.63).

Politiquement, la Reconstruction a été contournée à maintes reprises par les États du Sud, notamment avec la complicité de la Cour suprême et motivée par un sentiment amer de défaite contre le nord (Chenard, 2016, p.145). Dès 1877, plusieurs lois et

⁵⁴ Au tournant du 20^e siècle, le Sud des États-Unis et plus particulièrement Atlanta était des zones les plus touchées par les maladies et les épidémies mortelles dans le pays. Le taux de mortalité infantile était le plus élevé de la nation (Chenard, 2016, 458).

mesures punitives ont amoindri, voire annihilé les avancements pour les droits civiques des Afro-Américains. En parallèle à ces contraventions du 15^e Amendement sur le droit de vote des anciens esclaves, un régime de terreur cautionné par les autorités sudistes et mené en bonne partie par l'influent groupe terroriste du Ku Klux Klan, poussa la nation au «*nadir of American race relations*» (Logan, 1954, cité dans Chenard, 2016, p.209). Au courant des années 1950, le nationalisme américain au sud était articulé comme un discours de résistance régionale contre un gouvernement fédéral intrusif, notamment sur la question des de droits civiques (McCartin, 2009, paragr.24).

Les lois du président Lyndon Johnson sur les droits civiques de 1964 et 1965 furent des mesures drastiques pour ramener le projet du «*New South*» vers un idéal républicain égalitariste (Chenard, 2016, p.31). Cette marche progressiste avait déjà été amorcée par la force des mouvements pour les droits civiques au sud et les décisions juridiques comme celle de *Brown vs Board of Education*. Pourtant, les élites politiques du sud conservèrent leur méfiance envers ces changements et, conséquemment des mesures discriminatoires. De plus, la présidence de Johnson marqua la fin de la dynastie du parti démocrate au sud pour laisser place à la «ceinture de la Bible» et un regain du parti républicain dans la région. L'évangélisme de ce mouvement se mélangeait idéologiquement à un racisme latent envers les populations afro-américaines et un libéralisme exacerbé. Il arriva en symbiose avec la présidence Reagan, laquelle fut soutenue par cette ceinture évangéliste conservatrice au niveau national et articulée autour de son programme (Chenard, 2016, p.309).

Il va sans dire que la période conservatrice qui accompagna le reaganisme au sud tabla elle aussi sur un agenda conservateur et néolibéral – «*radical rejection of issues of racial and gender equity*» (Miller, 2004, p.188) – pour favoriser une explication individualiste des problèmes sociaux, sans responsabilité gouvernementale. En effet, l'individualisme promu par le «*New South*» en est un qui conteste historiquement le

principe de redistribution de la richesse (Chenard, 2016, p.112). Le reaganisme eut un si profond impact sur la politique sociale aux États-Unis que Bill Clinton, politicien du Sud, continua, comme son prédécesseur Bush père, à désavouer le legs de Johnson sur les actions affirmatives et autres programmes sociaux, et refusa de reconnaître la tendance raciste de politiques en vigueur, notamment celle de la «guerre contre la drogue». À cet égard, le Sud des États-Unis fut l'une des régions les plus touchées par la hausse extraordinaire de 300% de la population carcérale au courant des années 1980 et 1990 (Quinn, 2005, p.45). Cette hausse, expliquée surtout par des crimes mineurs de possession ou de vente de drogue, concernait principalement des jeunes hommes noirs (Rose, 2008, p.11). Cette attaque contre les programmes sociaux était, en un certain sens, synchronisée avec la présence forte de la ceinture biblique. Durant les années 1990, une forte coalition ultraconservatrice héritière de l'ère Reagan assura une pression néolibérale et conservatrice sur ces enjeux et l'action du gouvernement fédéral. Le prince de ce mouvement, Newt Gingrich, nourrit cet imaginaire anti-interventionniste avec ses fabulations racistes sur les «*Welfare Queens*» ou les écoliers noirs comme concierges d'école. Cette révolte redoubla d'ardeur sous la présidence Obama, avec la création par Gingrich et ses vassaux du Tea Party, une frange d'extrême droite du conservatisme républicain, principalement élu au sud (Chenard, 2016, p.329). Si l'élection d'Obama remit à la mode le terme d'ère «post-raciale», le traitement policier des Afro-Américains, leur surreprésentation dans les milieux carcéraux et le nombre croissant de groupe haineux au sud (Chenard, 2016, p.353), pourraient amener à des conclusions contraires.

En somme, le «*New South*» n'a jamais réglé complètement les problèmes sociaux de l'«*Old South*» qu'il prétendait dépasser: son économie se bonifia pour avantager une élite industrielle plutôt qu'esclavagiste et les rapports sociopolitiques entre «*rac*es» demeurèrent tendus, peu ou pas pris en compte par les autorités publiques et désavantageuses pour les Afro-Américains – et les Latinos-Américains, qui

s'intégrèrent graduellement dans la formation sociale du sud à la fin de la deuxième moitié du 20^e siècle (Chenard, 2016, p.399).

3.2 Atlanta, les Jeux olympiques de 1996 et la «Mecque noire»

South of the North, yet North of the South.

W.E.D. Du Bois

You can catch me in the 6, East Atlanta (Yeah, yeah)
You can catch me cruisin' down, East Atlanta (Yeah, yeah)
On the block, Bouldercrest, East Atlanta (Uh huh)
Flat Shoals, Gresham road, East Atlanta
Kirkwood, Edgewood, East Atlanta (Yeah, the 6)
 Young Nudy, «Zone 6»

Atlanta est une ville façonnée par l'étalement urbain. Dans ses «allures modernistes» puisque «dépouillée de son patrimoine» par la destruction occasionnée lors de la guerre civile et par les fortes ambitions néolibérales de moderniser la métropole, Atlanta, dans toute l'étendue de ses 28 comtés, fait 21 690 km² (Chenard, 2016, p.20-1). Dans les termes géographiques du hip-hop, Atlanta dépasse ses limites municipales; sa scène comprend les villes de Decatur, East Point, College Park, voire Griffin (Balaji, 2009, p.85). Sa zone métropolitaine est la deuxième plus peuplée en Afro-Américains au pays après New York (Severson, 2011).

Cet étalement urbain complexifie l'épineux problème de l'embourgeoisement à Atlanta. La ville a vécu un phénomène similaire aux autres métropoles étasuniennes, où les blancs ont déménagé dans les banlieues, surtout après la déségrégation des écoles. À Atlanta spécifiquement, ce mouvement se fit vers le nord (Chenard, 2016, p.22). Si c'est la première ville aux États-Unis, en 1932, à se doter d'un programme public de logement social, c'est aussi la première à entreprendre la démolition de tous ces projets en faveur d'une orientation de «mixité sociale» (Lee, 2015). Elle connaît des quartiers rupins où s'élèvent des tours de condominiums, comme à Buckhead ou

Fernbank. A contrario, il y a des zones où la qualité de vie est dramatiquement basse, comme à Kirkwood ou East Lake, bien que ces quartiers soient truffés de poches d'embourgeoisement (Balaji, 2009, p.94). Ces quartiers principalement afro-américains se retrouvent dans l'est, au sud et à l'ouest de la ville. Ils sont souvent surnommés par leurs zones de patrouille respectives du département de police d'Atlanta, comme la «*Zone six*» dans l'est. Ces quartiers ont été défigurés dans les dernières années, à cause du chômage grandissant et des tentatives extensives de développement «*yuppie*»⁵⁵ avant la crise du marché immobilier de 2007 (Balaji, 2009, p.112) et plus récemment depuis la reprise (Noisey, 2015b, 8m28s).

Atlanta, dans un désir de resplendir comme capitale du «*New South*», s'est développée rapidement sur des ambitions de métropole internationale qui répond bien aux diktats du néolibéralisme. Elle gomme du même coup les inégalités historiques entre les citoyens riches et pauvres, noirs et blancs : «*Atlanta exemplifies both the virtues and the failings of the South*» (The Economist, 2015, 4 avril). Ainsi, la ségrégation, bien qu'elle prenne une forme différente, est toujours présente.

«*'Spaghetti Junction' : everyone of them streets can take you to any city or state you wanna go to. And you know shit, lotta' spot you hide dope at*»
Curtis Snow (Noisey, 2015a, 1m24s)

La ville d'Atlanta possède une histoire intimement liée au transport. Étant anciennement le dernier terminal du réseau ferroviaire au sud-est, la ville perdit plusieurs de ses chemins de fer lorsque le General William Tecumseh Sherman et ses troupes de l'Union assaillirent Atlanta et ce vaste réseau (Gucci Mane, 2017, p.18) afin de sonner le glas de la confédération et de son mode de production esclavagiste. Avec la Reconstruction, puis les plans de développement régional étatiques comme le *New Deal*, les anciens chemins de fer, s'ils ne furent pas étendus, se transformèrent

⁵⁵ Par «*yuppie*», on entend *young urban professionals*, une classe parvenue de jeunes travailleurs qui s'installent dans le centre des villes, souvent associée à des idéologies libérales socialement et conservatrices en termes économiques.

en autoroutes modernes (Chenard, 2016, p.456). Cette infrastructure complexe d'autoroutes fait de la ville où UPS a élu le domicile de sa maison-mère une intersection du commerce de transport d'importance dans le Sud des États-Unis. On reconnaît souvent ce caractère d'Atlanta avec les images de ses échangeurs «spaghetti», comme le *Tom Moreland Interchange* ou le *Cobb Cloverfield*. Avec une quantité considérable de routes de la côte Est qui passent sur son territoire, Atlanta est un point géostratégique pour le trafic de drogue. Pour Gucci Mane, qui surnomme Atlanta la «Mecque du transport», le trafic de drogue est une «partie naturelle» de l'histoire du transport à Atlanta (Gucci Mane, 2017, p.19). Atlanta possède également l'aéroport le plus occupé du monde en termes de nombre de passagers, l'aéroport international Hartsfield-Jackson (The Economist, 2015, 4 avril). Paradoxalement, Atlanta est reconnue pour la pauvreté du système de transport public, surtout dans les enclaves urbaines, et la saturation des routes en embouteillage (The Economist, 2015, 4 avril). Si l'automobile domine à Atlanta, c'est grâce aux élites qui résistent à l'investissement dans un système public qui modifierait la composition «raciale» des banlieues nord blanches (Chenard, 2016, p.482).

Malgré le siège d'Atlanta par Sherman et le général Bell Hood en 1864, ou sa représentation comme une ruine en flammes dans *Autant en emporte le vent*, Atlanta resta l'une des meilleures économies du sud *post-bellum*. La production industrielle et l'échange commercial de la ville «*too busy to hate*», comme le consacrait le magazine *Nation* en 1968, en fit un centre économique du sud : «*the dominant wholesale and retail center of the Southeast*» (Keating, 2001, cité dans Balaji, 2009, p.89). Ce slogan, qui provient de l'époque des lois Jim Crow, mais qui perdura ironiquement pendant les tumultes des mouvements des droits civiques, traduit bien encore une fois le paradoxe entre la ville traversant une nouvelle époque dirigée par des diktats néolibéraux et un passé trouble qui continue de tenir éloigné Atlanta des prétentions du «*New South*». À cet égard, le développement urbain et économique «biracial» offrit à Atlanta une occasion de résilience face à la récession de 1974 peu égalée au

niveau national (Hobson, 2017, p.70). Ginette Chenard estime que le travail agit comme valeur suprême à Atlanta, une raison d'être des citoyens (2016, p.20).

Pourtant, la mobilité sociale – soit la possibilité de s'élever socialement d'une classe sociale à une autre – est, pour la moindre des choses, déficiente à Atlanta. Le cinquième le plus pauvre de la population n'aurait que 4,5% de chances de se rendre au plus riche (The Economist, 2015, 4 avril), faisant d'Atlanta la ville en Amérique où l'échelle sociale est la plus semée d'embuche pour les personnes de couleur vivant au plus bas niveau (Whitfield, 2017).

Cette force économique et idéologique, a toujours été ségrégationnaire. L'attrait commercial d'Atlanta pour les compagnies externes délocalisa l'entreprise et plus généralement la population afro-américaine aux enclaves urbaines, de plus en plus éloignées du centre. Cette séparation assura l'inégalité économique entre blancs et noirs sur le long terme, même après la ségrégation institutionnalisée au sud (Balaji, 2009, p.89). Suite aux mouvements pour la lutte des droits civiques, qui donnèrent voix aux Afro-Américains, Atlanta devint une mégapole du sud. La démographie bondit et la ville accueillit le siège social d'immenses multinationales, comme Coca-cola, Times Warner ou Delta Airlines, redéfinissant l'horizon des gratte-ciel au centre-ville. En revanche, ces nouveaux acteurs de taille ont creusé davantage l'écart entre les quartiers pauvres et riches d'Atlanta, en plus de les éloigner physiquement (Balaji, 2009, p.94). La métropole devient également au cours de la deuxième moitié du 20^e siècle une ville sportive nationale – avec l'arrivée des Falcons, des Braves, des Hawks durant les années 1960, puis plus tardivement des Trashers – et surtout internationale avec la tenue des Jeux olympiques de 1996.

For more than four decades Atlanta has been linked to the civil rights movement. Civil Rights leaders moved forward, they were the visionaries who saw a new south, a new Atlanta. They believed in peace. They made monumental sacrifices for that

peace. And because of them Atlanta became a fast-pace modern city which opened its doors to the 1996 Olympics (City of Atlanta, 2011).

*We are now descending into Hartsfield International Airport
I'd like to welcome you to Atlanta[...]
To the far left, you can see the Georgia Dome
Which by the way still flies the Confederate battle flag
Outkast, «Welcome to Atlanta (Interlude)»*

Les Jeux olympiques de 1996 marquent le départ d'un développement effréné du «*New South*» au 21^e siècle à Atlanta. Leur tenue est principalement due à l'intervention de la coopération des multinationales installées à Atlanta, comme Coca-Cola et Delta Airlines (Hobson, 2017, p.1). Tel que le laisse transparaître la ville d'Atlanta, les Jeux olympiques représentent une idylle du «*New South*», le résultat d'un amalgame d'avancées sociales, notamment celles des acteurs des mouvements des droits civiques. Plusieurs éléments des cérémonies référaient à cet égard à Martin Luther King (Hobson, 2018). Paradoxalement, c'est aussi lors des Jeux olympiques que des questions sur l'héritage de l'«*Old South*» refirent surface⁵⁶. En effet, si le drapeau confédéré flottait lors des cérémonies, la communauté noire était également victime de systèmes de justice qui défendaient le legs de l'ère Jim Crow (Balaji, 2009, p.95). Les Jeux olympiques ont reflété dans leur grandiloquence une série de problèmes sociaux déjà présents dans la ville «*too busy too hate*». À vrai dire, la venue des Jeux olympiques a davantage criminalisé, démonisé, désafranchi et déplacé les plus démunis (Hobson, 2018). Aussi, l'étalement urbain atteint de nouvelles limites dramatiques. Atlanta s'étend alors sur une superficie presque aussi grande que celle de l'État du Massachusetts (Chenard, 2016, p.21). Avec cet événement d'envergure internationale, des incitations fiscales pour inviter le capital étranger à soutenir les grands investissements requis pour l'infrastructure olympique furent instaurées. Directement touchés par ces mesures, les Afro-Américains les plus

⁵⁶ C'est notamment dans le rap du sud que ces critiques refont surface. C'est à cette époque que le terme «*Dirty South*» est inventé.

démunis furent poussés davantage à l'extérieur du centre de la ville (Balaji, 2009, p.94). C'est en vue de présenter une zone urbaine parfaite pour la cérémonie d'ouverture que la ville commença à détruire les complexes de logements sociaux en 1995 (Lee, 2015). Pour redorer l'image d'Atlanta qui était à l'époque en plein dans l'épidémie du crack et toute l'activité criminelle l'entourant, les autorités municipales et policières désassemblèrent les grands réseaux du crime organisé, comme celui des *Miami Boys*. Une autre stratégie pour cette campagne d'embellissement fut de sous-reporter les crimes ou de retirer des rapports des statistiques compilées dans les comtés où les jeux se dérouleraient (Gucci Mane, 2017, p.19). En somme, les Jeux olympiques représentent ce paradoxe tenace à Atlanta : une ville avec une forte identité afro-américaine prospère et moderne, qui pourtant délaisse les plus démunis de cette communauté derrière l'idée d'une «Mecque noire».

La ville d'Atlanta est l'un des berceaux du mouvement des droits civiques au Sud des États-Unis. Parmi les plus célèbres de ses acteurs, on retrouve le pasteur Martin Luther King Junior, son lieutenant Hosea Williams et son mentor Ralph David Abernathy. Durant les années 1970, en lien probable avec les activités de ces militants des années 1960, la politique municipale d'Atlanta fut briguée par des politiciens afro-américains, comme Maynard Jackson, premier maire afro-américain de la ville, puis son successeur et dauphin Andrew Young, aussi premier ambassadeur afro-américain aux Nations Unies sous Carter (Wilson, 2007, p.134). Plusieurs institutions et monuments s'érigent toujours comme héritage de cette époque, comme l'Église baptiste Ebenezer et le *Martin Luther King Jr. Memorial*. Jackson créa également l'institution municipale du *Bureau of Cultural Affairs*: «*[It] led to the cultivation of black art in Atlanta as the expressive arm of black political power in the city*» (Hobson, 2017, p.250). De plus, on y retrouve deux universités historiquement afro-américaines, Morehouse et Selman.

Malgré la ségrégation raciale qui enclava l'économie des communautés afro-américaines dans des pointes périphériques urbaines et ainsi en parallèle aux actions politiques des mouvements des droits civils, une certaine classe moyenne noire émergea à Atlanta. Nonobstant les migrations massives du sud vers les centres urbains du nord au début du 20^e siècle, Atlanta resta relativement attrayante pour l'entrepreneuriat noir. Cet attrait s'expliquait en partie avec l'issue de la bataille d'Atlanta, où les troupes de Sherman, lorsqu'elles délogèrent l'armée confédérée, assurèrent la liberté des hommes et femmes affranchies de l'esclavage (Hobson, 2018). Par ailleurs, Atlanta était le centre intellectuel afro-américain aux États-Unis, avec ses quatre collèges et son université noire, un tremplin pour la nouvelle classe moyenne et l'élite afro-américaine (Hobson, 2017, p.3). Les décennies qui suivirent offrirent diverses opportunités pour quelques riches hommes d'affaires afro-américains dans une économie cependant ségréguée. Tant bien qu'en 1971, le magazine *Ebony* donna à Atlanta le surnom de la «Mecque noire du sud». Aujourd'hui, Atlanta serait la ville comptant le plus d'Afro-Américains millionnaires aux États-Unis (Chenard, 2016, p. 25). Cette réputation a provoqué une nouvelle vague d'immigration noire à Atlanta et fortifié l'industrie culturelle de ces communautés (Hobson, 2017, p248).

Pourtant, l'historien d'Atlanta Maurice J Hobson conclut que cette expression, la «Mecque noire du sud», n'a pas profité à la majorité des Afro-Américains de la ville. La politique de l'ère Jim Crow⁵⁷, en complicité avec l'élite bourgeoise blanche, fit monter les tensions raciales à des niveaux insurmontables, donnant lieu à plusieurs émeutes, notamment celle de septembre 1906 (Hobson, 2018). Les élites politiques noires subséquentes auraient agi similairement (Hobson, 2017, p.1). Durant les années 1960, la classe ouvrière noire fut déplacée vers l'ouest, comme à Bankhead, en raison de la destruction des logements sociaux publics en faveur de

⁵⁷ En Georgie, certaines de ses lois sont tristement célèbres, comme la «primaire blanche» et la privation du droit de vote des noirs.

développements de luxe au centre (Balaji, 2009, p.105). Durant les années 1970, cette nouvelle classe moyenne noire, bien qu'elle fût plus résiliente à l'extrême pauvreté des Afro-Américains en milieux ruraux, fut maintenue derrière la classe moyenne et l'élite blanches (Balaji, 2009, p.90). Plus éloigné encore dans la structure sociale se trouvait le prolétariat noir, qui n'a pas profité des avancées socioéconomiques de la classe moyenne et de l'élite économique afro-américaine (Miller, 2004, p.187). Ces sentiments de vulnérabilité et de marginalisation face aux élites politiques noires furent exacerbés durant la sordide saga des meurtres d'enfants, où pendant plusieurs mois des dizaines d'enfants, surtout noirs et pauvres, furent retrouvés sans vie à travers les quartiers démunis (Wilson, 2007, p.138-9).

Au début des années 1980, la situation pour les Afro-Américains s'aggrava. Un deuxième maire noir fut élu pour donner à Atlanta un statut de ville internationale commerciale. Andrew Jackson gouverna Atlanta sous l'égide du néolibéralisme (Hobson, 2017, p.249) et certains des maux sociaux qui nuisaient aux Afro-Américains devinrent catastrophiques. L'économie d'Atlanta, comme celle des autres centres urbains subit une désindustrialisation qui retranscha la classe ouvrière noire dans une situation critique. Par ailleurs, les *Reaganomics* détruisirent en filigrane son filet social en éducation et en logement social, pour se concentrer sur la création d'un filet carcéral privé (Hobson, 2018). En plus de perdre leur accès au logement social qui s'effondrait avant l'arrivée des Olympiques, les locataires noirs subissaient la discrimination des propriétaires, les laissant dans des situations de précarité extrême (Miller, 2004, p.187). Le crack fait alors aussi son entrée de plein fouet à Atlanta. Initialement dirigé par un gang criminalisé d'envergure du sud de la Floride appelé les Miami Boys, ce commerce illicite se décentralisa après le démantèlement de ce groupe pour laisser place à de petits réseaux plus desserrés, mais tout aussi brutaux (Gucci Mane, 2017, p.19)⁵⁸. Plus récemment, la crise immobilière laissa plusieurs

⁵⁸ Cela dit, Atlanta n'a jamais été reconnue comme une ville de guerre de gangs de rue (Balaji, 2009, p.98), à l'opposé de Los Angeles ou Chicago.

quartiers à l'abandon, un contexte invitant pour le crime organisé (Caviglioli, 2018, p.4). La disparition des complexes de logements sociaux et le taux d'abandon élevé des propriétés (3^e plus élevé dans les grandes villes étasuniennes (CNBC, 2012)), le chômage élevé chez la main-d'œuvre peu qualifiée dans une économie post-industrielle et le développement du trafic de drogue dans un contexte où les «conglomérats» de ce trafic ont été démantelés en affectèrent plusieurs, surtout afro-américains. D'entre eux, certains empruntèrent le chemin de l'illégalité et de la violence pour survivre.

3.3 Post-industrialisation, l'industrie culturelle et le «*black Hollywood*»

*Welcome to Atlanta where the playas play
And we ride on them things like every day
Big beats, hit streets, see gangsta's roamin'
And parties dont stop til' eight in the mornin'
Jermaine Dupri, «Welcome to Atlanta».*

À l'instar de sa transition sans trop de tumulte de l'économie agraire et esclavagiste à l'économie industrielle et «libre», Atlanta s'est relativement bien adaptée aux changements que la post-industrialisation a amenés dans l'économie américaine. Et à l'ombre des immenses sièges sociaux de multinationales comme Coca-Cola et Times Warner (qui possède la boîte CNN, d'Atlanta aussi), une économie périphérique de petites entreprises possédées par des minorités culturelles entretient toujours ce mythe de la «Mecque noire» (Balaji, 2009, p.85) à l'ère de l'information et du service de divertissement. Cette économie n'est pas exclusivement post-industrielle, mais se caractérise d'une part importante d'entreprise médiatique, vouée à la production culturelle et au divertissement. En effet, dans l'économie post-industrielle dans les centres urbains, notamment à Atlanta, de nouvelles compagnies médiatiques se développèrent : «*small media companies boomed in number, as the cultural industry 'moved closer to the center of the economic action'*» (Hesmondhalgh, 2002, cité

dans Quinn, 2005, p.15). Par ailleurs, avec la ségrégation raciale qui éloigna l'entreprise noire du centre de la ville et l'éclosion d'une scène culturelle dans ce même centre, l'industrie culturelle noire se développa dans les pointes sud, ouest et est » de la ville, attirant des Afro-Américains de partout (Balaji, 2009, p.91).

Pour ce qui est de la culture hip-hop, l'économie post-industrielle d'Atlanta la supporte à plusieurs titres. Durant les décennies 1980 et 1990, la scène musicale d'Atlanta consistait majoritairement en des artistes R&B qu'on pourrait qualifier de protorap, comme Kilo Ali, Kris Kross ou TLC. Au tout début, la production de ces artistes était indépendante des grandes étiquettes nationales (Miller, 2004, p.179). La musique était diffusée autrement, notamment avec l'événement Freaknik, qui pendant plus de dix ans fut l'une des plus grandes célébrations collégiales noires aux États-Unis et où le rap d'Atlanta se fit connaître nationalement. Puis, les producteurs de musique L.A. Reid et Kenneth Edmonds y ont fondé *LaFace Records*, une institution qui marqua un tournant historique. C'est cette étiquette qui, en signant Outkast, le duo de rap d'Atlanta le plus célèbre au monde, allait faciliter la transformation d'Atlanta en capitale musicale de rap (Wilson, 2007, p.138). Lorsque *LaFace* fut vendu à Arista (Sony BMG), plusieurs petites compagnies locales prirent sa place. Hormis ce fait, le succès du rap du sud amena les étiquettes nationales majeures à investir en masse dans la ville en signant des contrats de production et de distribution avec des artistes et les petites boîtes locales (Balaji, 2009, p.87), comme la *Slaughter Gang* de 21 Savage, et le *1017 Brick Squad* de Gucci Mane. Deux des galas majeurs du rap aux États-Unis, le *Billboard Hip-Hop Awards* et le *Black Entertainment Television Hip-Hop Awards* ont élu domicile à Atlanta depuis le milieu des années 2000 (Balaji, 2009, p.86). Le poste de radio *Hot 107.9* est une autre institution médiatique du rap à Atlanta. Par ailleurs, Atlanta est reconnue pour ses immenses bars de danseuses appartenant à la communauté afro-américaine et reconnus nationalement. Magic City, par exemple, est un trope commun de la culture hip-hop à Atlanta, où plusieurs rappeurs se sont fait initialement connaître, ou y ont filmé

certaines de leurs vidéoclips⁵⁹. En somme, Atlanta et plusieurs de ses institutions sont devenues un site de production culturelle et un signifiant de marchandisation pour ses rappeurs... et sa chambre de commerce⁶⁰.

Seulement en 2005, la scène musicale à Atlanta cumulait une bonne partie des 3,7 milliards de dollars annuels que rapporte cette industrie en Géorgie (Carmichael, 2017), employant plus de 3000 personnes dans son réseau de production et de distribution (Balaji, 2009, p.100). À cet égard, les entreprises de divertissement de la Géorgie bénéficient de généreuses exemptions fiscales depuis 2008 grâce au *Entertainment Industry Investment Act* (Severson, 2011). L'intérêt croissant d'Atlanta chez les célébrités de la culture nationale noire et son développement économique conséquent ont donné à la ville le surnom de «*Black Hollywood*». Le journaliste Thomas Morton de *Noisey*, la filiale musicale de *Vice*, définit de manière profane et sensationnaliste cette entité :

Where trouble isn't real, where you can drive a truck hundred miles an hour through multiple red lights, break a bottle of drugs on a cop shoe and everybody is just glad you made it to the show on time. [...] Seeing the psychedelic nature of the Atlanta trap scene through the appropriately 'high' lens made me understand why this was truly «Black Hollywood». Not just because a bunch of rich black actors and ball players live here, but in the bold dream factory sense of the term. This is a city where all it takes to become a rap star is to have the right beat, at the right strip club, at the right night of the week. Where beneath the friendly country fried drawl lies an underbelly of ghetto boys ass darkness and violence. (Noisey, 2015c, 7m4s)

À l'instar des ambitions néolibérales d'Andrew Young et de l'élite politique noire des années 1980 et 1990 à Atlanta, son industrie culturelle afro-américaine prospère et ambitionne en grande partie grâce au mythe persistant de la «Mecque noire». Le *trap*,

⁵⁹ La scène rap d'Atlanta, surtout à partir des années 2000, s'est synchronisé avec la scène des bars de danseuses, leurs pistes de danse devenant un terrain d'essai pour les «tubes» de rap (Balaji, 2009, p.97&110).

⁶⁰ En effet, d'autres acteurs ont tenté de commercialiser le style du hip-hop à Atlanta : «*ChooseATL, the branding campaign launched by the Metro Atlanta Chamber of Commerce, uses the city's hip-hop swag to market Atlanta as a premier destination for tech-savvy millennials and entrepreneurs*» (Carmichael, 2017).

quant à lui, équivoque cette dynamique puisqu'il carbure sur des images qui mélangent les zones désindustrialisées des quartiers défavorisés du sud, de l'est et de l'ouest d'Atlanta avec le lustre du «*Black Hollywood*».

3.4 Le rap, le *gangsta rap*, la «troisième côte» et le *trap*

*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*
Grandmaster Flash & The Furious Five, «*The Message*»

Le rap est le versant musical⁶¹ du hip-hop, une contreculture urbaine qui apparaît durant les années 1970 à New York, dans l'épicentre de la désindustrialisation des centres urbains de la côte Est étasunienne, dans le South Bronx plus précisément. Il s'agit de l'un des premiers phénomènes culturels noirs depuis les mouvements des droits civiques. Il comprend deux formes d'expression artistique. Premièrement, le *Mc-ing* où la voix humaine est utilisée dans une forme énonciatrice mélangeant le *slam*, la joute orale et le chant. Cette forme s'inspire de diverses traditions artistiques noires comme le «*riddim*» jamaïcain, notamment chez Linton Kwesi Johnson, et le «*toasting*» américain, chez Jalaluddin Mansur Nuriddin du *Hustlers Convention*, ou du protorap dans le *soul* politique américain des années 1970, comme chez Gill Scott-Heron. Deuxièmement, le *deejayin*, qui crée des trames musicales pour le rappeur en collant, par voie analogue ou digitale, des sons échantillonnés, joués ou synthétisés. Son répertoire musical résulte d'une intervention créative et technologique sur des styles principalement afro-américains provenant du Sud des États-Unis, comme le jazz, le soul, le blues et le funk. Le rap met la rythmique en avant-plan et use de mélodies simples et répétitives (Rose, 1994, p.2-3). Dans les quartiers quasi ségrégués et pauvres de New York des années 1970, qui croulent sous la

⁶¹ Cela dit, l'image en mouvement est une facette idéologique et esthétique centrale des codes du rap (Rose, 1994, p.9; Quinn, 2005, p.10).

désindustrialisation et le développement effréné des banlieues blanches, apparaît donc ce collage culturel de figures, de contes et d'idéologies noirs, où «l'aliénation sociale, l'imagination prophétique et l'aspiration» économique et politique se rencontrent (Rose, 1994, p.21). Comme le reste de la culture hip-hop, le rap s'organise en bande, bien qu'il arbore souvent un discours de responsabilité personnelle et d'individualisme comme source et solution aux problèmes collectifs (Rose, 1994, p.2). La société commerciale représente fréquemment une institution influente dans le rap, plus particulièrement face à des gouvernements comme ceux de Ronald Reagan, qui coupèrent drastiquement dans les programmes sociaux destinés aux communautés afro-américaines urbaines (Quinn, 2005, p.9). Le rap se caractérise par son insubordination agressive face aux institutions de la société libérale, comme la police, le gouvernement et les médias (Rose, 1994, p.60-1). L'espace ou la location et l'identité individuelle et de groupe sont deux des plus importantes facettes discursives du rap (Forman, 2004; Rose, 1994, p.10).

Lorsqu'on réfère à New York dans le rap, on parle souvent des «canons» des années 1970 et 1980, ou de «l'ère dorée» des années 1990. Cela dit, le rap s'est popularisé et a fait naître bon nombre de scènes à travers les États-Unis, puis le reste du monde. À la fin des années 1980, un autre environnement, celui des quartiers centraux et du sud de Los Angeles, qui connaissent un marasme socioéconomique similaire à ceux des quartiers du nord de New York, donne naissance à une nouvelle vague de rap qu'on nommera la côte Ouest. Le rap de la côte Ouest se fait connaître par son ton explicite et ses thèmes graphiques reliés à la vie criminalisée dans Compton ou Long Beach, où N.W.A et le *Death Row Records* de Snoop Dogg et Tupac représentent bien cette vague. Quinn rattache la montée en popularité de ces producteurs culturels noirs et de leur esprit d'entrepreneuriat violent et asocial avec l'arrangement post-industriel de cette métropole et l'esprit néolibéral de cette époque (Quinn, 2005, p.65).

It's not about a salary, it's all about reality

Gangsta, Gangsta!

N.W.A., «*Gangsta Gangsta*»

Si on s'entend sur la naissance du rap à New York, le *gangsta* rap, lui, provient de la côte Ouest⁶². Participant à l'histoire de l'imaginaire du crime organisé aux États-Unis, et particulièrement à celle des Afro-Américains, le *gangsta* rap fait écho, comme réponse artistique et réflexion, aux conditions matérielles des Afro-Américains dans les centres urbains détériorés par la désindustrialisation, l'augmentation du chômage et de la criminalité, de la prolifération des narcotiques et la féroce réponse des institutions politico-légales comme la police, le système carcéral et le gouvernement. De plus, le *gangsta* s'articule avec une identité «ghettocentrique», qui s'intéresse et prétend prendre part – souvent en prévision d'en sortir – à l'économie illicite des gangs de rue et du trafic de drogue. Cette identité est largement, dans le *gangsta* rap «classique» du début des années 1990, antilibérale et critique de la «bourgeoisie noire» (Judy, 1994, p.115). L'abandon des institutions envers les communautés afro-américaines les plus démunies se traduit souvent dans le *gangsta* rap par son irrévérence et sa méfiance constante⁶³. La «gangstérisation» que Rose (2008, p.13) critique s'est avérée avec l'immense réception commerciale de ce sous-genre et son importation dans diverses régions des États-Unis puis du reste du monde. Cette territorialisation du *gangsta* est essentielle dans son système de marchandisation (Quinn, 2005, p.13). À la fois, le *gangsta* a amené plus de visages d'Afro-Américains dans l'industrie culturelle musicale et a soulevé des questions radicales sur l'identité politique et culturelle des Afro-Américains à travers ses textes dérangeants, à la fois il l'a souvent fait avec des idées réactionnaires et des ambitions avant tout pécuniaires (Quinn, 2005, p.12-5).

⁶² Le terme apparaît et se popularise lorsqu'Ice Cube, de N.W.A., décrit la chanson de son groupe N.W.A. «*Gangsta Gangsta*».

⁶³ L'école est un exemple clé, considérant que le rap est une musique associée à la jeunesse noire. La plupart des grands rappeurs *gangsta* «lyricistes», de Tupac à T.I., sont des décrocheurs ou expulsés du système d'éducation américain (Wilson, 2007, p.181).

*See never did I think when I got grown
That some pee wee sacks had been done took this town
See, life's a bitch, then you figure out
Why you really got dropped in the Dirty South
Cool Breeze, «Dirty South»*

Le rap du Sud des États-Unis a émergé dans une situation qui pourrait être comparée au contexte new-yorkais des années 1970 ou de celui de Los Angeles des années 1980. Au courant des années 1990, le Sud des États-Unis connaît un «renouveau» économique et politique. Le «*New South*», personnifié à cette époque par Bill Clinton et exemplifié par une croissance économique, se voulait comme un slogan pour témoigner de la transformation du Sud des États-Unis, plus culturellement cosmopolite, économiquement puissant et socialement conscient que les vieux États de la Confédération (Wilson, 2007, p.127). Pourtant, dans l'ombre de Bill Clinton se trouve Newt Gingrich et toute la nouvelle droite conservatrice évangéliste, et derrière les multinationales installées dans le sud persistent de grands écarts de richesses entre classes et «races», entretenus depuis 150 ans. De ce fait, Atlanta serait la ville où ces inégalités étaient les plus grandes au pays (The Economist, 2015, 4 avril). Cette situation était alors le contexte d'apparition d'une scène rap à proprement parler. Celle-ci est souvent nommée «*Dirty South*» face aux prétentions du «*New South*», avec les résultats mitigés de la lutte pour les droits civiques (Wilson, 2007, p.134), le legs raciste et corrompu qui persiste dans le sud (Miller, 2004, p.183) et la répartition inégale des gains économiques dans la région⁶⁴.

*Representin' that South
And this ain't no muthafuckin' hip hop records, fuck ass nigga;
These country rap tunes
So, you could separate us from the rest
Pimp C, «Let Me See it»*

⁶⁴ Un exemple frappant est la pochette de l'album classique *Put Yo' Hood Up* (2001) de Lil' Jon. On l'aperçoit avec un drapeau confédéré qui brûle.

Cela dit, les scènes de rap des côtes Est et Ouest occupaient alors une place écrasante dans l'industrie culturelle. Leur consolidation dans les années 1990 au sein de ce réseau de production et de diffusion banalisa et marginalisa la place des producteurs de rap du sud : «*the idea of rappers from the South probably struck many in the rap industry as being ridiculous*» (Richardson, 2007, p.198)⁶⁵. Bien ironiquement, les styles musicaux qui formèrent l'échine du rap sont parvenus dans le South Bronx avec les migrations afro-américaines qui fuyaient les lois Jim Crow au sud (Wilson, 2007, p.108). Cette position marginale dans l'industrie et sa situation critique au niveau local furent les deux ancrages contextuels pour l'avènement d'un sous-genre musical commercial en rapport à une région géographique, la «troisième côte». La «troisième côte» et le «*Dirty South*» sont des termes parapluies pour parler de l'ensemble de ces scènes rap au sud de la ligne Mason-Dixon: «*[They were] used by rappers who felt their communities were being left out of Atlanta's economic development and their music being ignored by rap music markets in cities such as New York and Los Angeles*» (Grem, 2006, cité dans Balaji, 2009, p.36). Ses rappeurs voulaient exprimer une masculinité afro-américaine propre à cet espace réel et créatif du Sud des États-Unis, trop souvent dépeinte de manière raciste ou tout simplement effacée (Richardson, 2007). Puisque la localité est un aspect fondamental dans le rap (Forman, 2004), le sud est devenu l'une des références géographiques centrales pour l'identification de ses rappeurs⁶⁶. Plus particulièrement, le réseau de la «troisième côte» s'est tissé à travers – et entre – les centres urbains de Miami⁶⁷, Memphis, Houston, la nouvelle Orléans et évidemment, Atlanta. «*From the production of the music to the style of dance to the independent distribution channels, hip-hop below the Mason Dixon is no mere cultural imitation, but a cultural adaptation with its own identity*» (Wilson, 2007, p.115)

⁶⁵ Lors de la remise du prix pour «*Best New Rap Group*» aux *Source Awards* en 1995, Outkast, un duo d'Atlanta maintenant légendaire, reçoit le trophée sous la huée du public new-yorkais, lançant la phrase emblématique: «*South got somethin' to say*».

⁶⁶ On peut penser à l'album séminal du rap du sud des années 1990 d'Outkast, *Southernplayalisticadillacmuzik* ou les rappeurs South Mob, Cotton Mouth et Da Southern Soldier, etc.

⁶⁷ Miami serait l'endroit où le rap du sud aurait été entendu pour la première fois (Wilson, 2007, p.109).

Au courant du début des années 2000, le vent tourne : le réseau souterrain du rap du sud se hisse vers le nord et vers une audience nationale, offrant une compétition au succès des deux autres côtes. Les ventes des rappeurs du sud et leur influence sur le reste de la culture hip-hop sont sans équivoque. Parallèlement à cette influence dans le style, de petits producteurs du sud qui vendaient initialement leurs albums cassettes à même le coffre de leur voiture (Wilson, 2007, p.115), devinrent pour certains d'entre eux des «*moguls*», des entrepreneurs musicaux millionnaires, comme les néo-Orléanais Master P pour *No Limit Records*⁶⁸ ou Birdman et Slim pour *Cash Money Records*⁶⁹. S'ils étaient pour la plupart indépendants, le succès triomphal du rap du sud suscita l'intérêt des étiquettes nationales, qui créèrent leurs propres sous-branches rap dans la région (Bad Boy South and DefJam South, par exemple) ou cooptèrent des entreprises déjà établies.

Ainsi, cette nouvelle masculinité noire propre au sud, qui se voulait initialement une marque de distinction avec New York et Los Angeles, et de rébellion face au «*New South*» devint un produit culturel commercialisé extrêmement lucratif. Tel que l'avait prédit Rose (1994, p.123), l'incorporation du rap allait diluer sa force critique : «*in its passage from subculture to the larger sphere of popular culture, the idea of the Dirty South lost much of its meaning as a critique of the racist legacy of the South*» (Miller, 2004, p.203).

Musicalement, on attribue alors au rap du sud une importance renouvelée à la rythmique et à la basse dans la production de ses instrumentaux. Ces innovations se traduisent dans la consécration de sous-genres musicaux reconnus, comme le *crunk*

⁶⁸ La compagnie de Master P, ou Percy Williams, *No Limit Records* de New Orléans, est passée d'un petit disquaire à une immense compagnie valant près de 400 millions de dollars en l'espace de 10 ans. La compagnie est aussi reconnue pour avoir signé avec une étiquette majeure sans pour autant perdre la propriété des bandes maîtresses des albums (Richardson, 2007, p.204-5).

⁶⁹ L'étiquette *Cash Money Records* des frères Ronald et Bryan (ou Slim et Birdman) Williams, initialement une étiquette indépendante de *bounce* à New Orléans, est devenue une maison de disque d'ampleur internationale lorsqu'elle se recentra son rap sur un contenu masculin et *gangsta* et signa des contrats de distribution avec les grandes maisons de disque pris au dépourvu par le succès inattendu de ses entrepreneurs noirs, qui gardèrent aussi le contrôle sur leurs bandes maîtresses (Pearson, 2016, p.362-3).

de Memphis, le *bounce* de la Nouvelle-Orléans ou le *trap* d'Atlanta. Si certains expliquent ces spécificités musicales par les technologies utilisées⁷⁰, cette rythmique propre à la «troisième côte» fut qualifiée de «*bouncy*» ou de «*propulsive*» à travers l'utilisation de grosses caisses très basses syncopées par des charlestons, cloches et carillons et subdivisées en motifs polyrythmiques (Pearson, 2016, p.364; Richardson, 2007, p.199). Bien qu'il ait théorisé sur le développement sonore du *gangsta rap* à New Orléans, Pearson (2016, p.364) avance que la réalité glauque et tragique des conditions des «*project houses*» et de la criminalité se reflètent dans le son du *gangsta rap* du sud à travers les compositions basées sur du «*minor mode melodic material emphasizing semitones*». Dans le rap lui-même, le «*Dirty South*» fait souvent appel aux traditions de joutes orales noires comme les «*boasts*» ou les «*toasts*». Le timbre de la voix des rappeurs du sud est teint des accents vernaculaires afro-américains du sud. Les thèmes et l'iconographie – des pochettes d'album ou des vidéoclips – ont construit l'idée d'un sud distinct, notamment avec les spécificités de sa vie rurale (Miller, 2004, p.180). Cela dit, la prolifération du rap du sud s'inscrit principalement dans le prolongement du *gangsta rap* en milieu urbain, et les thèmes obscurs communs à ce sous-genre – la criminalité violente, l'aspiration à la luxure (communément surnommée «*bling-bling*») et la conquête sexuelle de femmes⁷¹ – abondent dans l'anthologie du «*Dirty South*» (Richardson, 2007, p.200-2). Les thèmes des paroles des chansons sont principalement, mais pas exclusivement :

the hardships and dignity of the people in the housing projects; portraits of the bourgeois repressive state apparatus (police, social agencies, the court system, and prisons) as an outside force that ultimately possesses power over life and death; constructions of a proper criminal code of conduct [...]; and celebrations of drug kingpin aspirations and the ability to vanquish enemies (Pearson, 2016, p.372).

⁷⁰ Des gros caissons de basse utilisés dans les voitures de *tuning*, un trait culturel propre au sud des États-Unis (Forman, 2004, p.209), jusqu'aux boîtes rythmiques analogues comme le Roland TR-808 ou les synthétiseurs propres à la production des «classiques» du sud (Pearson, 2016, p.364) les explications technologiques ne pourraient pas en elles seules expliquer les différences géographiques dans le son du rap.

⁷¹ Le sujet *gangsta* du sud se présente souvent comme un violent consommateur du corps des femmes, nourrissant les stéréotypes associés à la mentalité raciste blanche sur la sexualité des noirs (Richardson, 2007, p.222).

Rose écrivait déjà en 1994 (p.60) qu'une scène rap s'était développée à Atlanta lorsque furent actualisés le langage et le style hip-hop avec les particularités culturelles et politiques de cette métropole post-industrielle, reconnue comme l'une des villes phares de la culture afro-américaine des 50 dernières années. Principalement grâce à Outkast, la *Dungeon Family*, le collectif du duo, et leur succès international, «Atlanta is [...] the city where southern hip-hop converges. [...] It is where all the nuances of each southern scene, be it bass and booty, bounce and buck, or Houston trill, come to mix and market the music into a communal sound.» (Wilson, 2007, p. 119).

«So now you back in the trap just that, trapped
Go on and marinate on that for a minute»
Big Boi, «*SpottieOttieDopaliscious*»

Want to know a little more about rap?
First rule if it's real
It ain't just a record deal
It's a trap
T.I., «*Trap Muzik*»

Le terme *trap* est entendu pour l'une des premières fois dans le rap d'Atlanta dans la chanson du duo Outkast «*SpottieOttieDopaliscious*» en 1998, où sa connotation est rattachée à sa définition littérale – un piège. En 2003, l'album *Trap Musik* de T.I. fonde le sous-genre du *trap* comme un *gangsta* rap propre à Atlanta⁷². Dans l'univers que les trois rois du sous-genre d'Atlanta T.I. puis Young Jeezy et Gucci Mane révèlent, le *trap* est un style musical qui réfère à plusieurs choses réelles: 1) comme un lieu, un quartier désaffecté post-industriel, le *trap*, et une maison ou une unité de motel abandonnée avec une seule entrée/sortie (Burton, 2016), où la drogue est produite, vendue, consommée ou entreposée et où le rap est imaginé, le «*trap*

⁷² Au-delà de considérations étymologiques, le *gangsta* rap s'établit massivement à Atlanta lorsque des groupes criminalisés de différente taille commencèrent à blanchir de l'argent dans l'industrie du rap, la *Black Mafia Family* étant l'exemple le plus flagrant (Balaji, 2009, p.98).

house»⁷³; 2) comme ensemble de pratiques rattachées à la vie criminalisée, «*to trap*» ; et 3) comme état d'esprit de survivance, «*he been trappin'*». En somme, le *trap* offre une trame narrative directe entre la production musicale et la rue. Ce chemin se veut la clé pour rendre la musique «authentique».

Faisant partie du «*Dirty South*», le *trap* s'y apparente notamment dans son économie politique, en apparence décentralisée: ses nombreuses petites maisons de production indépendantes⁷⁴ et son réseau impressionnant de production de *mixtapes*⁷⁵, hors de portée des grandes compagnies de l'industrie culturelle (Burton, 2016) en témoignent. Il se distingue aussi des autres scènes rap par sa médiatisation dans les *strip clubs*, grandes institutions afro-américaines à Atlanta.

L'une des particularités soniques centrales du *trap* est que les producteurs signent les chansons avec de courts identifiants sonores. Indirectement, on pourrait dire que le *trap* a donné davantage de place publique aux producteurs, si on le compare au reste du rap. On attribue souvent - à raison ou à tort - à 808 Mafia la définition du son «contemporain» du *trap*, soit depuis environ 2010⁷⁶. Ce son se caractérise par une rythmique prédominante, incarnée par la lourdeur des basses de la boîte à rythme TR-808 de Roland ou son équivalent digital, créant de lentes mélodies de basse avec la grosse caisse. Cette rythmique est ponctuée par des roulements de charleston (et de

⁷³ Selon le vidéaste hip-hop d'Atlanta The Devil, le *trap* est un concept d'Atlanta qui tient racine de son réseau de chemin de fer d'envergure, créant une carte urbaine avec de nombreux culs-de-sac où la drogue y est vendue et les guets-apens sont monnaie courante (Noisey, 2015b, 8m10s).

⁷⁴ À ce sujet, Balaji dit : «This is an important point to note in the production of Southern rap music, where independent producers are often tied to larger systems of production even if it appears they have autonomy over their creative management» (Balaji, 2009 p.35). Tout comme le reste du «*Black Hollywood* », le *trap* a été coopté par l'industrie musicale dans un certain degré.

⁷⁵ Une *mixtape* est une compilation musicale habituellement produite par un DJ local et qui est distribué avec des méthodes non conventionnelles comme la vente «au coin de la rue» ou le téléchargement en ligne gratuit. Les *mixtape* sont habituellement produites indépendamment des grandes sociétés de l'industrie culturelle (Balaji, 2009, p.53). Le rythme de production et de distribution de *mixtapes* à Atlanta est mirifique.

⁷⁶ Le 808 Mafia est un collectif de producteurs de rap du sud, particulièrement de *trap*, qui a donné à son son une reconnaissance et une influence internationale. Cela dit, leurs producteurs, comme Southside et Lex Luger, se sont inspirés de producteurs du sud les ayant précédés, comme Shawty Redd, Zaytoven, Dumma Boy et Dj Toomp. Par ailleurs, les codes musicaux établis par ces producteurs ont été popularisés avec leur réception dans la musique électronique *dance*. Ces *djs*, blancs pour la plupart, ont également récupéré une partie de l'esthétique *gangsta* du *trap* pour la faire jouer sur les pistes de dance des grandes boîtes de nuit ou festivals internationaux (Drake, 2012).

voix) propulsifs (Pearson, 2016), syncopés et sous-divisés en figure de seizième ou de triolet, accompagnés de fortes attaques saccadées d'ensemble de cordes et de mélodies simples au piano ou au synthétiseur. Les ambiances qui en ressortent sont souvent sombres et glauques, reprenant les compositions en mineur mélodique mettant l'accent sur le demi-ton, comme si on voulait propulser l'auditoire dans le «*trap house*» (Lee, 2015). L'échantillonnage est encore présent, mais l'utilisation de synthétiseur est maintenant généralisée. En plus de rapper fréquemment en figures de triolet, le timbre et l'affect de la voix des «*trappers*» est souvent désengagée, monotone, peu articulée et en léger décalage tonal avec l'instrumental, malgré qu'elle soit souvent traitée avec des filtres comme l'«*autotune*» (Burton, 2016).

Atlanta est tiraillée par un paradoxe social issu des tensions entre d'un côté l'héritage raciste du Sud des États-Unis qui se reproduit toujours dans les séparations géographiques et économiques, et les ambitions néolibérales d'une cité post-industrielle qui prospère en bonne partie grâce à la culture afro-américaine. Le *trap*, une importante facette de cette industrie, transcrit bien ce paradoxe d'Atlanta. Bien qu'il soit issu du «*Dirty South*» et de sa position critique face au développement inégalitaire d'Atlanta, il semble s'aligner à quelques-unes des prescriptions hégémoniques du rêve américain, lui-même bien articulé à cette dynamique de la ville «*too busy to hate*». L'analyse de discours qui suit tentera de le vérifier, en rétroaction avec la mise en contexte.

CHAPITRE IV

ANALYSE DE DISCOURS

4.1 Présentation du corpus

Le corpus d'analyse est composé de textes, d'images et de sons s'étalant entre 2005 et 2017 et provenant de l'anthologie de 5 artistes spécifiquement majeurs au *trap* à Atlanta: Gucci Mane, l'un des «rois du *trap*» (Lee, 2015), Migos, les «*Beatles* de leur génération» – composé du trio Quavo, Offset et Takeoff – et 21 Savage, un «authentique» *trapper*. Chaque artiste possède une notoriété spécifique dans la courte histoire du *trap*. Le corpus comprend 15 chansons au total (voir Annexes A à O); 11 d'entre elles ont été portées à l'image pour la production d'un vidéoclip officiel, qui est également étudié pour ses éléments narratifs et diégétiques. Du corpus de cette analyse, Gucci Mane figure sur 7 chansons, les membres de Migos sur 6 chansons et 21 Savage sur 4 chansons. Il est très courant de voir un rappeur en inviter un autre sur une chanson. C'est pourquoi des membres de Migos participent à des chansons du corpus des deux autres artistes. Les autres rappeurs invités sont Young Scooter d'Atlanta, Rick Ross⁷⁷ basé à Miami et Lil Uzi Vert de Philadelphie.

⁷⁷Rick Ross est un rappeur populaire de Miami qui s'est fait connaître en usant le nom d'un célèbre vendeur de *crack* des années 80. Bien ironiquement, le vrai Rick Ross a répudié le rappeur et celui-ci fut gardien de prison avant de lancer sa carrière de *gangsta rap*.

L'analyse est séparée en trois sections, respectivement pour Gucci Mane, Migos, puis 21 Savage. À l'intérieur de ces sections, les thèmes du rêve américain seront abordés l'un après l'autre par leur présence dans les textes, images et sons du corpus, selon le rapport que les artistes entretiennent avec les prescriptions et sous-thématiques hégémoniques. Ces sections formeront une synthèse de l'analyse des titres de chacun des cinq artistes, présentant en définitive les positions générales de ces rappeurs face au rêve américain et ses principes dans leur définition hégémonique. Une analyse plus générale suivra en vue de répondre à la question de recherche.

Les textes référés sont disponibles aux annexes A à O, où les textes des rappeurs sont transcrits après l'écoute des chansons et avec l'aide du site Internet *Genius*. Ce dernier offre une plateforme ouverte aux artistes et amateurs de rap pour recenser les paroles de chansons et discuter de leur interprétation.

4.2 Gucci Mane

*Old Gucci Mane was addicted to drinking
New Gucci Mane, I'm addicted to Franklins
No, we not the same, I'm evolving
I'ma elevate long as the world keeps revolving
And I got problems, but they rich nigga problems
Gucci Mane, «Changed»*

Radric Delantic Davis, mieux connu sous le sobriquet emprunté à son père, Gucci Mane, est né en 1980 dans l'Alabama rural à Bessemer, ancien fleuron afro-américain du charbon et du fer qui se ternit au courant des années 1970 (Maria López, 2017). Durant son enfance, il fut introduit au rap par son frère et il assista à des concerts des grands noms du rap des années 1980 comme N.W.A. À l'âge de neuf ans, il déménage dans l'est d'Atlanta, la «*Zone six* », arrondissement de quartiers tristement célèbres pour la violence et la criminalité. Il y arrive à une époque où le *crack-cocaïne* a déjà fait son arrivée fracassante dans les villes américaines, et

particulièrement à Atlanta (Gucci Mane, 2017, p.19). Sa propension à faire de l'argent depuis un jeune âge et la précarité dans laquelle sa famille monoparentale est tombée à Atlanta l'amena rapidement, du haut de ses 12 ans, à intégrer ce vaste complexe économique illicite de la «*Zone six*» : le trafic de drogue. Rapidement devenu un entrepreneur du *crack* armé et avide de profit, Gucci Mane en vint à être confronté au système judiciaire. Il considère alors la musique comme sortie de secours: «*to get [himself] out of this shit*» (Gucci Mane, 2017, p.46). En 15 ans, il aura été arrêté une dizaine de fois pour un florilège d'accusations, comme agression, meurtre, possession illégale d'arme à feu, possession de drogues, etc.

Avec cette nouvelle avenue commerciale, il amorça ses activités de créateur et producteur avec de l'argent du crack, motivé par les appels conjoints du rap comme un reflet de la vie de la rue, mais aussi comme source d'autofinancement. Lui et ses premiers collaborateurs étaient inspirés de groupes comme *Black Mafia Family*, des organisations criminelles qui cherchent à faire et blanchir de l'argent du trafic de narcotiques avec l'*entertainment*. Il a publié son premier album, *Trap House*, en 2005, bien qu'il ait enregistré quelques chansons au début des années 2000 sous un autre sobriquet, «La Flare». Sa montée en popularité fut fulgurante et ponctuée de séjours en prison, de psychoses édulcorées au *lean* – une concoction d'opioïde et de soda sucré – et de paranoïa destructrice, l'éloignant néanmoins du crime organisé. Nonobstant, Gucci Mane est réputé pour son anthologie musicale colossale – des dizaines d'albums studio, quelques 70 *mixtapes*, et des centaines de collaborations qui influèrent sur le son du rap et de la musique populaire en général. Il est d'autant plus révérend pour sa grande influence sur le rap à Atlanta, comme rappeur primé et comme entrepreneur, *roi*, voire Dieu du *trap*. Avec sa propre maison d'artiste *1017 Brick Squad*, Gucci Mane bâtit une réelle école du *trap*, où Migos, Young Thug, Waka Flacka Flame et autres amorcèrent leur carrière et devinrent des rappeurs d'Atlanta reconnus internationalement. Gucci Mane reconnaît que cette entreprise lui a aussi permis de rester «authentique» et de renouveler sa créativité (Gucci Mane,

2017, p.257). Lors de sa dernière incarcération, dans une prison fédérale à sécurité maximale, Gucci décide d'arrêter de consommer de la drogue et de finalement respecter les ordonnances juridiques de ses probations. Depuis, il est sobre en sortie de prison, continuant de bâtir son empire musicale valant plusieurs millions, considérée comme l'un des piliers du *trap*.

4.2.1 Individualisme

*I don't even like to freestyle for free
I put in the key and I ride the beat
I won't even come out the house for free
I pay a nigga to drive for me (huh?)
JAY-Z couldn't even co-sign for me [...]
A trapper, baby, I rap but I own all my masters, baby
Gucci Mane, «I Get the Bag»*

D'emblée, les chansons sélectionnées de Gucci Mane emploient majoritairement le pronom à la première personne du singulier. Comme la plupart des rappeurs, il voue un culte à sa propre personnalité. À l'instar des observations de Tocqueville sur les orateurs et littéraires américains «boursoufflés» (Tocqueville, 1986, tome 2, p.112), il use d'un style biographique pompeux.

Les relations que Davis entretient avec son entourage laissent entendre que son degré de liberté individuelle est irréductible. Il nous rappelle sans cesse qu'il prend sans demander: «*But I bend don't break; I dont ask, I take*» (Annexe E). Il présente sa liberté individuelle comme totale, sans médiation avec d'autres agents sociaux. Plusieurs types d'agents entourent Gucci Mane, sur lesquels il exerce comme bon lui semble ses désirs. Dans «*Trap House*» (Annexe A), l'une de ses premières chansons, il traite de l'économie illicite de rue dans laquelle il compare la drogue – la marijuana et la cocaïne à base libre (*crack-cocaïne*) – et les consommateurs ou toxicomanes: sa clientèle entre et ressort du «*trap house*» au même rythme que les «briques» de cocaïne. En un premier sens, très frappant dans cette chanson, la présence de la

drogue dans le texte veut refléter l'importance primordiale de ces substances dans la réalité sociale que dit relater cette musique. Elles sont à la fois marchandises dans lesquelles on investit argent et temps de travail, en plus d'être l'objet de loisir et de désir.

Ses relations avec l'industrie du disque suivent une logique similaire. Gucci Mane présente son entreprise et son art comme distincts de la majorité des contrats d'artiste dans l'industrie culturelle musicale, en particulier dans le rap. Dans «*Bird Flu*» (Annexe B), qui figure sur la première publication de Gucci Mane avec une maison de disque «*major*», *Back to the Trap House*, le rappeur précise qu'il possède sa propre organisation de gestion, *So Icy Entertainment*, qui deviendra bientôt *1017 Brick Squad*. Dans «*I Get the Bag*» (Annexe F), il spécifie par ailleurs qu'en plus d'être rappeur, il possède les bandes maîtresses de ses chansons, un enjeu de taille pour l'indépendance des artistes dans l'industrie musicale.

Finalement, les femmes sont aussi présentes que passives dans les interactions et les environnements des textes et vidéos de Gucci Mane. Lorsqu'elles ne sont pas maintenues silencieuses sous l'emprise énonciatrice de Gucci Mane dans ses textes et vidéos, elles ne sont considérées que pour l'opinion qu'elles ont de lui. Les femmes sont également accessoires à l'entreprise illicite du caïd d'Atlanta⁷⁸.

En outre, Davis admet l'importance de la concurrence dans sa vie réelle d'entrepreneur et d'artiste (Gucci Mane, 2017, p.255). En outre, il a gardé, pour toutes les chansons à l'étude, une virilité violente, comme celle du gangster qui règle ses comptes au fusil automatique. Dans la plupart des chansons de Gucci Mane, la concurrence revêt des considérations martiales. Cette conception de la concurrence se déploie dans «*Trap House 3*», la chanson titre d'un *mixtape*, avec comme invité Rick

⁷⁸ Il arrive souvent dans le *trap* que les femmes soient dépeintes comme agentes de couverture pour transporter de la drogue incognito. C'est le cas dans le vidéoclip de «*Trap House 3*».

Ross, qui devait redonner au rappeur de la «*Zone six*» ses lettres de noblesse *gangsta*. La chanson paraît au même moment où le rappeur d'Atlanta croule sous la pression et la paranoïa induite par la drogue et les démêlés avec la justice. Dans le texte, il invite ses amis dans son «*trap house*» pour socialiser, bien qu'il soit suspicieux de leurs intentions. Un peu à l'instar de son réel sentiment dans la *Brick Factory*, son studio transformé en bunker, Gucci Mane parle d'ennemis et d'adversaires surnois parmi ses amis, prêts à le voler, justifiant ainsi son idolâtrie pour les fusils automatiques. À cet égard, le vidéoclip se termine par un assaut sur le *trap house* des deux rappeurs, orchestré par des adversaires qui cherchent à marauder de grandes quantités de drogue. Si cette méfiance envers la concurrence est ainsi justifiée, Gucci Mane la fait entrevoir comme une compétition déloyale et constante, qui le guette partout où il pose les pieds. Ainsi, il propose une vision contradictoire de la concurrence, en ce qu'elle a d'intrinsèquement explosif et cruel au sein d'une économie illicite de rue. «*Fuck a friend; be about your business*» peut-on entendre sur «*Work*» (Annexe G). Même dans ses songes sobres presque repentis de «*First Day Out Tha Feds*» (Annexe E), Gucci Mane parle de sa «meute de loups affamés». Il voit toujours son entourage comme potentiellement dangereux, déloyal. En bref, il veut faire voir son environnement comme hostile, que ce soit dans les bas-fonds d'Atlanta, en prison ou dans l'industrie culturelle du rap.

Ce qui distingue Gucci Mane de plusieurs rappeurs, c'est sa personnalité d'entrepreneur à la fois du rap et du crime projetée organiquement dans sa musique et ses vidéos. S'il commence à faire du *trap* comme le reflet musical de ses activités dans la rue, ce projet demeure une marchandisation de ce mode de vie, voire l'incorporation de ce «reflet» dans sa maison d'artiste au sein de l'industrie culturelle d'Atlanta. Il trace un lien entre ses pratiques criminelles et ses aspirations à devenir une célébrité du rap. Il rationalise ses pratiques derrière une logique entrepreneuriale, pour ensuite vouloir capitaliser davantage avec un produit de divertissement, une pratique typique de l'individu-entrepreneur à l'ère post-industrielle. Dans «*Trap*

House» (Annexe A), il parle de sa drogue comme en parlerait un cuisinier, offrant un coup d'œil à sa recette de crack, ou comme un représentant commercial, faisant compétition sur les prix. Cela dit, dans le premier couplet, Gucci Mane parle de ses aspirations légales : délaisser la vie du crime et faire davantage d'argent avec le *gangsta rap*. Cette frontière nous informe sur la séparation poreuse qu'il y a entre sa musique et ce à quoi elle réfère. Dans «*I Get the Bag*», la chanson la plus commercialement populaire de toute l'anthologie du rappeur, la musique de Gucci Mane ne repose plus principalement sur sa vie antérieure de gangster et la vente de drogue. Désormais, il semble délaisser quelque peu cette approche, pour se concentrer sur une version parvenue du *trap*. Dorénavant, Gucci Mane parle de *trap* comme son entreprise et accorde cette expression à sa nouvelle vie de célébrité sobre et grand public.

Les quelques exemples de «*ghetto sublime*» (Holmes Smith, 2003, p.84-5), où Gucci Mane magnifie un danger pour l'ordre social dans une marchandise culturelle, sont une marque distinctive de la manière dont Gucci Mane marchandise les rapports sociaux qu'il relate. Dans «*Lemonade*» (Annexe C), Gucci Mane pousse les limites de l'ambivalence sur le danger social que représente le *trap*. C'est une chanson qui traite de ses habitudes de consommation d'opioïdes avec de la limonade. On peut remarquer à même le timbre de sa voix, lent et peu articulé, cette nouvelle manie avec les psycholeptiques – on l'aperçoit aussi en train de bâiller au dernier plan du vidéoclip. À cet égard, le contraste sonore avec le refrain, chanté par un chœur d'enfants, est saisissant. Dans le vidéoclip, cette idée est davantage exploitée. On aperçoit un Gucci Mane aux yeux écarlates, vraisemblablement sous l'influence multiple, qui achète à coup de grosse liasse d'argent de la limonade à des enfants bien naïfs. Cette désarticulation de l'image classique de l'enfant américain qui se lance en affaire joue de nouveau, via l'humour noir, sur la menace sociale que représente le gangster rap auprès du corps social, ici le contact des enfants avec des drogues illicites. Cette manœuvre est particulièrement significative lorsqu'on sait que

«*Lemonade*» fut l'un des premiers succès internationaux du rappeur, particulièrement auprès d'une audience blanche (Gucci Mane, 2017, p.169). Échantillonné sur la chanson «*Keep it Warm*» de Flo& Eddie, l'instrumental a été repris sur des dizaines d'autres chansons de rap.

Par ailleurs, sa personne se définit dans la majeure partie des chansons avec ce qu'il possède et ce qu'il vend. Les marchandises et leur valeur d'échange, qui démontrent que sa personne se démarque, qui permettent la magnification de ses relations sociales. La chanson «*I Get the Bag*» (Annexe F), dans laquelle on y entend deux membres du groupe Migos, Takeoff et Quavo, est avant tout une marchandise en soi, qui mousses la réputation des trois rappeurs. C'est une vitrine sur les produits de luxe que se sont récemment procurés Gucci Mane, Takeoff et Quavo. En somme, Gucci Mane reproduit le principe de l'individualisme du rêve américain dans sa prescription hégémonique sur la rationalité entrepreneuriale, hormis la concurrence libre.

4.2.2. Américanisme

*Now GuWop they call me El Chapo, nigga
I use to trap out all the bandos
Abandoned homes with boarded window
Who the fuck that is peeking in my window
Gucci Mane, «Trap House 3»*

Des sept chansons où figure Gucci Mane, pas une seule n'a traité de l'américanisme explicitement. Dans son *trap*, les rapports de classes sont bien visibles, mais il n'existe pas de nation ou de peuple qui saurait les expliquer. Évidemment, il fait plusieurs références à la culture populaire américaine et à la géographie du pays. Cependant celles-là se limitent à des institutions et des marques commerciales, des criminels de renom ou des tropes de la culture afro-américaine. De plus, l'identité de Gucci Mane, avant d'être «américaine», est alabamienne, mais surtout atlantienne, et plus précisément de l'est de la métropole (ou de la «*Zone six*»). Considérant

l'importance de la *localité* dans le rap (Forman, 2004), il fait quelques références au territoire, comme dans «*Lemonade*» (Annexe C) où le roi du *trap* nous renseigne sur son amour des pêches de la Georgie, qui représentent plutôt le corps des femmes de la région. En somme, il ne rattache pas ces références à un peuple ou une nation pour attribuer un rôle particulier à l'État.

Implicitement, il en est autrement. Sans pour autant être libertariens⁷⁹, ses commentaires sur le filet social laissent entendre qu'il croit à la loi du plus fort et que c'est elle qui l'a mené où il se trouve désormais. Par exemple, dans «*Work*» (Annexe G), il se compare à Jesse James, un criminel notoire de l'histoire du *Far West*, pour se lancer dans une diatribe envers tout ce qui pourrait menacer son succès. Gucci Mane ne se considère pas membre de la communauté nationale étasunienne, mais il participe activement à sa narration violente, notamment avec son obsession pour les armes à feu.

4.2.3. Morale civique

*No sleep for two days, so my pupils look yellow
Five flights, six shows, quarter-million on my schedule
Bangladesh and Gucci Mane – niggas know they in trouble
Gucci Mane, «Lemonade»*

L'un des principes les plus malmenés – mais les plus prégnants simultanément – dans la musique de Gucci Mane est la morale civique du rêve américain. À certains égards, son autobiographie rappelle une histoire typique d'Horatio Alger qui aurait été retouchée par Hunter S. Thompson.

Dans ses textes et vidéos, le rappeur d'Atlanta vante sa persévérance et son éthique de travail impétueuse. Dans le vidéoclip de «*Work*», on le voit accompagné de Young

⁷⁹ Par libertarien, on entend une doctrine d'économie politique qui vise à réduire le rôle de l'État à ces fonctions strictement régaliennes, voire encore moins.

Scooter et ses acolytes dans un entrepôt emboucané, consommant et séparant de la drogue, pariant aux cartes et comptant leur profit. Ils déclament un hymne à une éthique de travail individualiste, criminelle et sans compassion dans un contexte d'économie de rue illicite:

«And work, work, work, work (yeah, let's go); Work, work, work, work (the streets, let's go); They say crime don't pay, well, if crime don't pay; Then I'm lying, I'm flying and the sun ain't shine; Say it all the time, It'll come in due time; I ain't got no time, Imma rob for mine» (Annexe G).

Ainsi, la loi et l'ordre sont des embâcles au succès. Non seulement prend-il un plaisir à déclamer l'utilité du crime et son rôle essentiel dans son succès, mais c'est le fruit de ses crimes qui lui permet de s'aventurer dans le rap en premier lieu (Gucci Mane 2017, p.44) ou de se payer un *«Hundred thousand dollar murder charge [...]bond»* (Annexe B)⁸⁰. Dans *«Trap House 3»* (Annexe D), Gucci Mane et Rick Ross dépeignent la vente de drogue comme un fleuron de l'économie. Les deux rappeurs du sud se présentent comme des gestionnaires du crime : ils reçoivent et gèrent les inventaires et leur production, donnent les tâches à accomplir, possèdent les clés des lieux de travail et de la «maison-mère», capitalisent (voire thésaurisent), gèrent les ressources humaines et contrôlent les armes à feu. Ainsi, ils secouent l'acceptation conservatrice de la morale civique du respect de l'ordre, de la loi et de la sobriété du même coup. À l'instar de sa vision de la concurrence, l'organisation sociale dépeinte est peu sure et impitoyable.

De surcroît, la persévérance de son éthique de travail se nourrit, dans plusieurs de ses chansons, de l'utilisation accrue des psychotropes et non pas d'une persuasion vertueuse. Dans *«Trap House»* (Annexe A), il souligne ses habitudes récurrentes de consommation lorsqu'il stipule qu'il est en état d'ivresse constante. De surcroît, il s'est servi de l'image du vendeur de drogue pour constituer sa personnalité-marque.

⁸⁰ Gucci Mane a été accusé d'homicide, mais l'accusation est tombée pour cause de légitime défense.

Avec «*Bird Flu*» (Annexe B), il joue avec une métaphore sur la grippe aviaire, qui alarmait alors le monde entier. Un «*bird*» voulant aussi dire un kilo de cocaïne, il use d'un humour noir pour parler de la menace sociale qu'il représente. Il répand sa drogue telle une épidémie qui l'enrichit et écrase ses adversaires – et d'autant plus ses clients. Ainsi, un autre sens derrière l'utilisation des drogues dans le texte apparaît; la présence dans le texte de drogue est aussi une ressource linguistique de premier choix pour le rap en soi. Gucci Mane s'amuse à détourner le sens commun d'objet, de concepts ou de tropes de la culture américaine avec des références aux drogues dures. Dans «*First Day Out Tha Feds*» (Annexe E), le rappeur d'Atlanta est partagé entre le désir de se repentir et sa soif de gloire et de vengeance. Il révèle alors ses contradictions au grand jour. Étant sobre depuis quelques années déjà, il ne se présente plus comme un caïd de la drogue, mais il conserve son caractère belliqueux, sa frénésie du progrès et ses instincts de survivance, induisant autrefois à la paranoïa, lorsque mélangée au *lean*. Certes, il est devenu sobre, mais dans la vaste majorité de son anthologie et de son legs sur le *trap*, la drogue illégale produite, vendue et consommée reste explicitement la matière première du *trap*.

La violence et l'arme à feu sont des facettes intrinsèques de l'image de Gucci Mane. L'arme à feu lui permet de maintenir sa prestance et d'assurer la longévité de son entreprise. «*Trap House 3*» (Annexe D) explique la nécessité des armes à feu automatiques pour mener à terme l'entreprise illicite de vente de drogue.

«*Lemonade* » (Annexe C) représente bien la position de Gucci Mane face à la morale civique du rêve américain. Dans un hébètement d'ivresse, alors qu'il travaille sans arrêt, sans sommeil, toujours sous influence, il compromet le manichéisme de la morale civique hégémonique. Sa persévérance amène une certaine réalisation du rêve, mais elle conduit à une fierté pour la (et l'auto)destruction: «*no sleep for two days, so my pupils look yellow; Five flights, six shows, quarter-million on my schedule*». Toutefois, il dit avoir été honnête dans l'industrie de la musique, n'ayant jamais trahi

des gens qui lui ont fait confiance (Gucci Mane, 2017, p.255). A contrario des thèmes de son gangster rap, il voit son entreprise commerciale dans l'*entertainment* comme un business typiquement libéral. En ce sens, le rappeur de la «Zone six» continue d'appliquer cette éthique de travail acharné, qui répond en partie à la morale civique du rêve américain dans sa définition hégémonique, mais il continue d'impliquer la violence criminelle dans ses textes.

4.2.4 Succès comme fonction sociale

*Guaranteed I make this money stack, nigga
I'm trying to make the money fast, nigga
Gucci Mane, «Trap House 3»*

Portant le nom d'une marque de haute couture italienne, Davis se présente autant comme un entrepreneur-*gangsta* que comme un grand bourgeois qui cherche la distinction à travers le luxe et l'opulence. Ainsi, dans tous les vidéoclips et les chansons, le rappeur affiche sa richesse. La survivance est citée comme raison sociale des *trappers*, notamment dans «*Bird Flu*» (Annexe B), chanson produite par Zaytoven, l'un des pionniers du *trap* en terme musical (Gucci Mane, 2017, p.52)⁸¹. Pourtant, Gucci Mane se vante d'autant plus de ces acquisitions luxueuses, place ses voitures et ses bijoux l'un sur l'autre dans ses vidéos, comme s'il présentait sa vie dans une vitrine de luxe. Bien entendu, il parle des formes ou des couleurs de ces marchandises, mais il les considère avant tout pour leur valeur d'échange élevée. Ces objets revêtent à plusieurs occasions une fonction sociale de distinction pour l'entourage du rappeur, de sorte qu'il croit parfaire ses relations sociales avec des biens de luxe. Dans «*I Get the Bag*» (Annexe F), il croit à la fois écœurer les autres hommes avec ses chaînes à un million la pièce, et envouter les femmes avec ses liasses de billets. Ces marchandises deviennent un outil pour s'élever socialement au-

⁸¹La chanson a été produite à partir de «*Chain Gang*» de Sam Cooke. De cet échantillon, on entend une *worksong* rythmée par des bruits de pioche avec une guitare funk qui frappe le même accord au premier et troisième temps de la mesure échantillonnée. Une ligne simple de synthétiseur ponctue la chanson, rappelant davantage la musique du rap du sud des années 2000.

dessus de ce qui l'entoure. Le succès financier et matériel est pour le rappeur d'Atlanta à la fois un objectif et une fonction sociale du rêve américain et il se quantifie et se compare à autrui; c'est avant tout un succès «relatif» et «compétitif» (Hochschild, 1995, p16-7). Ironiquement, il rajoute dans la même chanson qu'il devrait faire une réhabilitation pour sa dépendance à l'argent.

Ces énumérations de biens de luxe soulèvent la question du fétichisme de la marchandise dans la musique de Gucci Mane, dans le *trap* et dans le rap plus généralement. Par ailleurs, il est à noter que dans le deuxième couplet de «*Lemonade*» (Annexe C), au milieu de cette longue énumération de marchandises luxueuses, il stipule littéralement qu'il ne possède pas tout ce qu'il dit avoir: «*Gucci Mane be pumping dog, he don't got all he say he got*». Il va sans dire que le spectacle qu'offre Gucci Mane est organisé par une industrie qui lui fournit des accessoires pour nourrir ses prétentions de succès matérialiste. Cet élément est particulièrement vrai lorsqu'on pense à tout l'arsenal d'armes à feu et de drogue qui est filmé dans «*Trap House 3*» ou «*Lemonade*».

4.2.5 Mobilité sociale

*My dope got a vertical, look at it hop
Skrtr, skrrt, skrrt, and it jump out the pot
Came out of jail and went straight to the top
Gucci Mane, «I Get the Bag»*

La mobilité sociale ascensionnelle chez Gucci Mane en est une de verticalité. Dans sa propre mise en récit, il se hisse vers des sommets luxueux, démontrés par son succès financier et matériel. Cependant, il continue de garder un lien avec ce qui, selon lui, l'a propulsé vers le sommet de la pyramide sociale : son expérience et ses compétences de gangster dans des quartiers défavorisés d'Atlanta. Dans «*First Day Out Tha Feds*» (Annexe E), publiée la journée même du retour de Davis d'un séjour dans une prison fédérale à haute sécurité, il trace des liens entre ses pratiques

criminelles, son temps passé en prison et ses succès dans le rap et l'industrie culturelle. Dans «*Bird Flu*» (Annexe B), il construit un parallèle entre la chasse aux trophées d'un athlète et celui de la vente de «briques» pour un *trapper*.

Il associe ses origines modestes avec une source de revenu de «sortie de classe» et de la connaissance immanente : «*Street smart nigga never listen to the teacher*» (Annexe A). Ainsi, il gravit l'échelle sociale et dépasse sa position tout en conservant un lien avec ce qu'il a acquis. Ces expériences antérieures de gangster laissent entrevoir que la mobilité sociale, une version négociée par rapport à la mentalité hégémonique, n'est pas dépourvue de détermination.

4.2.6 Foyer familial

*I got lemonade and lemon tit, lemons watch me mix the shit
Lemonade-complexion East-Australian girl be killing me
She say I be killing her, I say I be feeling it
Four days then I'm sick of her cause her brain is lemonhead
Gucci Mane, «Lemonade»*

Il demeure certain que la musique de Gucci Mane se veut patriarcale, mais son modèle des relations familiales rompt avec celui prescrit par le rêve américain dans sa définition hégémonique. Dans ses textes et ses vidéoclips, la femme est déclassée à plusieurs égards dans diverses situations (extra)conjugales. À une seule occasion, dans «*Trap House*» (Annexe A), l'on entend la voix d'une femme qui limite son intervention à une adoration pour le rappeur. Un autre exemple, dans «*Lemonade*» (Annexe C), véritable élucubration sur ses expériences de drogues avec des femmes, il expose sa vision libertine et désabusée du lien conjugal. Ses relations avec les femmes sont éphémères et peu senties, voire abusives. Elles sont entretenues par la consommation de diverses drogues, trope commun au *gangsta rap* du sud⁸², ce qui mène ces partenaires à avoir un esprit confus, une «*lemonhead*», chose qui

⁸²Il semble y avoir une liaison sémantique entre drogue, femme (souvent blanche) et consommation dans le gangster rap contemporain. Exemples : Hannah Montana de Migos ou Beibs in the Trap de Travis Scott et NAV.

désintéresse Gucci Mane. Par ailleurs, le rappeur de la «*Zone six*» parle souvent des femmes qu'il courtise en vue de cocufier leur partenaire, des adversaires fabulés, comme dans «*Bird Flu*» (Annexe B). Bien que le «nouveau» Gucci Mane se soit marié, il conserve dans ses chansons un discours de promiscuité extra-conjugale assumé.

L'image du foyer familial est prise de revers dans «*Trap House 3*» (Annexe D), avec toutes ces maisons familiales abandonnées maintenant utilisées pour vendre de la drogue. Dans le vidéoclip, le *trap house* est représenté comme un appartement à l'étage supérieur d'une habitation à loyer modique dans une zone industrielle. Provenant d'une famille monoparentale défavorisée, le rappeur de l'Alabama ne manifeste à aucune occasion l'intention de former une famille. Autrement, sa mère l'aurait répudié, selon le texte de «*First Day Out Tha Feds*» (Annexe E). Bref, les rapports sociaux familiaux n'occupent pas dans sa musique une importance structurale pour l'individu et ses devoirs moraux. Ce sont plutôt les aspirations strictement individualistes qui motivent l'ascension sociale dans ce monde où le foyer familial banlieusard est une lointaine fable.

4.2.7 Universalisme

*Trying to be patient but nigga I can't wait
Only chance to kill my enemies and beat my case
So when they ask me how I feel about 'em
I can't say
You either with me, or against me
Or you in my way
Gucci Mane, «First Day Out Tha Feds»*

Gucci Mane n'évoque pas directement, dans les chansons analysées, le principe de l'universalisme. Étant donné qu'il porte bien peu d'égard à autrui, il parle avant tout de son propre succès. Lorsqu'il interpelle l'autre, c'est pour le rabaisser, l'insulter ou l'utiliser pour son intérêt propre, que ce soit, comme dans «*Work*» (Annexe G), pour

prostituer une femme ou cribler de balles un adversaire. Sa vision socioéconomique de l'économie de rue illicite ne permet guère une ouverture du rêve américain à tous et toutes. Citant railleusement (ou accidentellement) George W. Bush dans «*First Day Out Tha Feds*» (voir l'exergue de la section), sa vision du succès et de la concurrence du rêve américain resplendit ici par son désenchantement de l'universalisme de la version hégémonique.

Pourtant, depuis sa dernière visite en prison, Davis a drastiquement changé de discours – à l'extérieur des salles d'enregistrement. Il considère maintenant que tout le monde peut parvenir à réaliser des succès comme les siens et améliorer ses conditions, citant ironiquement sa propre expérience comme exemple. Pour promouvoir la sortie de son autobiographie, il confiait à un magazine que:

The biggest thing is, if Gucci can do it, you can do it. If Gucci can overcome obstacles, you can do it. If Gucci can come from humble beginnings and turn into a multimillionaire, you can do it. If Gucci can go to prison and still have a thriving career, you can do it (Nadkarni, 2017).

Cette fable se veut une force de neutralisation des contradictions idéologiques issues de rapports sociaux inégaux, à l'instar d'un certain américanisme. Le rêve américain chez Gucci Mane s'invoque d'une manière similaire, sans l'idée d'une nation sous laquelle est couvé ce rêve, pour une version plus simplement individualiste, où l'individu peut parvenir à ce qu'il veut sans grande considération pour les prescriptions de la morale civique du rêve américain dans sa définition hégémonique.

En conclusion, que ce soit comme criminel irrévérencieux, entrepreneur multimillionnaire ou toxicomane repent, le roi du *trap* fait entrevoir un rêve américain négocié et une morale d'autant plus ambivalente. Sa trame d'ascension sociale recoupe plusieurs prescriptions hégémoniques du rêve américain pour les pousser à une absurdité destructrice, notamment l'idée d'un travail impétueux

alimenté par la consommation de drogue, ou un patriarcat qui désacralise le foyer atomique. Traçant un lien direct entre ses exploits criminels de *gangsta* et sa réussite, il dépeint une Amérique sans drapeau où les marchandises magnifient les rapports sociaux.

4.3 Migos

Fresh out, outta the bed, count up the deadz (bow, bow)
We heard what you said, we heard what you said
If I wasn't trappin', I'd be wrappin' up them bundles
If I wasn't rappin', I'd be trappin' out the condos (know I'm sayin')
 Migos - «Deadz»

Migos est une affaire familiale : Quavo est l'oncle de Takeoff et le cousin d'Offset. Les trois hommes, respectivement Quavious Keyate Marshall, Kirsnick Khari Ball et Kiari Kendrell Cephus, grandissent ensemble, dans une famille monoparentale au nord-est d'Atlanta, une zone suburbaine plutôt paisible. Cela dit, à la fin des années 2000, des cartels de drogues mexicains s'installent dans le Gwinnett *county* des jeunes rappers. Au travers de ces lotissements abandonnés – ou «*bando*» comme les appellent Migos – depuis la crise financière de 2008 (Caviglioli, 2018, p.4), ces cartels organisent la distribution de drogue dans la zone métropolitaine et au-delà (Simmons, 2009). Le terme «Migos» provient par ailleurs du jargon espagnol des cartels, signifiant vendeur de drogue (Caviglioli, 2018, p.4). Les trois acolytes travailleront alors dans la rue, dans des *trap houses*, faisant des cambriolages, vendant de la drogue et organisant des combats clandestins. Ils commencent à rapper à 16 ans pour le plaisir, mais vont décider de s'y accrocher lorsqu'ils se font arrêter par la police pour leurs activités illicites (Vozick-Levinson, 2015).

Les accusations tombent, mais les intentions de faire de l'argent légalement persistent. Le groupe aurait été fondé en 2009, sous le nom de «Polo Club», mais

leur premier album, *Juug Season*, est publié sur Internet en 2011. Depuis, ils ont propulsé leur musique sur tous les continents et ont récolté davantage de succès que Gucci Mane en 6 ans de moins et avec seulement deux albums et une poignée de *mixtapes*. Ils déménagent dans une riche banlieue et constituent une ligne de vêtement, *Young Rich Niggas* – qui deviendra *Yung Rich Nation* pour toucher «différentes races et différents langages» (Vozick-Levinson, 2015) avec leur message d'aspirants millionnaires. Repêchés par Gucci Mane et puis par d'autres géants du rap, Migos finit par devenir habitué du *Billboard*, principal objectif des rappeurs lorsqu'ils produisent des chansons. Brièvement séparé en 2015 en raison de l'incarcération d'Offset, Migos devient un an plus tard l'un des groupes les plus populaires aux États-Unis avec leur single «*Bad and Boujee*», qui leur donnera le titre de «*Beatles* de cette génération»⁸³. Leurs deux albums nommés *Culture* ont récolté plusieurs disques de platine et d'or. Depuis, Migos dit représenter – et agir pour – la «culture», laissant entendre que leur son inspire la musique populaire en général. Leur recette si influente et profitable propose l'incorporation dans les palmarès musicaux internationaux de leur *gangsta* rap du Sud des États-Unis, truffé de ses tropes les plus crus rafraîchis avec des références à la culture populaire américaine, de leurs jeux de mots farfelus, douteux et leurs «*adlibs*»⁸⁴ proférés en parfait synchronisme.

4.3.1 Individualisme

*You can do Truey, I do Versace
You copped the Honda, I copped the Mazi
You smoke the mid I smoke exotic
I set the trend, you niggas copy
Migos, «Versace»*

⁸³ C'est l'acteur, réalisateur et musicien Donald Glover, ou Childish Gambino, qui leur donna ce titre durant les *Golden Globes Awards*.

⁸⁴ Un adlib est un court son improvisé qui vient rythmer une phrase musicale. Dans le cas du rap, c'est souvent une onomatopée ou un court mot lancé à la fin d'un vers, qui vient souligner une certaine importance connotative ou sonique. Ils sont identifiés entre parenthèses dans les citations.

Migos est un trio reconnu pour la complicité de ses trois membres et leur attachement au nord d'Atlanta et au Sud des États-Unis. Takeoff lance, dans «*T-Shirt*» (Annexe J): «*Talkin' country grammar, nigga, straight out north Atlanta (north side)*». Néanmoins, la liberté individuelle des rappeurs surplombe l'identité collective - du groupe, du Sud des États-Unis et du nord d'Atlanta. Leur individualisme se traduit en un exceptionnalisme qui se veut exclusif à leur personne. Dans «*Rap Saved Me*» (Annexe O), Offset souligne sa supériorité par rapport à ceux qui l'entourent, justifiant ainsi sa richesse et sa séparation du corps social :

Where is the money? (where?); Where is the, where is the paper? (where?); Ooh, there go the acres, ooh [...] Who is my neighbor? (who?); I live on the island, I'm sacred (island); Yeah, life is the matrix; Be rich or be broke and be basic (rich) (Annexe O).

Les Migos défilent accoutrés dans leurs vidéos – et énumère dans leurs textes – de nombreuses marchandises comme si elles définissaient leur égo. Cette association à des marques de luxe se déploie en unisson avec l'idée d'une marchandisation médiatisée de leur personne, où les rappeurs œuvrent à créer une image-marchandise de leur personnalité. Dans «*Versace*» (Annexe H), le premier succès national du groupe, les rappeurs déclarent leur amour pour la marque de haute couture italienne. Au total, ils répètent 163 fois le mot «*Versace*», ce qui représente un tiers du texte. Émanant d'une improvisation comme la majeure partie de leur œuvre, Offset y vend son âme à la méduse – symbole de Versace – la marie et achète un magasin complet de la marque. Dans le vidéoclip, la vaste majorité des plans sont pensés pour présenter des marchandises, principalement des vêtements de Versace et autres produits de luxe opulents. La grandeur de cette griffe se veut un reflet de la qualité du succès et de la richesse de Migos, comme si Versace devenait la marque déposée du trio.

Par la consommation et la possession de marchandises de luxe, Migos essaie de convaincre de sa supériorité et de son originalité face à des interlocuteurs qu'il invite dans ses invectives au respect. Toujours dans «*Versace*», le regard d'autrui posé sur leur personne paraît nourrir cette obsession pour la marque de vêtement italienne, comme quoi elle est prestigieuse avant tout lorsqu'ils la comparent à autre chose. La comparaison légitime apparemment l'influence de ces choix de consommation auprès des femmes, qui sont envoutées par le satin italien, mais aussi et surtout auprès d'un certain corps social, qu'on pourrait décrire comme de classe moyenne, qui se procure des biens de consommation de série et peu onéreux (voir l'exergue de la section).

L'individualisme triomphant dans le discours de Migos reproduit à peu près les prescriptions hégémoniques du rêve américain, bien que le groupe définit la libre concurrence comme dérisoire, puisqu'il considère que leur talent inspire avant tout le plagiat: «*These niggas, they wishing they knew ya; They coppin' the Truey, remixing the Louie [...]; Lot of you niggas they copy*» (Annexe H). À cet égard, la manière dont les Migos vantent leur style et l'influence que celui-ci a sur la «culture», on pourrait être porté à croire qu'ils détiennent un brevet convoité dans l'industrie culturelle.

Ainsi, le trio s'accommode d'une simple motivation sociale à la consommation de luxe. En somme, ces particularités de l'individualisme chez Migos répondent aux configurations du capitalisme néolibéral dans une ère post-industrielle et une économie de divertissement, où l'image est une marchandise en soi.

4.3.2 Américanisme

*You crawl 'fore you walk, you can ball every week
For my dogs 'hind the wall, we gon' ball when you free (ball)
Stop watchin' me, democracy, you wanna copy me (you watchin')
Life's Monopoly, go cop me some land and some property (property)
Migos, «Stir Fry»*

À l'instar de chez Gucci Mane, les références géographiques à l'Amérique se limitent à celle d'Atlanta: «*We from the Nawf, yeah dat way (North)*» (Annexe I). Plus généralement, Migos désacralise les grandes trames nationalistes de l'américanisme. Dans le vidéoclip de «*T-Shirt*», coréalisé par Quavo, Migos retrace à trait caricatural une trame sacrée de l'histoire des États-Unis, l'Amérique précoloniale. Accoutrés en trappeur, les Migos traversent un hiver robuste pour acheter de la drogue au milieu d'une forêt boréale. Ce collage de connotation entre le *trap* comme activité criminelle dans la ville post-industrielle et le trappage ou la traite en contexte de colonisation encode une vision du *trap* moins crue, voire humoristique. L'idée que la terre «vierge» de l'Amérique offre des opportunités socioéconomiques comme la vente de drogue désacralise ce trope nationaliste⁸⁵. Dans «*Versace*» (Annexe H), Quavo réfère simultanément à la culture sportive américaine, à l'histoire criminelle moderne des États-Unis et au lexique criminel codé du *trap*: «*My plug, he John Gotti, he give me the ducks and I know that they're mighty*». Par surcroît, dans le vidéoclip de *Deadz*⁸⁶, sur l'album *Culture*, on aperçoit les Migos rappant devant les bières ouvertes de Benjamin Franklin et d'Abraham Lincoln exposant des liasses de milliers de dollars. Pourtant, la désacralisation de l'américanisme des Migos converge sur le fond avec la prescription hégémonique d'effacement des besoins sociaux nationaux avec l'appel au succès individuel comme réponse à la misère économique plutôt qu'un nationalisme conciliant les contradictions idéologiques. Cet appel est aussi couplé à la glorification de l'arme à feu. En dépréciant la démocratie comme une forme vulgaire «d'ochlocratie»⁸⁷ (voir l'exergue de la section), où les besoins sociaux sont motivés par la jalousie ou la surveillance, Migos encourage plutôt une forme de régime social basé sur la consommation et l'acquisition de propriété. Ils détissent le filet social pour

⁸⁵ La vidéo de «*T-Shirt*» s'inscrit dans une suite de vidéoclips où les membres de Migos se représentent au sein de mouvements culturels blancs américains réinventés, comme les motards-rockers dans *What the Price* (Culture), et les cowboys/rednecks dans *Get Right Witcha* (Culture).

⁸⁶ À l'instar de l'expression «*deadguy*» dans *Stir Fry* (Annexe K), un «*deadz*» peut signifier un billet de banque figurant un président mort.

⁸⁷ Ochlocratie, conceptualisé par Polybe, est le régime de la populace, de la foule manipulable et passionnée, comme une déformation de la démocratie (Ferreira, 2013).

proposer un idéal politique où seules les marchandises, la richesse et la propriété ont une valeur : «*Yeah, life is the matrix; Be rich or be broke and be basic (rich)*» (Annexe O). Encore une fois, ces *trappers* ne se sentent pas comme sujet de la communauté nationale étasunienne.

4.3.3 Morale civique

*Keep watchin' me whip up
Still be real and famous, yeah
Dance with my dogs in the nighttime (yeah)
In the kitchen, wrist twistin' like it's stir fry (whip it)
Migos, «Stir Fry»*

Le rapport des Migos au travail est cadré par l'individualisme et il réfère en général au *trap* comme pratiques criminelles. Ainsi, ils insinuent s'être hissés au sommet en s'acharnant dans la rue à l'époque où ils étaient des criminels. Cependant, les membres de Migos aiment se présenter comme des individus désormais hédonistes qui préfèrent la fête, la danse et la consommation de drogue plutôt que l'obsession pour le travail que démontre Gucci Mane. Dans l'introduction de «*Bad and Boujee*» (Annexe I), Offset déclame : «*You know Young Rich Niggas; You know so we ain't really never had no old money; We got a whole lotta new money though*». Migos donne une importance à l'idéal individualiste libéral du travail et du mérite, à l'opposé de l'héritage aristocratique.

Les rapports de Migos au rêve américain, en ce qui concerne la morale civique, sont ambigus au sens où Migos continue à promouvoir des activités proscrites par la loi, comme la consommation et la vente de drogue. «*T-Shirt*» (Annexe J) se fonde sur une paraphrase d'un classique du gangster rap d'Atlanta, «*I'm da Man*» de D4L. Le refrain reprend : «*Seventeen five, same color t-shirt*». 17 et 5 réfèrent au plus bas prix possible du kilo de cocaïne, et le «t-shirt de même couleur» réfère au chandail blanc que portent les vendeurs de cette même drogue. Cela dit, ils le font aussi et surtout de

manière légère et en quelque sorte accessible. Dans toutes les six chansons étudiées, l'un des membres de Migos fera référence au cannabis qu'il fume, aux opioïdes qu'il boit dans leur *lean* ou au *crack* qu'il cuit, mais d'une manière détournée. L'idée dernière «*Stir Fry*», dont l'instrumental offert par Pharrel Williams s'inspire ouvertement de l'une des chansons les plus échantillonnées de l'histoire du rap⁸⁸, est d'assimiler la culture de la drogue avec celle de la malbouffe: la technique culinaire de «sauté» asiatique est associée à la cuisson de *crack*, le poulet frit à la cocaïne, et le soda à la concoction de *lean*. En fait, le corpus de Migos se construit en entier sur ce «*ghetto sublime*». Il en va de même pour les armes à feu, que Quavo personnifie pour illustrer le rap lui-même : «*Chopper talk (yeah); AK AK walk ('brrrt brrrt') Spray the block (spray), it's an outline chalk (outline chalk); We don't talk, young nigga be stackin' up that sign language (stack it)*» (Annexe O). Ces différents procédés stylistiques rendent équivoque la nature du contrat moral de Migos face à la promesse du succès du rêve américain. Migos se moque tacitement du manichéisme de cette morale hégémonique.

4.3.4 Succès comme fonction sociale

*Rackings on rackings, got backends on backends
So my money makin' my back ache
Migos, «Bad and Boujee»*

Le rapport au succès du rêve américain chez Migos est similaire à celui de Gucci Mane; il est avant tout matérialiste et financier. Si on reprend la grille de Hochschild (1995, p.16-7), il est relatif et compétitif à ce qu'un américain de la classe moyenne consomme. Les chansons qui orbitent autour de marque, comme «Versace», et qui présentent les rappeurs comme des marques eux-mêmes ramènent la question du fétichisme de la marchandise à un autre niveau, renforçant l'idée des personnalités-marchandises de ces rappeurs. En effet, l'obsession avec laquelle Quavo, Offset et

⁸⁸ «*The Champ*» par The Mohawks, selon le site Whosampled, aurait été échantillonné plus de 600 fois. Cette chanson est d'ailleurs tirée de «*Tramp*» d'Otis Redding.

Takeoff discourent sur leurs marchandises comme si elles participaient à la magnification des rapports sociaux, exprimerait une valeur nouvelle de ces objets, lorsqu'elles n'agissent pas simplement comme les rapports en soi: «*She ask me why my drawers silk, I told that bitch "Versace" (what else)*» (Annexe H). Aussi, l'argent obnubile ces rappeurs: «*I get money, tunnel vision through my third eye (money!)*» (Annexe K).

À plusieurs reprises, les textes réfèrent à l'argent en liasses et les parures ornées de diamants, d'or et de bijoux que se procure Migos ou les vidéos les représentent comme des masses physiques si considérables qu'ils ralentissent leurs mouvements, ou leur causent des maux de corps (voir exergue de la section). Dans le vidéoclip de «*Stir Fry*», Quavo menace son adversaire muni de son bijou buccal diamanté («*grills*») et peine à articuler : «*Time to got to sleep*». Ces accoutrements ostentatoires poussent à l'absurde la prescription hégémonique sur le succès financier et matérialiste.

4.3.5 Mobilité sociale

In the kitchen, wrist twistin' like it's stir fry (whip it)
Hold them bands down (hey), hold your mans down (hey)
Who told you come around? (Who?), this that trap sound (trap)
Designer, clothes (clothes), fashion, shows (shows)
Trap, house (house), made of, gold (gold)
 Migos, «*Stir Fry*»

«*Bad and Boujee*», nommée «meilleure chanson de tous les temps» par l'acteur musicien et réalisateur d'Atlanta Donald Glover (mieux connu sous le nom de Childish Gambino), est un hymne pour l'arrivée au haut de l'industrie culturelle et de l'échelle sociale d'une nouvelle classe culturelle qui veut associer la mauvaise attitude d'un gangster – «*bad*»⁸⁹ – à la mondanité et la recherche de la notoriété par

⁸⁹Qualitatif de ce qui est «cool» et impétueux.

procuration marchande et l'opulence du bourgeois – «*boujee*». Cette classe a fait fortune de par son travail, sans héritage et a pavé sa propre destinée au succès : «*we ain't really never had no old money; We got a whole lotta new money though*» (Annexe I). Cette association idéologique est rendue possible, dans le texte, par l'origine sociale des rappeurs. Cette origine est décrite par des pratiques criminelles : l'usage d'armes à feu, subventionnée par la vente de drogue et alimentée par sa consommation. «*Bad and Boujee*» catalogue le fruit de ses pratiques: consommation de produits exotiques et luxueux pour le statut social et compagnie de femmes qui se vautrent dans les mêmes plaisirs mondains, violation de lois en toute impunité, etc. En somme, cette narration au sujet de leur acquisition de capital culturel et financier reprend en partie la forme que prescrit le principe hégémonique du rêve américain sur la mobilité sociale ascensionnelle. Pourtant, dans «*Bad and Boujee*», Quavo et Offset offrent un exemple nouveau de «*ghetto sublime*». La magnificence de cette association sublime l'idée du danger social, créant un *trap* grand public et normalisé qui embrouille néanmoins des positions de classe traditionnelle. Cet embrouillage est davantage exploité dans le vidéoclip, où les marques déposées de piètre qualité et les endroits normalement associés aux quartiers défavorisés d'Atlanta sont enjolivés par des griffes de luxe et des produits fantasmés. La nouvelle bourgeoisie du ghetto se traduit donc par la haute couture dans un *liquor store* en grillé ou perché sur une grande affiche publicitaire le long de l'une des grandes autoroutes d'Atlanta. On boit du champagne dans un restaurant de poulet frit et les boîtes de bouffe chinoise «pour emporter» sont à l'effigie Chanel ou Dolce Gabbana. Ces nombreux endroits types et ces tropes de la vie urbaine afro-américaine représentés avec des accents d'opulence présentent donc une nouvelle classe affranchie qui conserve cependant un lien culturel avec son origine sociale, avec la représentation de lieux et de pratiques ; une mobilité sociale ascensionnelle déterminée inversement par la classe et la «race».

4.3.6 Foyer familial

I'ma feed my family, nigga, ain't no way around it (family)
I ain't gon' never let up, nigga, God said, show my talent (show it)
Young nigga with the anna, walkin' with the hammer (graw)
Talkin' country grammar, nigga, straight out north Atlanta (north side)
 Migos, «*T-Shirt*»

Bien qu'il n'apparaisse jamais en soi, le caractère de la mère de Quavo – la fameuse «*Mama*» qu'on entend dans plusieurs chansons – représente une borne morale dans le discours de Migos sur le rêve américain. Particulièrement sur le titre «*T-Shirt*» (Annexe J), la mère incarne la Némésis du discours hégémonique du rêve américain sur le foyer familial : une mère monoparentale s'occupant de jeunes voyous, offrant un milieu social «défectueux» menant au crime malgré ses requêtes pour que ses jeunes arrêtent leurs pratiques répréhensibles – «*Mama told me : don't sell no work [...] Mama asked me "Son, when the trappin' gon' quit?"*». Les membres de Migos, dans toute leur irrévérence, se moquent bien plus des prescriptions familiales hégémoniques que des conseils de «*Mama*». Takeoff, toujours sur le titre «*T-Shirt*», consacre sa loyauté envers sa famille, à qui il offrira une sécurité financière assurée, et ce, avec l'assentiment de Dieu. À ce sujet, si le modèle du foyer familial chez Migos ne reprend pas celui de la banlieue nucléaire blanche, Dieu apparaît dans plusieurs chansons de Migos. Sa voix donne raison aux rappeurs d'aspirer au succès.

Pour ce qui est des relations conjugales, les femmes participent souvent à la formation idéologique de cette nouvelle classe de la mobilité sociale négociée de Migos. Bien qu'elles restent souvent des accessoires au discours patriarcal de Migos, elles sont souvent représentées avec un degré d'indépendance, usant de leur corps ou de leur personnalité comme une image-marchandise, similairement aux rappeurs : «*These bitches they fuck and suck dick and they bustin' for Instagram, get your clout up*» (Annexe I). Elles prennent part activement aux rapports décomplexés – bien que

dictés par les hommes – du libertinage dans le *trap*, hormis que leur rôle soit limité strictement à la sexualité ou à la consommation de marchandises.

4.3.7 Universalisme

I tell that bitch to come for me (come for me)
I swear these niggas under me (hey)
They hate and the devil keep jumpin' me (jumpin' me)
Bankrolls on me keep me company (cash)
 Migos, «*Bad and Boujee*»

Implicitement, Migos ne voit pas le rêve américain comme une force universelle. Lorsqu'ils balancent leur «*braggadocio*»⁹⁰ sur un succès sans concurrence, Quavo, Offset et Takeoff ridiculisent par le même fait des adversaires fantasmés qui ne peuvent espérer vivre dans les mêmes termes moraux de leur rêve. Dans leurs textes, les Migos laissent transparaître l'envie de leurs contemporains à leur égard : «*These niggas, they wishing they knew ya; They coppin' the Truey, remixing the Louie*» (Annexe H) ou «*I get high on my own, sir, heard you gon' clone sir; Stop all that flexin', young nigga don't wanna go there*» (Annexe J). Le principe de l'universalisme est absent du corpus de Migos, puisqu'ils n'envisagent pas que leurs conditions soient généralisées à tous et toutes.

En résumé, si l'individualisme des Migos est moins frénétique que celui de Gucci Mane, les trois rappers du nord d'Atlanta ont consacré avec la légèreté de leur ton et leur humour presque grand public un *trap* s'incorporant davantage à la culture populaire dominante aux États-Unis. Migos se pavane avec des marchandises et des liasses de billet, proposant une musique qui fait ironiquement l'apologie du crime pour mener une vie consumériste au-delà de la moyenne américaine, seul barème de la chose civique. Néanmoins, le visage du succès de Migos défigure les prescriptions hégémoniques du foyer familial patriarcal et du manichéisme du contrat moral. La

⁹⁰ Expression anglaise pour parler de vantardise superficielle et d'arrogance prétentieuse.

nouvelle classes culturelle «méchante et bourgeoise» que Migos veut symboliser se négocie de nouveau un rêve américain absurde, où les fondations morales et politiques sont caricaturées dans représentation.

4.4 21 Savage

*I'm the one that the streets choose
Now I'm on Ocean Drive sipping codeine with the top down
20 grand on me, lot of jewelry and a Glock nine
Got my own money, pussy nigga I did not sign
Say Young Savage name in a song, it's some shots fired
21 Savage, «Ocean Drive»*

Shayaa Bin Abraham-Joseph, alias 21 Savage, alias le *Slaughter King*, est né en 1992 à Atlanta, grandissant comme Gucci Mane dans la «Zone six», à Glenwood. Son enfance, son adolescence et sa jeune vie d'adulte sont marquées par la violence et la criminalité. Exclu de l'école publique pour être interné dans un établissement pénitentiaire pour mineurs à un tout jeune âge, 21 Savage s'initie à la vie de gang criminalisée par la vente de drogue, le cambriolage et le «gangbanging»⁹¹ pour aider sa famille monoparentale et nourrir ses ambitions de richesse (21 Savage, 2016). Son entourage est terrassé par la violence par arme à feu; il assiste à l'assassinat de son oncle et de son petit frère. Puis lors de son 21^e anniversaire, il est victime d'une fusillade, où il reçoit 6 balles dans le corps et durant laquelle la vie de son meilleur ami est emportée (Barshad, 2017). Cet accident le mène à repenser ses activités : il se tourne vers le rap en se baptisant 21 Savage, en l'honneur du numéro de sa gang et de son mode de vie brutal. Depuis son trauma, il apparaît toujours avec un grand verre de styromousse rempli d'*Actavis* ou d'autres sirops antidouleurs. Ainsi avec sa dépendance aux opioïdes, il est reconnu dans sa musique par son timbre monotone et engourdi, sa nonchalance distraite lorsqu'il parle de sujets dramatiques et d'images

⁹¹ Le gangbanging est la lutte armée entre différents gangs criminels autour du contrôle de territoire pour le trafic de drogue, voire pour la lutte armée en soi.

graphiques du gangstérisme, créant autour de sa personnalité une aura teintée de nihilisme de la rue. Il s'encense lui-même comme authentique et rattaché de près à la culture de la rue. Considéré comme une vedette montante du *trap*, il s'y réfère comme genre musical provenant directement d'un mode de vie distinct d'Atlanta. Son influence est tributaire de sa crédibilité et de son histoire personnelle. Pourtant, 21 Savage déclare, en dehors de sa musique pessimiste, aspirer au changement : il invoque souvent la religion Ifá comme son héritage spirituel et sa pratique religieuse quotidienne, en plus d'organiser des événements caritatifs pour les enfants à Atlanta. Ses références à la violence de la rue ne seraient que des réflexions sur ses origines (Leight, 2017) pour faire de l'argent et faire avancer les consciences. Il est également reconnu pour son amour de la haute couture, se surnommant lui-même le «Saint Laurent Don». S'il se fait connaître en fin 2014 avec son premier succès «*Picky*», 21 Savage parvient aux sommets des palmarès musicaux internationaux en l'espace de moins de deux ans. Il a signé avec *Interscope* un contrat de distribution pour son premier «long jeu», *Issa Album*, puis avec L.A. Reid et *Epic Records*.

4.4.1 Individualisme

*Young Savage, why you trappin' so hard? [...]
 Why you pullin' all these rappers' cards?
 'Cause these niggas pussy and I'm hard
 I turn that fuckin' soft into some hard
 I grew up in the streets without no heart
 I'm prayin' to my Glock and my carbon
 21 Savage, «No Heart»*

À l'instar de Migos, 21 Savage valorise un attachement collectif. Dans son cas, il s'agit d'un attachement à une gang de rue que ce soit les *Bloods*⁹²; ou sa *Slaughter Gang*: «*I'm a Slaughter Gang Savage, niggas know we with the shit; All my Murder Gang niggas pulling up they with the shit*» (Annexe L). Au fil de sa courte

⁹² Les *bloods* sont une grande famille de gang de rue au niveau national, qui obtient l'affiliation de plus petits gangs au niveau local. L'une des premières chansons populaires de 21 Savage s'appelle «*Red Opps*» où il se présente comme un *blood*.

anthologie, l'idée du gang comme unité sociale d'importance demeure, mais l'attachement se fait de plus en plus autour de l'aura du rappeur et de sa fortune. Dans «*Rap Saved Me*», l'une des chansons figurant sur l'album collaboratif entre 21 Savage, Metro Boomin et Offset, *Without Warning*, les voitures de 21 Savage à plusieurs centaines de milliers de dollars sont dépeintes en lien direct avec l'affiliation de 21 Savage avec les *bloods*: «*I'm sedated (yah), eyes lazy (yah); Bloody Phantom (yah), the seats brazy (yah) [...] Rover SVR and I got the seats blazin' (21)*» (Annexe O).

Les rapports à autrui sont souvent médiatisés par une marchandise ou un échange marchand, notamment avec les femmes qu'il courtise. Ces rapports se résument souvent à la consommation de produits de luxe et le succès dans la vente de drogue. Son identité individuelle est souvent déterminée par la possession de biens de luxe. Ainsi, 21 Savage se compare souvent à autrui selon les marchandises qu'ils possèdent. Dans «*Bank Account*» (Annexe N), produite par 21 Savage lui-même et créée d'un échantillon de «*Flashbulbs*» de Coleridge-Taylor Perkinson pour le film *The Education of Sonny Carson*, le rappeur de la «*Zone six*» se vante des produits qu'il possède, ô combien plus distingués que ceux de ces adversaires: «*I pull up in 'Rari's and shit (skrrr); With choppers and Harley's and shit (for real); I be Gucci'd down (Gucci); You wearing Lacoste and shit (bitch)*».

De plus, le jeune rappeur se présente comme un entrepreneur du rap. C'est par ailleurs pour quoi il vante, à l'instar de Gucci Mane, son indépendance face à l'industrie, en déclarant qu'il possède les bandes maîtresses de sa musique. Dans «*No Heart*» (Annexe M), 21 Savage s'évertue en déclarant son indépendance des grandes étiquettes musicales: «*Fast Foward nigga, 2016, And I'm screaming fuck a deal*».

L'individualisme chez 21 Savage s'affirme avec une violence extrême. Dans «*One Foot*», 21 Savage se présente comme une figure forte du crime, où sa liberté

individuelle est avant tout une force qui terrasse pour obtenir de l'argent. Souvent motivé par une logique de survivance et une trame narratrice classique du *gangsta* «ghettocentrique», l'individu et sa liberté trônent au-dessus du système de valeur comme le paramètre social dans un environnement à l'état de nature hobbesien. Le résultat est un individualisme à rationalité entrepreneuriale, où le rappeur devient un produit de la violente réalité qu'il portait. Cela dit, cet individualisme est d'une telle brutalité qu'il ébranle la prescription hégémonique de concurrence libre entre individus: «*Triple homicide, put me in a chair, yuh (in jail)/Triple cross the plug, we do not play fair, yuh (On God)*» (Annexe N).

4.4.2 Américanisme

*So many shots the neighbor looked at the calendar
Thought it was Fourth of July
You was with your friends playin' Nintendo
I was playin' 'round with that fire
21 Savage, «No Heart»*

Bien que 21 Savage organise des événements caritatifs pour la communauté afro-américaine d'Atlanta, le rattachement à la nation et la patrie sont absentes dans ses chansons. En fait, pour défendre son honneur, il s'indigne souvent de la condition de cette communauté, comme il le fait dans cette entrevue avec *Rolling Stone* parlant de sa chanson engagée «*Nothin New*»:

It's hard being black. I don't think people really understand how hard it is to be black. Especially when you coming from nothing. In the hood, there's already a lot of hate just amongst us black people. We killin' each other and everybody else killin' us too. We poor. And the world hates us. People always say I don't ever talk about that type of shit, then when I talk about that type of shit, they do everything in their power to not talk about that song. They don't give me the credit. Fuck 'em (Leight, 2017).

Ce parti dépasse largement celui d'un nationalisme qui neutraliserait les différences et contradictions sociales. Bien qu'il ne prenne pas généralement un ton militant dans sa

musique, 21 Savage nous présente le plus crûment les parties de l'Amérique qu'on cache lorsqu'on veut vanter son rêve. Dans son célèbre tube «*No Heart*» (Annexe M), le *Slaughter King* le souligne ironiquement en comparant les fusillades de son quartier aux feux d'artifice du 4 juillet, la fête nationale des États-Unis. Cette image souligne l'ambiguïté de la force idéologique de la nation pour les subalternes et les Afro-Américains spécifiquement dans ce cas-ci, quand on sait que 21 Savage a avancé publiquement qu'il s'opposait à la violence par arme à feu et que la meilleure manière d'en venir à bout serait de saisir toutes les armes à feu en circulation, particulièrement celles des policiers (Starling et Zeichner, 2016). Par ailleurs, dans le vidéoclip de «*Bank Account*», on peut voir un schéma dessiné sur le mur présentant les différentes forces et enjeux du racisme systémiques aux États-Unis. Cette position sur sa propre œuvre renseigne davantage sur la position de Shayaa Bin Abraham-Joseph, mais la contestation du principe hégémonique de l'américanisme qu'il soutient est avant tout ambivalente dans sa musique, considérant l'importance fondamentale que prend l'arme à feu dans son œuvre.

4.4.3 Morale civique

I'm gang banging (gang), and I'm dangerous (hey)
Smith & Wesson (brtt), and it's stainless (woo)
Brand new Rari (skrt), I'm finna paint it (yeah)
She took a xanny (yeah), then she fainted (yeah)
 21 Savage, «*Rap Saved Me*»

La morale civique manichéenne du rêve américain dans sa définition hégémonique est un principe contesté dans le discours de 21 Savage. Il met en scène dans ses chansons des pratiques amORAles comme la vente de drogue ou le meurtre, sans pour autant les avoir justifiées pour une cause supérieure⁹³. Similairement à Migos, 21

⁹³ On pourrait arguer que son rap agit comme médiation entre le crime réel et les intentions derrière, comme dans «*No Heart*» (Annexe M) : *I'ma «@» your favorite rapper, shoot him like I'm John Dill*'. Implicitement, on pourrait avancer qu'il insinue que ces meurtres sont avant tout lyriques, bien que cela pourrait aussi signifier que le Saint Laurent Don reconnaît la force de l'usage de la violence physique pour régler ses querelles en ligne. Lorsqu'on «@» quelqu'un, c'est pour s'adresser à son profil sur un réseau social en ligne.

Savage donne une importance à l'idéal individualiste libéral du mérite, mais le travail dans sa musique se limite au crime: «*Nah, I ain't never filled out no application in my life; on my life, on my kids*» (21 Savage, 2016, 9m5s). Par exemple, dans «*No Heart*» (Annexe M), 21 Savage entretient son aura de gangster sanguinaire et méfiant dans une sobre monotonie. Il raconte son parcours de jeune malfaiteur qui subit son propre courroux dans un système social punitif où les armes à feu fourmillent et sa situation actuelle de rappeur qui *trap* au sein d'une gang criminelle haïtienne. Il narre son histoire de *trapper* et l'origine de sa musique et de sa richesse en les rattachant à des rapports à la réalité : la survivance dans la rue, l'abandon de l'école publique, la vente de drogue, le meurtre, l'adultère, etc. Dans le vidéoclip, on représente de manière presque documentaire des lieux communs du *trap* : une gang de jeunes armés qui parient, cloîtrés dans un *trap house* délabré d'Atlanta, 21 Savage qui regarde avec suspicion au travers des stores, un vol à main armée qui tourne au vinaigre dans un *liquor store*, un règlement de compte au fusil automatique, etc. L'organisation sociale dans laquelle il dépeint ces événements et ses actes inspirent l'insécurité et représentent exactement le contraire des prescriptions hégémoniques sur la sécurité, la loi et l'ordre.

Le rappeur d'Atlanta est sous l'effet constant de diverses drogues, principalement les médicaments antidouleurs comme le Percocet ou la codéine mélangée au soda. Sous sédatif, 21 Savage peut toujours être vu avec un grand verre de styromousse, dans lequel il concocte du *lean*, une boisson pour atténuer ses douleurs chroniques reliées à la fusillade où il a été criblé de 6 balles. C'est aussi une manière de s'identifier à la culture de la rue et à son économie illicite. En faisant référence à son univers de gangster sadique dans une voix désengagée et engourdie par les opioïdes, il inspire un nihilisme qui porte à dérision le ton moralisateur du succès du rêve américain dans sa mentalité hégémonique.

4.4.4 Succès comme fonction sociale

*Diamonds on my ring
Pinky ring bling
Watch chain ring
Nigga you can't hang
You know I sell cocaine
21 Savage, «One foot»*

Si les positions de 21 Savage sur le contrat moral du rêve américain sont en rupture avec les prescriptions hégémoniques, le but du contrat – le succès – est similaire. L'objectif implicite reste l'accumulation de richesses monétaires et de marchandises, préférablement de luxe. Bien que 21 Savage a publiquement annoncé, un an après la sortie de *Issa Album*, qu'il cessait d'acheter des chaînes de diamants et d'or pour investir dans l'immobilier (Hahn, 2018), le fétichisme de la marchandise abonde dans ses textes, que ce soit lorsqu'il s'identifie à travers la marchandise ou en ce qui a trait à l'arme à feu, qui est d'une importance vitale, même sacrée : «*I'm praying to my Glock and my carbon*» (Annexe M). Il ne vise pas à subvertir la fonction de ces objets de luxe, mais bien de les rendre cohérents avec sa position de gangster, reproduisant le principe hégémonique du succès financier et matériel. Dans l'irrévérence cynique de «*Bank Account*» (Annexe N), qui figure sur son premier «long jeu», *Issa Album*, 21 Savage se procure toutes ces marchandises pour leur fonction première, sans subversion dans leur fonction : «*I bought a 'Rari just so I can go faster (skrr)*».

4.4.5 Mobilité sociale

*One foot in, one foot out (hey)
I really wanna rap but this trapping what I'm bout
Really wanna rap but this trapping what I'm bout
21 Savage, «One Foot»*

Chez 21 Savage, la représentation de la structure sociale et sa fluidité sont enchevêtrées par sa tentative d'allier en une forme idéologique hétérogène le gangster de rue et l'entrepreneur millionnaire dans l'industrie culturelle. Pour reprendre la

métaphore de «*One Foot*», 21 Savage pose un pied dans le studio d'enregistrement et l'autre dans le *trap house*. Cet alliage se construit idéologiquement avec le moyen même de sa mobilité sociale, le rap, qui n'est ici qu'un prétexte pour imager la réalité du rappeur et exemplifier sa réussite. Dans «*Gucci on my*», une chanson de Mike Will Made-It avec 21 Savage et deux membres de Migos, Shayaa Bin déclare : «*Yeah, he on TV, that nigga still be in the 6; Fuck this rap shit, that nigga still be hittin' licks*»⁹⁴.

Narrant son parcours spectaculaire, il propose sa voie personnelle vers le succès, en la moussant du même fait dans une marchandise culturelle qui magnifie un danger pour l'ordre social. Dans le vidéoclip de la chanson «*Bank Account*», on assiste à un braquage à grande échelle dans un édifice commercial à Atlanta quand Mike Epps, un humoriste jouant son propre rôle, tombe sur cette entreprise mesquine. Il tente alors d'arrêter les filous. Malgré sa réponse héroïque, il apprend ironiquement qu'il s'agit de la production d'un vidéoclip à l'intérieur même du vidéoclip de «*Bank Account*». Pour une première fois 21 Savage présente sa personnalité de gangster au deuxième degré via l'humour. Autant il se présente comme un caïd qui contrôle la ville, surplombant une maquette du centre-ville d'Atlanta entouré de tireurs, autant sa personnalité de célébrité est soulignée lorsqu'il déclare que toute cette entreprise n'est qu'un vidéo inspiré du film *Die Hard* et que les armes à feu sont fausses. La mise en abyme en conclusion souligne que le *trap* est aussi un produit culturel et commercial et que s'il reflète un mode de vie d'une classe sociale afro-américaine défavorisée, il s'en éloigne avec le succès et l'incorporation dans l'industrie culturelle.

Cela dit, le discours du rappeur d'Atlanta appuie l'idée d'une forme méritocratique de régime socioéconomique. Le résultat est une représentation de la structure sociale fluide, mais qui n'offre pas à chacun et chacune sa chance. 21 Savage narre sa mobilité sociale à travers des histoires qui entremêlent ses origines modestes, ses

⁹⁴ Cette chanson fait initialement partie du corpus, mais son propos recoupe grandement «*Versace*» de Migos. L'expression «*hittin' licks*» signifie faire des cambriolages.

pratiques criminelles et son rap – qui se veut un reflet de cette identité de gangster et de sa prestance de millionnaire. «*Rap Saved Me*» (Annexe O) est une chanson-témoignage sur la fonction de mobilité sociale du rap. 21 Savage et ses acolytes discutent sur cette pratique artistique, qui a propulsé leur carrière d'artiste et sauvé leur vie, pour leur permettre de vivre dans l'opulence. Les produits de luxe se mélangent à l'armada du gangster et à son inventaire de drogue; du crack dans un sac Louis Vuitton, des chaînes diamantées s'agitent au vent, au rythme de pétares de fusils automatiques. Paradoxalement, ce rapport au succès conserve les tropes de la vie criminelle dont se sont sauvés les rappeurs. Ils entretiennent un entourage de tireur sous l'effet de drogue de concentration : «*All of my shooters on addys, yeah yeah*». Ils continuent eux-mêmes à consommer diverses drogues. À l'instar de Gucci Mane, la mobilité sociale ascensionnelle est inversée; c'est la rue qui lui a frayé un chemin vers la villa.

Dans sa version négociée de la mobilité sociale, 21 Savage ramène la question de l'authenticité dans le rap et l'industrie culturelle qui l'incorpore : «*They feel like I'm telling the truth – 'cause I'm telling the truth. That's why a lot of people gravitate towards me: I'm a real nigga in a fake-ass industry*» (Leight, 2017). Pour 21 Savage, une œuvre musicale peut refléter une réalité sociale comme elle peut aussi être un produit sans soubassement social. Sa musique refléterait sa vie de gangster, alors que d'autres médiatiseraient une fabulation. En plus de s'authentifier avec ses rapports à la culture de la rue, il le fait en dépréciant autrui, en accusant d'autres rappeurs d'être inauthentique, en lançant que ceux-là ne pratiquent pas ces crimes dans le réel ou qu'ils agissent hypocritement avec le succès du rappeur de la «*Zone six*» : «*I am not one of these niggas bangin' on wax*» et «*Niggas love sneak dissin' on Twitter; They don't want beef for real*» (Annexe M).

4.4.6 Foyer familial

I buy a new car for the bitch (for real)
I tear down the mall with the bitch (for real)
You can't even talk to the bitch (no)
She fucking with bosses and shit (on God)
 21 Savage, «Bank Account»

Relativement au principe de la morale civique, le nihilisme de l'œuvre de 21 Savage s'articule aussi en contradiction forte avec celui du foyer familial banlieusard blanc et chrétien en tant que moule social pour les devoirs moraux et civiques de l'individu. En plus de pratiquer un libertinage désincarné et sans loyauté, cette fonction sociale du foyer est écartée de l'équation gagnante du rêve américain. Dans un ordre d'idée similaire, le discours de 21 Savage sur les femmes reproduit en partie l'aspect patriarcal de ce principe. Dans «*One Foot*» (Annexe L), figurant sur l'une des premières publications de 21 Savage, la *mixtape Free Guwop*⁹⁵, la femme est nommée pour être dévalorisée ou utilisée pour ridiculiser un adversaire : «*I don't give a fuck about a bitch, nigga fuck a bitch / I pull up on your wife, you know I'm fuckin on your main / Fuckin on a nigga bitch*». Néanmoins, on observe progressivement dans les chansons étudiées une considération pour le désir féminin, bien qu'il reste la majeure partie du temps accessoire au succès du rappeur. Les relations que 21 Savage entretient avec les femmes restent centrées autour de l'achat de marchandise, de leur consommation et de rapports sexuels. Bien qu'elles soient obsédées par l'argent de 21 Savage et de ce qui leur achète, les femmes dans le texte et le vidéo ne sont pas représentées comme dépourvues de volonté, au contraire conscientes de leur pouvoir attractif.

⁹⁵ La *mixtape* est nommé en l'honneur de Gucci Mane, qui se surnomme souvent Guwop. Il était incarcéré à l'époque.

4.4.7 Universalisme

I'm from the gutter (hey), ain't no changing (nah)
From the gutter (gutter), rap saved me (rap)
 21 Savage, «*Rap Saved Me*»

En parallèle à la vision d'une société méritocratique, 21 Savage ne prétend pas comme le veut le principe hégémonique de l'universalisme que ce chemin de gloire s'offre à tout le monde, encore moins pour ceux et celle qui proviennent du même milieu que lui, le «caniveau», selon ces propres mots.

Dans «*Rap Saved Me*» (Annexe O), 21 Savage partage sa perspective cynique sur le succès en société. Avouant qu'il vient des bas-fonds, il ne croit pas que cette situation peut changer structurellement. Il croit davantage à la poursuite individuelle du succès financier par le *gangsta* rap. S'élevant au statut de millionnaire tout puissant et dépeignant une structure sociale inégalitaire immuable, les rappeurs sur «*Rap Saved Me*» ne croient pas que leur succès est possible pour tous et (surtout) toutes. À l'instar des autres artistes à l'étude, 21 Savage s'adresse souvent à des interlocuteurs typiques du *trap* : un inférieur qui fuit, un cocu victime des crimes du rappeur qui ne jouira jamais du succès que promet le rêve américain.

Pour conclure, s'il partage un individualisme farouche avec Gucci Mane, 21 Savage semble conserver un rapport rapproché avec la rue. Il narre une trame d'ascension sociale similaire, mais sur un ton nihiliste comme témoignage de ce qu'il a subi. Il ajoute toutefois dans ces images de violence l'opulence et la richesse. Il laisse entrevoir une forme peu solidarisée de l'individualisme et une vision cynique des rapports nuptiaux, où le consumérisme et le matérialisme financier agissent comme un baume superficiel aux problèmes sociaux dans les quartiers défavorisés de l'est d'Atlanta. 21 Savage négocie un rêve américain pour dévoiler ce qui en soit rentre en contradiction avec les termes hégémoniques moraux de ce mythe «contractualiste».

4.5 Synthèse analytique du *trap*

*When you wake up before you brush your teeth
 You grab your strap, nigga
 Only time you get down on your knees
 Shooting craps, nigga
 Fuck what you heard, God blessin' all the trap niggas
 God blessin' all the trap niggas
 Future, «Trap niggas»*

L'individualisme est un principe incarné par le *trap*. Les problématiques et les aspirations sont posées dans un cadre individualiste propre à la prescription hégémonique de la rationalité entrepreneuriale. Agissant dans une industrie «post-industrielle», ces rappeurs commercialisent leur personne et leurs rapports sociaux, leurs affiliations identitaires à des groupes, comme des gangs, ou des endroits, comme Atlanta. Leur rattachement idéologique à l'économie de rue illicite et la violence de leur individualisme rendent ambigu ce rapport en raison de leur vision irrémédiable de la concurrence, bien qu'ils puissent être d'honnêtes hommes d'affaires en dehors de leur musique. Dans sa vision de l'individualisme, le *trap* élève ses rapports marchands médiatisant des conditions socioéconomiques contradictoires au-dessus de leur fondement réel et néglige ainsi la communauté qu'il prétend représenter.

Le principe nationaliste du rêve américain est ridiculisé dans le *trap*. Les figures historiques qui animent les textes et les vidéos des *trappers* réfèrent davantage à l'histoire criminelle des États-Unis ou revisitent des moments phares de l'histoire politique pour y désamorcer le sacré de l'américanisme. La force idéologique socialement neutralisante de la nation dans la «mentalité hégémonique» est dévoilée dans le *trap*. Pourtant, c'est un dévoilement cynique du corps social : un ghetto sans drapeau où la loi du plus fort règne et où les populations les plus marginalisées sont

décimées par une adoration pour l'arme à feu, un aspect reconduit de l'américanisme dans sa définition hégémonique.

Dans sa mise en récit à la première personne, le *trap* entretient une relation équivoque à l'éthique du travail individualiste prescrit par la «mentalité hégémonique». Si le mérite individuel de la persévérance semble naturel dans le *trap*, l'oisiveté et l'hédonisme desquels se réclament les *trappers* divergent des notions d'effort et de discipline des prescriptions hégémoniques. Sans compter que celles concernant la loi, l'ordre et la sobriété s'avèrent être en contradiction totale avec les textes et vidéos du *trap*. En somme, la déconstruction de la morale dans le travail sous l'ivresse⁹⁶ et dans le crime se couronne de succès avec le recours à la violence sans justificatif moral, une déformation de la prescription hégémonique sur la violence moralement justifiée. Pourtant, la violence par arme à feu brutalement exposée par les *trappers* résout magiquement les problèmes sociaux.

La prescription hégémonique du succès financier et matérialiste comme fonction sociale du mythe est la plus alignée avec le discours du *trap*. Son rapport à la marchandise est fétichisé: il l'a reproduit dans sa fonction de consommation. Même la valeur d'usage disparaît lorsque la marchandise magnifie un rapport social ou lorsque le rappeur désire se comparer à son auditoire, tacitement de la classe moyenne. Pour reprendre la typologie de Hochschild (1995, p.16-7), ce sont des succès «compétitifs» et «relatifs», plutôt qu'«idéaux».

Les artistes étudiés mettent en scène dans leurs textes et vidéos des narrations de mobilité sociale ascensionnelle verticale qui associent leur parcours d'artistes établis avec leur origine «ghettocentrique» et l'opulence de la haute bourgeoisie. Cette association idéologique hétérogène mais unifiée donne tort aux prétentions des

⁹⁶ Le *trap* se distingue du *gangsta rap* classique de la côte Ouest, considérant que ses rappeurs parlent ouvertement et fréquemment de leur consommation de drogues dures, notamment pour être productifs.

prescriptions hégémoniques de la mobilité sociale sans détermination sociale. Toutefois, ces déterminations inversées embrouillent les réalités matérielles des classes ouvrières ou du «prolétariat en haillon» afro-américains.

Le foyer familial patriarcal monogamique chrétien banlieusard de classe moyenne est une lubie néoconservatrice défigurée dans le *trap*. Issu de propriétés anciennement familiales abandonnées dans des quartiers dévastés par la désindustrialisation, le développement de la banlieue, la crise immobilière de 2007 et de l'embourgeoisement, le *trap* prend de revers l'image du foyer comme moule du rêve américain. Il ne croit pas que la famille, bien qu'importante, inculque ce sens moral civique de la «mentalité hégémonique» du rêve américain, mais plutôt un esprit de survivance qui justement déconstruit la morale. Le patriarcat n'est pas contesté dans le *trap* : les femmes restent un accessoire, une marchandise, bien qu'elles semblent assumer en certains cas ce rôle. De plus, la masculinité y est mesurée par l'acquisition de marchandise, une caricature du trope patriarcal de l'homme qui pourvoit sa famille. Cela dit, les rapports conjugaux dans le *trap* sont en contradiction avec le modèle monogamique atomique.

Conséquemment à sa vision de la concurrence, l'universalisme du rêve américain n'est pas pour le *trap* une trajectoire politique implicite de cet appel au succès. L'appel à la dérision de l'adversaire, joute orale commune au rap, lorsqu'appliqué à l'univers hobbesien du *trap*, ébranle ce principe du rêve américain.

Ces rappeurs ont déconstruit le rêve américain tel que l'ont conçu les élites économiques et politiques néolibérales et néoconservatrices contemporaines, poussant certaines de leurs prescriptions hégémoniques à l'absurde. Le *self-made-man* qui vend du crack et le patriotisme de la «Zone six» qui voue un culte aux armes automatiques et aux «*dead presidents*», des billets d'argent : la «mentalité hégémonique» est dénaturalisée.

Pourtant, ce n'est pas si univoque. L'embrouillage des positions de classe des ghettos d'Atlanta dans les récits de mobilité sociale négociée des *trapper* complexifie les termes de cette «mentalité hégémonique» en une articulation à deux têtes idéologiques.

À vrai dire, ces formes idéologiques composites en viennent à être incorporées au projet hégémonique capitaliste, qui «sans apporter de bénéfices immédiats aux intérêts particuliers d'une classe particulière, favorise le développement et l'expansion du système productif et social dominant» (Hall, 2007, p.116) dans les rapports de classes. On ne pourrait pas parler d'une contre-hégémonie du *trap*.

Le prolongement des principes du succès financier et matérialiste ne dépasse pas le développement de l'hégémonie capitaliste du 21^e siècle qui se base largement sur la consommation de masse pour perdurer. Tocqueville, parlant du matérialisme dans les jeunes États-Unis, avait déjà entrevu une problématique de la sorte au 19^e siècle: «Préoccupés du seul soin de faire fortune, ils n'aperçoivent plus le lien étroit qui unit la fortune particulière de chacun d'eux à la propriété de tous» (Tocqueville, 1986, p.196). Les marchandises de luxe et les liasses de billets qui paraded dans le *trap* deviennent sa propre matière et perdent toute relation avec le reste de la société. Elles sont fétichisées et leurs valeurs de production et d'usage sont annihilées derrière leur valeur d'échange. Le *trap* est une motivation sociale à la consommation de luxe chez les classes populaires et démunies. Pas étonnant que Gucci vende désormais des *baskets* et des *sweats* à capuche.

Aussi, le rythme de production musicale des *trappers* est vertigineux, comme quoi le *trap* se meut dans la même logique marchande que la drogue à laquelle il est constamment identifié: une offre toujours en croissance répondant à une demande vorace sans fin. Entre 2006 et 2016, totalisant trois années derrière les barreaux, Gucci Mane a fait paraître 27 albums et 40 *mixtapes* (Burton, 2017, p.95). Le *trap* se

présente comme une forme d'entrepreneuriat brutale qui pousse l'éthique du travail néolibéral à son paroxysme.

Cela dit, cette mobilité sociale s'accroche à l'autre tête du nœud idéologique fondamental à la «mentalité hégémonique» néolibérale du rêve américain: la «race». Ces trames de mobilité sociale, qu'elles proviennent de l'autobiographie de Gucci Mane, certifiée *Best Seller* par le *New York Times* et écrite – ironiquement comme pour Gramsci – en prison, des hymnes de Migos, les «Beatles de leur génération», pour l'arrivée d'une nouvelle classe bourgeoise à la tête du ghetto, ou du souffle glacial des murmures désengagés de 21 Savage sur la violence inextricable du *gangsta* rap, celles-ci nous rappellent le paradoxe d'Atlanta et de sa structuration socioculturelle historique.

Why the hell Atlanta got so bad lately, man ? [...]

-Nah, It's just the light been shined on it now. It's always been like that but people just never looked at it in that from Atlanta [...] Now with all the rap goin' on [...] the world gets to see Atlanta from a different people's point of view, like my point of view. (21 Savage, 2016, 9m28s)

Le paradoxe du *trap* emprunte beaucoup à celui de sa ville, au point d'intersection d'articulations contradictoires de classe et de «race», au sein d'une capitale de la culture urbaine afro-américaine longtemps désavouée. Le «*Dirty South*» et son enfant terrible *gangsta*, le *trap*, ont dû négocier leur place à deux endroits. Dans leur Atlanta inégalitaire qui a déplacé, appauvri et maintenu sous silence la culture afro-américaine pendant longtemps avec l'héritage de l'ère Jim Crow, traditionaliste et suprémaciste blanc, puis des Jeux olympiques de l'Atlanta néolibéral d'Andrew Young, figure du legs du mouvement des droits civiques. À l'instar des antagonismes locaux, les rappeurs du sud furent longtemps ridiculisés dans l'industrie musicale nationale, avant de devenir une source indéniable de revenu. Bien que générant maintenant des centaines de millions de dollars et offrant un horizon de rêve

luxurieux pour une élite culturelle afro-américaine, le *trap* se développe toujours dans cette ville paradoxale : «*[Atlanta] witnessed both the greatest successes and greatest failures with regard to blacks in the United States [...] [Atlanta] predicated neoliberalism [which led to] the marginilization of the black masses through the commercial branding of Atlanta based on Dr. King's dream*» (Hobson, 2017, p.249-50). Ces quartiers toujours déshérités sont maintenant sous les feux de la rampe du «*Black Hollywood*» lui-même. En bref, les classes miséreuses de la population afro-américaine à Atlanta ont été victimes de leur propre succès. Un succès qui resta historiquement ambivalent.

Le *trap* s'inscrit dans cette tradition de la «troisième côte» qui affirme une masculinité noire particulière au Sud des États-Unis, l'un des premiers phénomènes culturels du sud à le faire depuis la fin du mouvement pour les droits civiques. Il présente ce qui est le plus souvent décrié comme amoral et dysfonctionnel dans le pays: sexualité risquée, vente de drogue et «culture de la pauvreté» (Rose, 2008, p.6). Fréquemment, ces voix conservatrices l'associent à l'Autre, à l'adversaire du rêve américain, ce *gangsta* afro-américain du sud étant le type idéal. À cet égard, Rose reconnaissait que les attaques contre le *gangsta* rap qui dit pervertir la culture étasunienne reprennent, comme tant d'autres, une attaque contre la présence même des formes culturelles noires en Occident (Rose, 2008, p.62).

À l'inverse, on pourrait aussi reprocher à cette forme expressive noire de reproduire le schème de la domination blanche sur sa propre communauté. Cette masculinité noire ne serait qu'un rejeton du patriarcat blanc (hooks, 2003, cité dans Balaji, 2009, p.24) qui répond aux besoins racistes de l'industrie de divertissement d'après lutte pour les droits civiques (Rose, 2008, p.13). Depuis le début de la littérature et de la pensée noire en Amérique, la forme artistique expressive noire est souvent chargée d'un fardeau de la représentation «réaliste» de l'expérience afro-américaine (Quinn, 2005, p.20). Dans une ère ultra individualiste «post-raciale» comme celle du

néolibéralisme, cette charge communautariste se retrouve ironiquement dans le discours du *gangsta* rap d'Atlanta, et tout autant dans ses fantasmes les plus exubérants, dans ses diatribes violentes dirigées contre elles-mêmes. Entouré de marchandises à «l'extrémité de l'économie politique» (Judy, 1994, p.107), le *trapper* marchandise sa propre calomnie, compromettant ainsi la base morale de cet ordre capitalistique hégémonique, et l'édifice de la moralité de résistance noire (Judy, 1994, p.115).

En tentant de *glamouriser* la vente de drogue, le cambriolage et le meurtre, le *trap* négocie une mobilité sociale d'un «prolétariat en haillon» noir à Atlanta à travers une certaine déviance politique (Hall, 2007, p.132). Ce rapport de déviance est «racial» et implicitement dirigé vers l'audience, la communauté et l'ordre hégémonique blancs. Ce rapport est dans le *trap* un aspect majeur de sa mise en récit commercialisée en tant que danger pour l'ordre social, qui ultimement ne fait que le désacraliser. Le *trap* confesse son succès dans toute sa déviance comme forme ironique du rêve américain de la version de la «mentalité hégémonique» néolibérale et néoconservatrice, construit entre autres sur la suprématie blanche au travers de l'histoire des États-Unis. Ce «*ghetto sublime*» du *trap* évolue dans l'industrie culturelle avec cet entendement de sa propre marchandisation et de celui de son milieu d'origine comme outil de mobilité sociale dans une société blanche qui ne veut pas s'assumer ainsi. C'est ce que Justin Adam Burton appelle l'ironie du *trap* comme politique inéligible:

Trap generally reads apolitical, but in its ironic performance of blackness in a post-race society, it digs in to blackness in a way that undermines post-race ideology without directly addressing it (Burton, 2017, p.72).

[It's] setting loose a disparate set of recognizably black voices sounding from all directions, rattling across the soundscape, routing themselves through any path that doesn't lead to the designated entry/exit point of the trap (Burton, 2016).

Ainsi, le *trap* ne reproduit et ne conteste pas le rêve américain de la «mentalité hégémonique» néolibérale et néoconservatrice, mais le négocie pour réarticuler une figure noire déviante à son sommet, déconstruisant les fondations morales qui hiérarchisent ce doublon articulatoire de «race» et de classe. Dans la «Zone six» de Gucci Mane, un nouveau sujet politique émerge; le *gangsta* noir et *self-made-man* qui dévoile sa ville post-industrielle paradoxale dans toute son ironie.

CONCLUSION

Wanna snort a line (Yeah)
Savage got them lines (Yeah)
Yeah them niggas used to rap
But I jumped the line (21)
21 Savage, «*All The Smoke*»

Ce mémoire a tenté de clarifier en deux temps les liens qu'entretiennent la culture populaire, son soubassement social et les mythes nationaux. C'est notamment en puisant dans la vaste nébuleuse des *cultural studies* que cette recherche fut entreprise: dans ses canons, comme les textes de Stuart Hall sur la conflictualité de la culture, dans ses inspirations, comme les écrits de prison de Gramsci qui ont rafraîchi la théorie marxiste, et chez ses continuateurs, comme dans les *hip-hop studies* qui ont appliqué ces outils analytiques sur le sujet général du mémoire. Le premier objectif fut théorique. Il a voulu rapprocher l'analyse sociohistorique de la musique populaire au mythe national. Ultimement, la notion d'hégémonie s'est avérée idoine pour comprendre l'interprétation «par le bas» de mythes sociopolitiques, plutôt que d'importer une compréhension déterministe de la culture et de l'idéologie face aux rapports économiques. Le deuxième objectif fut plus empirique. Le mémoire a tenté de comprendre les rapports discursifs, soit les manières dont les discours se rencontrent, s'assemblent et se contredisent, entre le *trap*, phénomène culturel peu traité dans la recherche en science politique, et le mythe du rêve américain, selon les termes d'une certaine «mentalité hégémonique».

Plus particulièrement, une analyse de discours des productions soniques, visuelles et textuelles de cinq rappeurs d'Atlanta a été faite en rapport aux principes et

prescriptions hégémoniques du rêve américain depuis les années 1980. La question qui guidait cette entreprise visait à savoir si le *trap* reproduit, conteste ou négocie le rêve américain. En filigrane, une mise en contexte du *trap*, forme culturelle spécifique dans une structuration particulière du pouvoir aux États-Unis a permis de mettre en parallèle ces deux ensembles sociodiscursifs sur une toile de fond conceptuelle qui mise sur l'articulation des rapports sociaux de classe et de «race» dans la mythologie nationale.

En prenant l'idéologie comme fonction des discours et des processus sociaux, le mythe du rêve américain fut considéré comme un espace de lutte de sens de première importance dans l'histoire des États-Unis. Les discours s'y rencontrent, s'y assemblent et s'affrontent dans un ordre hégémonique qui s'est développé avec la chute de l'État providence, la désindustrialisation et l'arrivée au pouvoir d'un bloc historique néolibéral et néoconservateur qui occasionna une fracture profonde dans le tissu social des États-Unis et des effets socioéconomiques dévastateurs sur les communautés afro-américaines. Cet ordre hégémonique, s'étendant au rythme du «post-fordisme» et des présidences néolibérales, cadra le rêve américain dans une «mentalité hégémonique» de laquelle sept principes furent précisés avec des prescriptions: chaque individu, peu importe d'où il vienne, peut réussir à accumuler sa petite fortune et gravir les échelons de la méritocratie s'il respecte une certaine éthique civique que lui a inculquée sa famille et qui miroite dans l'histoire américaine.

Dans le «*Deep South*», et plus particulièrement dans la capitale géorgienne, cette «mentalité hégémonique» s'est synchronisée avec une métropole post-industrielle qui s'est développée sous l'égide néolibérale de politiciens noirs (mais surtout d'une élite économique) voulant faire d'Atlanta «la Mecque noire du Sud», une cité internationale faisant resplendir l'économie et l'héritage culturel et politique afro-américains.

Dans les faits, ce rêve américain s'est avéré une illusion pour bon nombre d'habitants noirs des quartiers est, sud et ouest d'Atlanta. Comme à New York, Los Angeles et Memphis, sa culture hip-hop et son *gangsta* rap s'est accommodé des prescriptions hégémoniques dans sa vision du succès pour d'un côté donner forme aux fantasmes et aux problèmes des plus démunis, qui subissent le racisme et la misère sociale, et de l'autre créer une industrie de plusieurs millions de dollars qui perpétue les séparations entre classes à Atlanta.

Après analyse, ce paradoxe qui traverse Atlanta d'un néolibéralisme frénétique, d'une industrie culturelle noire mondiale et d'une histoire teintée d'un racisme «naturalisé» (Hall, 2007, p.196) se transcrit dans le *trap* et sa négociation du rêve américain qui «renferme un mélange d'éléments adaptatifs et oppositionnels» (Hall, 1994, p.38). L'individualisme radical de l'entrepreneuriat néolibéral sert une reproduction de la consommation de masse, mais aussi la marchandisation d'images qui contreviennent à la morale de l'hégémonie du rêve américain et de ses formes sociales, comme le foyer familial atomique de classe moyenne ou l'universalité même de ce mythe. Le succès de ce *gangsta* rap d'Atlanta est le succès de l'hégémonie capitaliste, usant des intellectuels organiques du ghetto (Lusane, 2004, p.357), ou ici des rappeurs «authentiques», pour renforcer ces rapports de production consumériste et complaire une industrie culturelle qui joue dans le stéréotype «racial». Cela dit, dans toute son ironie, le rêve américain négocié du *trap* désacralise la «mentalité hégémonique» et contredit ses prétentions morales, notamment l'idée que le rêve américain est «post-racial» ou que l'arme à feu peut servir sa cause supérieure.

En ce qui concerne la distorsion de ces principes et de ces prescriptions hégémoniques du rêve américain, ces conflictualités dans le sens rappellent que l'idéologie offre à la fois un contexte déterminant dans – et déterminé par – les relations «raciales» et de classes dans leur contexte sociohistorique propre. Le rapport du *trap* avec le rêve américain doit être envisagé dans cette articulation double.

Considérant sa répudiation du nationalisme et des formes traditionnelles de la politique, le *trap* doit être analysé dans son rapport déviant avec les idées dominantes et dans ses représentations ironiques d'un «prolétariat en haillon» noir. Les résultats de cette analyse de discours rappellent l'importance politique de l'idéologie, qui donne sens aux changements de la «base» économique. De plus, ces principes articulatoires ont, dans leur rencontre contextuelle, donné naissance à de nouveaux sujets du rêve américain. Des sujets qui déjouent les aprioris sur les correspondances de position de classe.

Ces conflictualités rappellent également l'un des enjeux principaux des *hip-hop studies*: «[Rap] both contains the common subversions of authority predicated on a history of discrimination and offers a highly commodifiable brand of youth and race rebellion» (Quinn, 2005, p.23). Cette dialectique nous laisse avec un *trap*, comme sous-genre du rap du sud des États-Unis, sous deux aspects concomitants: le *trap* en tant que reflet ou réflexion sur un mode de vie, et *trap* comme marchandise d'une industrie culturelle. Ce désir d'authenticité est commercialisé comme produit dans un premier mouvement. C'est ainsi que le *trap* passe d'un certain mode de vie médiatisé à un produit de l'industrie culturelle du rap, le *trap* comme genre musical commercial. Le *trapper* se positionne comme une icône *gangsta* qui a connu la violence, le crime et la drogue dans la rue et le succès dans son modèle d'entrepreneuriat, explicitement comme mode de vie criminel, mais implicitement et paradoxalement comme genre musical dans l'industrie culturelle du «*Black Hollywood*». Ces deux logiques sociohistoriques forment cet assemblage culturel flottant. Cette tête épineuse du nœud idéologique que le *trap* accroche au débat théorique sur l'identité nationale et la culture populaire apparaît dans les positions de Stuart Hall. Soutenant que la construction de hiérarchies ethniques a toujours soutenu le développement de la culture politique, de la politique culturelle et de la structure économique en Amérique, le penseur britannico-jamaïcain a prévenu de l'arrivée de formes culturelles populaires faussement exotiques et ambiguës qui, au-delà d'offrir

des préférences esthétiques de différences superficielles, ne font en soi aucune différence politique. Dans son avertissement pour ne pas tomber dans un tel pluralisme libéral «postmoderne» (Hall, 2007, p.217), Stuart Hall rappelle que la lutte de sens dans la culture populaire n'est pas fatidique, mais plutôt contradictoire et que les nouveaux sujets politiques noirs qui *spectacularisent* les marges desquelles ils proviennent ne les incorporent pas à jamais dans l'édifice de la domination blanche, qu'elle soit la maison de plantation esclavagiste ou le bureau d'une firme nationale de l'industrie culturelle. Nous avons démontré comment le *trap* est une forme noire adaptée aux «espaces mêlés, contradictoires et hybrides» de la culture populaire dominante (Hall, 2007, p.222).

Ce mémoire se termine là où ses limites peuvent se tracer. Dans les débats des *hip-hop studies*, la trame de fond se disjoint la plupart du temps sur l'approche théorique. Le pari de *Trap or Die* fut de s'intéresser avant tout aux rapports discursifs entre le *trap* et le rêve américain. Pourtant, une bonne partie des auteurs et des autrices de ce courant donnent prépondérance aux rapports économiques au sein de l'industrie culturelle pour expliquer la politique du rap. Les positions des *trappers*, au-delà de la politique de la représentation, pourraient être observées dans les organigrammes des multinationales de la musique, dans les clauses des contrats «360» qui s'approprient le travail intellectuel et artistique des rappeurs, ou de la résistance/résilience des petites entreprises locales du *trap*, comme la *1017 Brick Squad* de Gucci Mane.

Finalement, l'un des objectifs manqués de cette recherche fut d'investir plus profondément la musicologie pour expliquer les rapports entre culture populaire et idées dominantes. Le langage musical, que ce soit dans le *trap* de 2 Chainz ou le romantisme allemand de Liszt, recèle en effet des forces politiques qui affectent les corps, les esprits et leurs relations.

ANNEXES

ANNEXE A

GUCCI MANE – TRAP HOUSE (2005)

[Sans vidéo]

[Intro]

In the Trap house, in the Trap House, in the Trap House

Gucci Mane Check It

[Refrain]

Choppa on the floor pistol on the couch

Hood rich so I never had a bank account

Junkies going in junkies going out

Made a hundred thou, In my Trap House

Money kinda short but we can work it out

Made a hundred thou, in my Trap House

Bricks going in, bricks going out

Made a hundred thou, in my Trap House

[Couplet 1]

I'm tired of selling bricks I wanna go legit

I wonder can I sell 11 mill like 50 Cent

Cause platinum ain't enough I got too many vices

I love to smoke weed love to shoot dices

Say my lifestyle extravagant I talk cash shit

Bitches say I'm arrogant well goddamn Gucci cocky then

But at the same time young hoes be jocking slim

"Gucci ain't shit.", Bitch, I beg your pardon

I'm independent but I'm balling like a major artist

I stay high like giraffe pussy In My Trap House

Smokin' bubba kushie

[Refrain]

Choppa on the floor pistol on the couch

Hood rich so I never had a bank account

Junkies going in junkies going out

Made a hundred thou, In my Trap House

Money kinda short but we can work it out

Made a hundred thou, in my Trap House
 Bricks going in, bricks going out
 Made a hundred thou, in my Trap House
 [Couplet 2]
 Jumped out the whip everybody looking
 Big clouds of smoke but ain't nobody cooking
 (female talking) "Girl, there go Gucci Mane
 I want his autograph cause I'm his biggest fan"
 Yellow Humm-V with the yellow feet
 Yellow diamonds the same color cheddar cheese
 And I'm smoking on that purple shit
 They call me temp service cause I'll work a bitch
 Money long like Shaq feet
 Running dough like a sprinter at a track meet
 I heard he got that soft white
 Extended clips make them busters get they mind right
 [Refrain]

Choppa on the floor pistol on the couch
 Hood rich so I never had a bank account
 Junkies going in junkies going out
 Made a hundred thou, In my Trap House
 Money kinda short but we can work it out
 Made a hundred thou, in my Trap House
 Bricks going in, bricks going out
 Made a hundred thou, in my Trap House
 [Couplet 3]
 In my trap house watchin SportsCenter
 In the kitchen cooking but I ain't cooking dinner
 Splash it with the water whip it make it harder
 17 for 'em the same number as Qunice Carter
 Say I'm working with wit a mill or better
 Married to the game me and money live together
 Street smart niggah never listen to the teacher
 You can catch me in the bathroom smoking reefer
 Prices low like Walmart
 Bricks on aisle 9 get ya shopping cart
 Knee deep in the dope game
 I'm not a farmer but I'm known to push them collard greens
 [Refrain]
 Choppa on the floor pistol on the couch
 Hood rich so I never had a bank account
 Junkies going in junkies going out
 Made a hundred thou, In my Trap House

Money kinda short but we can work it out
Made a hundred thou, in my Trap House
Bricks going in, bricks going out
Made a hundred thou, in my Trap House

ANNEXE B

GUCCI MANE – BIRD FLU (2007)

[Sans vidéo]

[Intro]

Yeahhhhh - it's Gucci!

Gucci, So Icy Entertainment, Atlantic Records man

(Yeahhhhh) Let's get money man, Zaire

[Couplet 1]

Pay me fifteen G's, your track I'll sneeze on it

Hah-choo! I'm rich, say gesundheit bitch

Please excuse me miss, pardon my French

My necklace look like Crist', your diamonds look like piss

I spent a quarter million dollars just to look like this

In the kitchen cookin chickens, tryin to pay my rent

Got a cockeyed Bent', and a bowlegged Benz

Pigeon-toed Aston Martin with the off set rims

I'm not like them, I done outshined him

I done flatlined him, Gucci I'm still here

Gucci don't drink beer, but he does drink Dom

Hundred thousand dollar murder charge I made bond

It's Gucci!

[Refrain]

I got bird flu shawty, sellin bird's my business (yeah)

Catch that bird flu shawty, that's a terrible sickness (yeah)

I got bird flu shawty, in the summer it's Christmas (yeah)

Catch that bird flu shawty, nigga handle your business (it's Gucci!) [bis]

[Couplet 2]

My chain got pneumonia and watch got the measles

Sellin like the Beatles and my jewelry game Skittles

Bird flu victim, your wife got sicker

See I ain't even trippin, cause I can't even miss it

Gucci Mane lady, crazy karat Jakey

I'm livin like Baby, more soldiers than the Navy

It's Gucci Mane Laflare baby how 'bout that?
 Make it rain on the stage leave yo' stage show wet
 Sippin berry Moet, same hue my 'Vette
 Gucci Mane how you? Shawty iced out too
 It's Gucci!

[Refrain]

I got bird flu shawty, sellin bird's my business (yeah)
 Catch that bird flu shawty, that's a terrible sickness (yeah)
 I got bird flu shawty, in the summer it's Christmas (yeah)
 Catch that bird flu shawty, nigga handle your business (it's Gucci!)[bis]

[Couplet 3]

Gucci done it, does it, charm Ruben Studdard
 That's colored, covered, that's flooded, studded
 Ring Lynard, Skynard, watch sherbert, pervert
 Whip flagrantly fun, it's an Aston Martin
 If you tricks didn't notice, watch me don't lose focus
 Trap boys get bricks, athletes gets trophies
 Gucci Mane get cake, it's my birthday party
 Want a sweet sixteen? That's two times forty
 Watch look like Diddy's, chain look like 50's
 Gucci Mane fuck with me, shawty I move chickens
 Shawty I do live it, wanna take ad lib it
 I'm so hood with it, you hip-hop critic
 It's Gucci!

[Refrain]

I got bird flu shawty, sellin bird's my business (yeah)
 Catch that bird flu shawty, that's a terrible sickness (yeah)
 I got bird flu shawty, in the summer it's Christmas (yeah)
 Catch that bird flu shawty, nigga handle your business (it's Gucci!) [bis]

ANNEXE C

GUCCI MANE – LEMONADE (2009)

[Avec vidéo]

[Intro]

Yeah it's Gucci, wassup baby
 Yellow everything this time
 You know what I'm talking about
 Yellow rims, yellow big booty, yellow bones
 Yellow Lambs, yellow MP's, yellow watch
 Yellow charm ring chain, yellow living room set (Chiquita!)
 Lemonade Gucci shoes for my girl, it's Gucci

[Couplet 1]

My Phantom sitting on sixes, no twenties in my denim⁹⁷
 Your Cutlass motor knocking because it is a lemon
 I like them Georgia peaches but you look more like a lemon
 These sour apple bitter bitches I'm not fucking with 'em
 I'm truly stupid paid, that's just how I feel today
 I'm moving slow cause codeine syrup's in my lemonade
 I'm standing in the shade and I'm selling lemonade
 Six hundred a pint, the going rate off in the A
 Lemonade diamond bracelet, put it in your face
 Lemonhead diamond earrings I wore yesterday
 I'm pimping wearing lemon, that's just how I'm chilling
 I'm smoking grits and selling chickens, Corvette painted lemons (Gucci)

[Refrain]

Lemons on the chain with the V-cuts
 Lemons on the chain with the V-cuts
 Lemonade and shade with my feet up
 Lemonade and shade with my feet up
 Lemon pepper wings and a freeze cup

⁹⁷Les mots surlignés sont ceux qui ont été censurés pour la version radio de la chanson

Lemon pepper wings and a freeze cup
 Lemons in their face, watch 'em freeze up
 Lemons in their face, watch 'em freeze up

[Couplet 2]

I got lemonade and lemon tit, lemons watch me mix the shit
 Lemonade-complexion East-Australian girl be killing me
 She say I be killing her, I say I be feeling it
 Four days then I'm sick of her cause her brain is lemonhead
Cocaine-white exterior, interior lemonade
 Yellow with the off-white trimming, I call that the super drank
 Yellow diamond pinky ring, call that there the lemon rock
 Jewelry box a lemon bin, my ear ring size of apricot
 Yeah I smoke that strong a lot, yeah I need some of what you got
 Half a pound of lemon kush, call that pack the lemon drop
 Canary yellow lemon watch, big bird, yellow top
 Yellow Polo, Polo slippers, white and yellow Polo socks
 Gucci Mane be pumping dog, he don't got all he say he got
 Just stash one Lemon homie, I can supply them the fifty Glocks
 Yellow boat parked at the dock, yellowbone gon' make the drop
 Flip the flop, mine off the top then go buy me a yellow yacht

[Refrain]

Lemons on the chain with the V-cuts
 Lemons on the chain with the V-cuts
 Lemonade and shade with my feet up
 Lemonade and shade with my feet up
 Lemon pepper wings and a freeze cup
 Lemon pepper wings and a freeze cup
 Lemons in their face, watch 'em freeze up
 Lemons in their face, watch 'em freeze up

[Couplet 3]

Lemonade my townhouse in Miami I want yellow carpet
 Woke up in the morning - "Fuck it," bought a yellow Aston Martin
 Yellow bricks, yellow dust, yellow ring, yellow tuss
 Yellow pills, spinning wheels, yellow weed, re-up with us
 Coward ass nigga, yellow stripe, you a yellowback
 AK hit your dog, and you can't bring Old Yeller back
 Yep Gucci bang up eighty thousand: that's a yellow safe
 Yello, holmes. Mellow, holmes. You know you a scary-cat
 No sleep for two days, so my pupils look yellow
 Five flights, six shows, quarter-million on my schedule
 Bangladesh and Gucci Mane – niggas know they in trouble
 Green ice, red light. Caution: Gucci rock yellow

[Refrain]

Lemons on the chain with the V-cuts
Lemons on the chain with the V-cuts
Lemonade and shade with my feet up
Lemonade and shade with my feet up
Lemon pepper wings and a freeze cup
Lemon pepper wings and a freeze cup
Lemons in their face, watch 'em freeze up
Lemons in their face, watch 'em freeze up

ANNEXE D

GUCCI MANE ET RICK ROSS – TRAP HOUSE 3 (2013)

[Avec vidéo]

[Intro: Gucci Mane]

What's hanging nigga

Trap House 3, fuck nigga

What's happening?

Ay T come out man

Men we outta cut again?

Fuck

[Couplet 1: Gucci Mane]

I told partner bring the presser

Apply some pressure to the jack

I got a thousand keys uncut, nigga

Guaranteed I make this money stack, nigga

I'm trying to make the money fast, nigga

I'm trying to keep this shit together

I call that boy eggbeater fast

I cook good, but he cook way better

Sipping Coronas with my vato

Me casa you know es su casa

Big cat we used to call el gato

Now GuWop they call me El Chapo, nigga

I use to trap out all the bandos

Abandoned homes with boarded window

Who the fuck that is peeking in my window

Fuck boys know I keep that extendo

[Refrain: Gucci Mane]

Trap house 3 got a K with me

And 3 young niggas that stay with me

Trap house 3 got a K with me

And 3 young niggas that stay with me

Hope these niggas don't play with me
 Hope these niggas don't play with me
 Hope these niggas don't play with me
 Cause my Mak 90 stay with me
 Trap house 3 got a K with me
 And 3 young niggas that stay with me
 Trap house 3 got a K with me
 And 3 young niggas that stay with me
 Hope these niggas don't play with me
 Hope these niggas don't play with me
 Hope these niggas don't play with me
 Cause my Mak 90 stay with me

[Pont]

Trap house, trap house, trap house, trap
 Trap house, trap house, trap house, trap
 Trap house, trap house, trap house, trap
 Trappin' off a pack, I'm trap house trap

[Couplet 2: Rick Ross]

You know I got me an agenda
 Break that thing up in my blender
 Got a warrant, no surrender
 Sub-machine with that extender
 I came up on a pissy mattress
 I got more money then all these rappers
 Tried to hit me up in traffic
 But I had to work my magic
 I'm riding round with my lieutenant
 I let 'em count it and I spend it
 Bitches come after my business
 Catching bodies in these trenches

[Hook: Gucci Mane]

Trap house 3 got a K with me (Oh lord)
 And 3 young niggas that stay with me
 Trap house 3 got a K with me
 And 3 young niggas that stay with me (oh god)
 Hope these niggas don't play with me
 Hope these niggas don't play with me
 Hope these niggas don't play with me
 Cause my Mak 90 stay with me [bis]

ANNEXE E

GUCCI MANE – FIRST DAY OUT THA FEDS (2016)

[Avec vidéo]

[Intro]

Yah

It's Wizop

It's Gucci

Mike Will (Mike Will Made it)

[Couplet]

I'm hearing shooters loading pistols while I'm brushing my teeth

I get so many death threats it's getting normal to me

But I bend don't break, I don't ask just take

Black gloves, black tape and I don't play nor pray

Wake up and take a piss, I hear 'em sharpening knives

Main focus every day is make it out here alive

Take a shower in my boots and go to sleep in my shoes

Last night I had a dream some killers ran in my room

Trying to be patient but nigga I can't wait

Only chance to kill my enemies and beat my case

So when they ask me how I feel about 'em

I can't say

You either with me, or against me

Or you in my way (pussy)

I got a pack of hungry wolves and if I don't feed 'em

Then they might turn on me

Feel like I don't need 'em

I keep the best pedigree but hell I don't breed 'em

It's a lot of people scared of me and I can't blame 'em

They call me crazy so much, I think I'm starting to believe 'em

I did some things to some people that was down right evil

Is it karma coming back to me, so much drama

My own mama turned her back on me and that's my mama

I lost three people close to me in one summer

Ten years later still don't know shot up my Hummer
But I bend I don't break, I don't ask I take
Black gloves and black tape, nigga it's my first day
[Outro]
Wop, Wop, Wop, Wop, Wop
Fuck you, fuck you
Pussy
Wop, Wop

ANNEXE F

GUCCI MANE, QUAVO ET TAKEOFF – I GET THE BAG (2017)

[Avec vidéo]

[Intro: Gucci Mane, Quavo, Southside & Future]

Southside

Hah, it's Gucci

It's Drop Top, Wizop, ooh

If Young Metro don't trust you (yeah)

I'm gon' shoot ya (ayy)

[Refrain: Quavo]

You get the bag and fumble it

I get the bag and flip it and tumble it (yeah)

Straight out the lot, 300 cash (cash)

And the car came with a blunt in it (yeah)

Lil mama a thot, and she got ass (thot)

Then she gon' fuck up a bag (yeah)

Pull up to the spot, livin' too fast (yeah)

Droppin' the dope in the stash (yah)

In Italy, got two foreign hoes, they DM me (ooh, brr, ayy)

Drop the top when it's cold (drop top)

But you feel the heat (skrtr, yah, ayy)

Be real with me

Keep it 100, just be real with me (ayy)

Eat it up like it's a feast (whoa, eat it up)

They say the dope on fleek (yep)

[Couplet 1: Takeoff]

Percocet pill on me (Percocet)

Ice on my neck, baby, chill with me (ice)

Them niggas that flex in the back don't say nothin'

Them niggas will kill for me

Back ends I count in my sleep, on fleek

100k spent on a Patek Phillippe (Phillippe)

Bitch, I'm a dog, eat my treat (hrr)

Hop out the frog and leap (leap)
 I put them bricks in the fender
 My bitch, she walk around like she Kris Jenner (Kris Jenner)
 I used to break in and enter
 Then Takeoff runnin' like the game of temple (whew)
 It's simple, I play with her mental
 Momma said she saw me on Jimmy Kimmel (mama)
 Count it up, 'cause I'm a money symbol
 Walkin' with the racks, I'm lookin' crippled (money)
 Fuck on that bitch then I tip her (tip her)
 A nickel for me to take pictures (nickel)
 Not from L.A. but I clip her (brr)
 Double my cup, pour a triple (Actavis)
 Fox on my body, no Vivica (fox on my...)
 I'm not your average or typical (I'm not your...)
 Look at my wrist, and it's critical (look at the...)
 Hold it up, droppin' the temperature (droppin' the...)
 I get that bag on the regular (bag)
 I got a bag on my cellular (brr)
 Backin' up, baggin' up vegetables (bag)
 Bag of them cookies, it's medical (cookies)
 Cocaine, codeine, etcetera (white)
 Cocaine and lean, it's federal (white)
 I take off, landin' on Nebula
 As of now 20 M's on my schedule (Takeoff)
 [Chorus: Quavo & Gucci Mane]
 You get the bag and fumble it
 I get the bag and flip it and tumble it (yeah)
 Straight out the lot, 300 cash (cash)
 And the car came with a blunt in it (yeah)
 Lil mama a thot, and she got ass (thot)
 And she gon' fuck up her back (yeah)
 Pull up to the spot, livin' too fast (yeah)
 Droppin' the dope in the stash (yah)
 In Italy, got two foreign hoes, they DM me (ooh, brr, ayy)
 Drop the top when it's cold (drop top)
 But you feel the heat (skrtr, yah, ayy)
 Be real with me
 Keep it 100, just be real with me (it's Gucci, ayy)
 Eat it up like it's a feast (hah, whoa, eat it up)
 They say the dope on fleek (yep)
 [Verse 2: Gucci Mane]
 I know that you niggas gettin' sick of me (eww-ah)

These chains on my neck cost a mil' a piece (umm)
 I don't even like to freestyle for free
 I put in the key and I ride the beat (mioum)
 I won't even come out the house for free
 I pay a nigga to drive for me (huh?)
 JAY-Z couldn't even co-sign for me
 I do what I want, 'cause I'm signed to me (damn)
 I get the, I get the, I get the bag
 They get the bag, have to cut it in half (Wop)
 Stop the comparin', y'all makin' me laugh
 Need the rehab, I'm addicted to cash
 Convertible Wop, convertible top
 My dope got a vertical, look at it hop
 Skrrt, skrrt, skrrt, and it jump out the pot (pot)
 Came out of jail and went straight to the top
 Take it easy, baby, middle of summer, I'm freezin', baby (burr)
 Don't leave me, baby
 Just drop to your knees and please me, baby (go)
 I'm fascinated, two bitches so fine that I masturbated (hah)
 Congratulations, she brain me so good that I graduated (wow)
 They had to hate it
 I don't fuck with them niggas, they plastic, baby (heh)
 A trapper, baby, I rap but I own all my masters, baby
 It's tragic, baby, I pull up and fuck up the traffic, baby (hah)
 A savage, baby
 I'm killin' these niggas, closed casket, baby (ayy, Wop)
 [Chorus: Quavo]
 You get the bag and fumble it
 I get the bag and flip it and tumble it (yeah)
 Straight out the lot, 300 cash (cash)
 And the car came with a blunt in it (yeah)
 Lil mama a thot, and she got ass (thot)
 And she gon' fuck up her back (yeah)
 Pull up to the spot, livin' too fast (yeah)
 Droppin' the dope in the stash (yah)
 In Italy, got two foreign hoes, they DM me (ooh, brr, ayy)
 Drop the top when it's cold (drop top)
 But you feel the heat (skrrt, yah, ayy)
 Be real with me
 Keep it 100, just be real with me (ayy)
 Eat it up like it's a feast (whoa, eat it up)
 They say the dope on fleek (yep)

ANNEXE G

YOUNG SCOOTER ET GUCCI MANE – WORK (2013)

[Avec vidéo]

[Intro : Young Scooter]

(Zaytoneven) Yeah

Real street nigga [on the beat] nigga man

Where you at nigga this all you got nigga?

Aint no rules out here nigga

Do the fuck you want with you

«Good Morning Vietnam»(yeah, street)

[Refrain: Young Scooter]

Only thing I know is get them packs in

Don't ever let a nigga think you need him

Fuck a friend, be about your business

Stand ten toes down and get it

And work, work, work, work (yeah, let's go)

Work, work, work, work (the streets, let's go)

[Couplet 1: Young Scooter]

When you call a nigga phone and they don't answer for you

That mean that nigga never gave a fuck about you

You in the streets, don't keep your ID in your wallet

I got like six names, I can be anybody

Early in the mornin' got the stove rockin'

Everything I do I see somebody watchin'

Lost everything I had and Future said he got me

I turn them free bands to millions of dollars

Made some juugs with Dolph now I'm good in Ohio

Do you like my slick partner blow them packs by you?

Hit up dope phone, ain't workin' in the gump (the gump)

So anything you want, I got it in the trunk (yeah)

[Refrain: Young Scooter]

Only thing I know is get them packs in (hey)

Don't ever let a nigga think you need him (no)

Fuck a friend, be about your business (let's go)
 Stand ten toes down and get it (count up)
 And work, work, work, work (yeah, let's go)
 Work, work, work, work (yeah, the streets)
 [Refrain 2: Gucci Mane]
 They say crime don't pay, well, if crime don't pay
 Then I'm lying, I'm flying and the sun ain't shine
 Say it all the time, It'll come in due time
 I ain't got no time, Imma rob for mine
 Don't ask how, I'm a cash cow
 Can't wait then because I need it now
 Say I'm insane cause my pistol hang
 I'm at the shooting range like I'm Jesse James
 Got great aim, yeah, I'm accurate
 I'm a pimp nigga, I can mack a bitch
 And I can't turn water to wine, bitch
 But I can turn half a brick to a whole brick
 That 2Pac, that old shit
 Fill a nigga ass with holes quick
 Use a nigga head for a trophy
 Then dump a nigga body in the ocean
 Finger a bitch with my trigger finger
 Same finger that I roll a blunt with
 How the fuck you a Hitman
 And I paid you and you ain't hit shit?
 Not Byrd Gang but it's Bricksquad
 But I make a nigga whole set dip quick
 Got a new Mac with a cooler on it
 Hope you folks got insurance on it
 [Refrain: Young Scooter]
 Only thing I know is get them packs in (hey)
 Don't ever let a nigga think you need him
 Fuck a friend, be about your business (let's go)
 Stand ten toes down and get it (count up)
 And work, work, work, work (yeah, let's go)
 Work, work, work, work (yeah, the streets)
 [Couplet 3: Young Scooter]
 You in the streets and you ain't got it
 Nigga, you better take it (take it)
 Every nigga 'round me is impatient (yeah)
 Down in Miami, I know a couple of Haitians (Haitians)
 Man, guardin' projects the bricks stupid crazy (the bricks)
 Before the day over, twenty to a eighty (remix)

Remix like a cater, I serve you like a waiter (a waiter)
You on the block with no pack, nigga, I see you later (take off)
Got dope all flavors, catch me working daily (flavors, yeah)
All I want is paper, BMG we made it (we made it)
We gotta go to work, you can't be looking crazy
Your trap will go berzerk, if you know how to play it (yeah)
I had to switch my house, these niggas snitching crazy
[Refrain: Young Scooter]
Only thing I know is get them packs in (hey)
Don't ever let a nigga think you need him (no)
Fuck a friend, be about your business (let's go)
Stand ten toes down and get it (count up)
And work, work, work, work (yeah, let's go)
Work, work, work, work (yeah, the streets)

ANNEXE H

MIGOS – VERSACE (2013)

[Avec vidéo]

[Refrain : Quavo]

Versace, Versace, Versace, Versace
 Versace, Versace, Versace, Versace
 Versace Versace, Versace Versace, Versace
 Versace Versace, Versace Versace, Versace
 Versace, Versace, Versace, Versace
 Versace Versace, Versace Versace, Versace
 Versace Versace, Versace Versace, Versace
 Versace Versace, Versace Versace

[Couplet 1: Quavo]

Versace, Versace, Medusa head on me like I'm 'Luminati
 I know that you like it, Versace, my neck and my wrist is so sloppy
 Versace, Versace, I love it, Versace the top of my Audi (skrt)
 My plug, he John Gotti, he give me the ducks and I know that they're mighty
 Shoes and shirt Versace, your bitch want in on my pockets (damn)
 She ask me why my drawers silk, I told that bitch "Versace" (what else)
 Cheetah print on my sleeve, but I ain't ever been in the jungle (nah)
 Try to take my sack, better run with it, nigga don't fumble
 Wow, I mean I just left the Versace store

[Refrain: Quavo]

Versace, Versace, Versace, Versace
 Versace, Versace, Versace, Versace
 Versace Versace, Versace Versace, Versace
 Versace Versace, Versace Versace, Versace
 Versace, Versace, Versace, Versace
 Versace Versace, Versace Versace, Versace
 Versace Versace, Versace Versace, Versace
 Versace Versace, Versace Versace

[Couplet 2: Takeoff]

You can do Truey, I do Versace
 You copped the Honda, I copped the Mazi
 You smoke the mid, I smoke exotic
 I set the trend, you niggas copy
 Cooking the dope, like I work at Hibachi
 Lookin and watching, blow it, hot like some Taki
 Come in my room, my sheet Versace
 When i go to sleep, I dream Versace

Medusa, Medusa, Medusa (medusa)
 These niggas, they wishing they knew ya
 They coppin' the Truey, remixing the Louie
 My blunts is fat as Rasputia
 In a striped shirt like I'm Tony the Tiger
 I'm beating the pot, Call me Michael (will will)
 Lot of you niggas they copy
 Look at my closet Versace, Versace
 [Refrain: Quavo]
 Versace, Versace, Versace, Versace
 Versace, Versace, Versace, Versace
 Versace Versace, Versace Versace, Versace
 Versace Versace, Versace Versace, Versace
 Versace, Versace, Versace, Versace
 Versace Versace, Versace Versace, Versace
 Versace Versace, Versace Versace, Versace
 Versace Versace, Versace Versace (all of this Versace on me)
 [Couplet 3: OffSet]
 King of Versace, Medusa my wifey
 My car is Versace, tiger stripes on my Mazi
 I'm dressing so nice, they can't even copy (no)
 You think I'm Egyptian, this gold on my body (gold)
 My money my mission, two bitches they kissing (money)
 My diamonds is pissy, my swag is exquisite
 Young Offset no preacher, but you niggas listen
 Them blue and white diamonds dey look like the Pistons (wow)
 Codeine sippin, Versace I'm gripping them bands in my pocket
 You know that I'm living (damn)
 I'm draped up in gold but no Pharaoh
 Rockin' handcuffs, that's Ferragamo
 Bricks by the boat, overload
 I'm think I'm the don, but no Rocko
 This the life that I chose (I chose)
 Bought out the store can't go back no more
 Versace my clothes, while I'm sellin them bows
 Versace took over, it took out my soul
 [Refrain: Quavo]
 Versace, Versace, Versace, Versace
 Versace, Versace, Versace, Versace
 Versace Versace, Versace Versace, Versace
 Versace Versace, Versace Versace, Versace
 Versace, Versace, Versace, Versace
 Versace Versace, Versace Versace, Versace

Versace Versace, Versace Versace, Versace
Versace Versace, Versace Versace

ANNEXE I

MIGOS ET LIL UZI VERT – BAD AND BOUJEE (2016)

[Avec vidéo]

[Intro: Offset]

You know Young Rich Niggas

You know so we ain't really never had no old money

We got a whole lotta new money though

(If Young Metro don't trust you I'm gon' shoot ya)

[Refrain: Offset]

Raindrops, drop tops (drop top)

Smokin' on cookie in the hotbox (cookie)

Fuckin' on your bitch she a thot, thot, thot (Thot)

Cookin' up dope in the crockpot, (pot)

We came from nothin' to somethin' nigga (hey)

I don't trust nobody, grip the trigger (nobody)

Call up the gang, they come and get you (gang)

Cry me a river, give you a tissue (hey)

My bitch is bad and boujee (bad)

Cookin' up dope with a Uzi (blaow)

My niggas is savage, ruthless (savage)

We got 30's and 100 rounds too (grrah)

My bitch is bad and boujee (bad)

Cookin' up dope with a Uzi (dope)

My niggas is savage, ruthless (hey)

We got 30's and 100 rounds too (glah)

[Couplet 1: Offset]

Offset, woah, woah, woah, woah, woah

Rackings on rackings, got backends on backends

I'm ridin' around in a coupe (coupe)

I take your bitch right from you (you)

Bitch I'm a dog, woof (grrr)

Beat the ho walls loose (hey)

Hop in the frog, woah (skrt)

I tell that bitch to come for me (come for me)

I swear these niggas under me (hey)

They hate and the devil keep jumpin' me (jumpin' me)

Bankrolls on me keep me company (cash)

We did the most, yeah

Pull up in Ghosts, yeah (woo)

My diamonds a choker (glah)

Holdin' the fire with no holster (blaow)
 Rick The Ruler, diamonds cooler (cooler)
 This a Rollie not a Mueller (hey)
 Dabbin' on 'em like the usual (dab)
 Magic with the brick, do voodoo (magic)
 Court side with a bad bitch (bitch)
 Then I send the bitch through Uber (go)
 I'm young and rich and plus I'm boujee (hey)
 I'm not stupid so I keep the Uzi (rrrah)
 Rackings on rackings, got backends on backends
 So my money makin' my back ache
 You niggas got a low Act' rate (Act')
 We from the Nawf, yeah dat way (Nawf)
 Fat cookie blunt in the ash tray (cookie)
 Two bitches, just national smash day (smash)
 Hop in the Lamb', have a drag race (skrt)
 I let them birds take a bath bae (brrrrr)
 [Refrain: Offset]
 Raindrops, drop tops (drop top)
 Smokin' on cookie in the hotbox (cookie)
 Fuckin' on your bitch she a thot, thot, thot (thot)
 Cookin' up dope in the crockpot, (pot)
 We came from nothin' to somethin' nigga (hey)
 I don't trust nobody, grip the trigger (nobody)
 Call up the gang, they come and get you (gang)
 Cry me a river, give you a tissue (hey)
 My bitch is bad and boujee (bad)
 Cookin' up dope with a Uzi (blaow)
 My niggas is savage, ruthless (savage)
 We got 30's and 100 rounds too (grrah)
 My bitch is bad and boujee (bad)
 Cookin' up dope with a Uzi (dope)
 My niggas is savage, ruthless (hey)
 We got 30's and 100 rounds too (glah)
 [Couplet 2: Quavo]
 Pour a four, I'm droppin' muddy
 Outer space, KiD CuDi (drank)
 Introduce me to your bitch ass wifey and we know she sluttin'
 Broke a brick down, nutty buddy, now that nigga duckin'
 Don't move too fast I might shoot you (huh?)
 Draco bad and boujee (Draco)
 I'm always hangin' with shooters (brrah)
 Might be posted somewhere secluded (private)

Still be playin' with pots and pans, call me Quavo Ratatouille
 Run with that sack, call me Boobie (run with it)
 When I'm on stage show me boobies (ay)
 Ice on my neck, I'm the coolest (ice)
 Hop out the suicide with the Uzi (pew-pew-pew)
 I pull up, I pull up, I pull up
 I hop out with all of the drugs in the cooler (skrt)
 I'm cookin', I'm cookin', I'm whippin', I'm whippin' into a rock up, let it lock up (lock up)
 I gave her 10 racks, I told her go shoppin' and spend it all at the pop up (ten)
 These bitches they fuck and suck dick and they bustin' for Instagram, get your clout up
 Uh, yeah, dat way, float on the track like a Segway (go)
 Yeah, dat way, I used to trap by the subway (trappin')
 Yeah, dat way, young nigga trap with the AK (rrrah)
 Yeah, dat way, big dyke ho get it on, Macy Gray (hey)
 [Refrain: Offset]
 Raindrops, drop tops (drop top)
 Smokin' on cookie in the hotbox (cookie)
 Fuckin' on your bitch she a thot, thot, thot (thot)
 Cookin' up dope in the crockpot, (pot)
 We came from nothin' to somethin' nigga (hey)
 I don't trust nobody, grip the trigger (nobody)
 Call up the gang, they come and get you (gang)
 Cry me a river, give you a tissue (hey)
 My bitch is bad and boujee (bad)
 Cookin' up dope with a Uzi (blaow)
 My niggas is savage, ruthless (savage)
 We got 30's and 100 rounds too (grrah)
 My bitch is bad and boujee (bad)
 Cookin' up dope with a Uzi (dope)
 My niggas is savage, ruthless (hey)
 We got 30's and 100 rounds too (glah)
 [Couplet 3: Lil Uzi Vert]
 Yeah, yeah, yeah, yeah, my bitch she bad to the bone, ay
 Wait, these niggas watchin', I swear to God they be my clones
 Yeah, hey, huh, switchin' my hoes like my flows (what?)
 Switchin' my flows like my clothes (like what?)
 Keep on shootin' that gun, don't reload
 Oh, oh, now she won't fuck with my crew
 'Cause the money come all out the roof
 Drive the 'Rari, that bitch got no roof (skrt)
 Wait, what kind of 'Rari? 458 (damn)

All of these niggas, they hate (they hate)
Try to hide, shoot through the gate
Look, go to the strip club, make it rain (rain)
So much money they use rakes
Count 100, 000 in your face (in your face)
Yeah, they put 300 right in the safe
Met her today, oh
She talk to me like she knew me, yah
Go to sleep in a jacuzzi, yah
Yeah, wakin' up right to a two piece, yah
Countin' that paper like loose leaf, yah
Gettin' that chicken with blue cheese, yah
Yeah, boy you so fake like my collar
You snakin', I swear to God that be that Gucci, ay
And you know we winnin' (winnin')
Yeah, we is not losin'
Try to play your song, it ain't move me (what?)
Saw your girl once now she choose me, yeah
[Refrain: Offset]
Raindrops, drop tops (drop top)
Smokin' on cookie in the hotbox (cookie)
Fuckin' on your bitch she a thot, thot, thot (thot)
Cookin' up dope in the crockpot, (pot)
We came from nothin' to somethin' nigga (hey)
I don't trust nobody, grip the trigger (nobody)
Call up the gang, they come and get you (gang)
Cry me a river, give you a tissue (hey)
My bitch is bad and boujee (bad)
Cookin' up dope with a Uzi (blaow)
My niggas is savage, ruthless (savage)
We got 30's and 100 rounds too (grrah)
My bitch is bad and boujee (bad)
Cookin' up dope with a Uzi (dope)
My niggas is savage, ruthless (hey)
We got 30's and 100 rounds too (glah)

ANNEXE J

MIGOS – T-SHIRT (2017)

[Avec vidéo]

[Intro: Quavo]

Nard & B

Train twerk

Aye, mama told me (aye) not to sell work (mama)

Seventeen five, same color t-shirt (white)

Mama told me (aye), not to sell work (mama)

Seventeen five, same color t-shirt (yeah)

Young nigga poppin' with a pocket full of cottage (ay)

Woah, kemosabe, chopper aimin' at your noggin (ay)

Had to cop the Audi, then the top I had to chop it (skrt, skrt)

Niggas pocket watchin', so I gotta keep the rocket (graw)

[Couplet 1: Takeoff]

Neck water faucet (water), mocking birds mocking (woo)

Act pint, stocking (act), nats keep thotting (nats)

Wrist on hockey (hockey), wrist on rocky (rocky)

Lotta niggas copy, name someone can stop me (no one)

Bitches call me papi (bitch!), 'sace, that's my hobby ('sace)

Scotty on the molly, pocket rocket from O'Reilly (graw)

One off in the chamber, ain't no need for me to cock it (uh-uh)

Niggas get to droppin' when that draco get to poppin' (frr)

All I want is cottage, roll a cigar full of broccoli (Cookie)

No check, want all cash, nigga, I don't do deposits (uh-uh)

Bitches cross the water, nigga, bitches from the tropics (phew)

I'ma get that bag, nigga, ain't no doubt about it (yup)

I'ma feed my family, nigga, ain't no way around it (family)

I ain't gon' never let up nigga, God said, show my talent (show it)

Young nigga with the anna, walkin' with the hammer (graw)

Talkin' country grammar, nigga, straight out north Atlanta (north side)

[Refrain: Takeoff et Quavo]

Young nigga poppin' with a pocket full of cottage (ay)

Woah, kemosabe, chopper aimin' at your noggin (ay)
 Had to cop the Audi, then the top I had to chop it (skrt skrt)
 Niggas pocket watchin', so I gotta keep the rocket
 Ay, mama told me (aye) not to sell work (mama)
 Seventeen five, same color t-shirt (white)
 Mama told me (aye) not to sell work (mama)
 Seventeen five, same color t-shirt (yeah)
 [Pont: Quavo]
 Mama told you
 Mama told me (mama) not to sell work
 Mama told you (mama)
 Seventeen five, same color t-shirt (white)
 [Couplet 2: Quavo]
 Nineteen ninety-five (nineties), two thousand five (two-thousands)
 Seen it with my eyes (seen it), dope still alive (dope)
 Real mob ties (mob), real frog eyes (frog)
 Real whole pies (whoa), all time high (high)
 Do it for the culture (culture), they gon' bite like vultures (vultures)
 Way back when I was trappin' out Toyotas (skrr, skrr)
 I'ma hit the gas (gas), twelve can't pull me over (twelve)
 Space coupe, Quavo Yoda, pourin', drankin' sodas
 [Couplet 3: Offset]
 I get high on my own, sir, heard you gon' clone sir
 Stop all that flexin', young nigga don't wanna go there
 Never been a gopher (no) but I always been a soldier
 Young niggas in the cut, posted like a vulture
 Divin' off the stage in the crowd, it's a mosh pit
 Yeah, shawty bad but she broke cause she don't own shit
 Mama asked me "Son, when the trappin' gon' quit?"
 I been ridin' round through the city in my new bitch
 [Refrain: Takeoff et Quavo]
 Young nigga poppin' with a pocket full of cottage (ay)
 Woah, kemosabe, chopper aimin' at your noggin (ay)
 Had to cop the Audi, then the top I had to chop it (skrt, skrt)
 Niggas pocket watchin', so I gotta keep the rocket
 Mama told me (aye), not to sell work (mama)
 Seventeen five, same color t-shirt (white)
 Mama told me (aye) not to sell work (mama)
 Seventeen five, same color t-shirt (yeah)
 [Outro: Quavo]
 Mama told you
 Mama told you

ANNEXE K

MIGOS – STIR FRY (2017)

[Avec vidéo]

[Couplet 1: Quavo]

Woo, woo, woo, woo

Woo, woo, woo, woo

Dance with my dogs in the nighttime (wroof)

Trap nigga with the chickens like Popeye's (Popeye's)

Money changin' colors like tie-dye (tie-dye)

I'm just tryna get it, I ain't tryna die (no)

She got a big ol' onion booty, make the world cry (cry)

In the kitchen, wrist twistin' like it's stir fry (whip it)

Hold them bands down (hey), hold your mans down (hey)

Who told you come around? (Who?), this that trap sound (trap)

Designer, clothes (clothes), fashion, shows (shows)

Trap, house (house), made of, gold (gold)

Control the bag now (control it) no need to brag now (no need)

Ayy, put the mask down (mask), we livin' fast now (fast)

Finest, hoes (finest), wrist, froze (hoes)

We can, go (we can), coast to, coast (coast)

[Refrain: Quavo]

Keep watchin' me whip up

Still be real and famouuuuus, yeah

Dance with my dogs in the nighttime (woo, woo, woo, wroof)

In the kitchen, wrist twistin' like it's stir fry (whip it)

In the kitchen, wrist twistin' like it's stir fry (whip it)

In the kitchen, wrist twistin' like it's stir fry (whip it)

In the kitchen, wrist twistin' like it's stir fry (whip it)

[Verse 2: Offset]

Offset! Gon' whip it, intermission, let the birds fly (brrr)

I get money, tunnel vision through my third eye (money)

In that skillet, watch me flip it like it's Five Guys (flip it)

Look at my pilgrim, check out the ceilin', look at the blue sky (skrrt)

Icy Patek, check, yeah, boogers, they sit on my neck (ice)
 I don't regret shit, yeah, I'm paid and I don't got a debt (hah)
 You crawl 'fore you walk, you can ball every week
 For my dogs 'hind the wall, we gon' ball when you free (ball)
 Stop watchin' me, democracy, you wanna copy me (you watchin')
 Life's Monopoly, go cop me some land and some property (property)
 AP, Rolls (Rolls), pink diamonds, whoa (whoa)
 Whip up the soda (whoa), diamonds off the Royce (hey)
 [Pont: Quavo]
 Keep watchin' me whip up
 Still be real and famouuuuus, yeah
 Dance with my dogs in the nighttime (yeah)
 In the kitchen, wrist twistin' like it's stir fry (whip it)
 In the kitchen, wrist twistin' like it's stir fry (whip it)
 In the kitchen, wrist twistin' like it's stir fry (whip it)
 In the kitchen, wrist twistin' like it's stir fry (whip it)
 In the kitchen, wrist twistin' like it's stir fry (whip it)
 In the kitchen, wrist twistin' like it's stir fry (whip it)
 In the kitchen, wrist twistin' like it's stir fry (whip it)
 In the kitchen, wrist twistin' like it's stir fry (whip it)
 [Couplet 3: Takeoff]
 In the kitchen, curry chicken, call it stir fry
 Takeoff, I'm the bird keeper, let the birds fly
 Why you tryna take my prize? You a dead guy
 Of course, I gotta keep a watch out through my bird eye
 No casket, drop dead fresh and I got dead guys
 Don't discriminate, ball players come in all sizes
 Finger roll, post move or the pick and roll
 They mad the way we win, they think we used a cheat code
 Why you keep lookin' at me?
 I feel like niggas got static, it must be the Patek
 Pockets blue cheese, I'm in the kitchen
 [Outro: Quavo]
 In the kitchen, wrist twistin' like it's stir fry (whip it)
 In the kitchen, wrist twistin' like it's stir fry (whip it)
 In the kitchen, wrist twistin' like it's stir fry (whip it)
 In the kitchen, wrist twistin' like it's stir fry (whip it)
 Keep watchin' me whip up
 Still be real and famouuuuus, yeah
 Dance with my dogs in the nighttime (yeah)
 In the kitchen, wrist twistin' like it's stir fry (whip it) [3x]
 In the kitchen, wrist twistin' like it's stir fry (whip it, woof)

ANNEXE L

21 SAVAGE – ONE FOOT (2015)

[sans vidéo]

[Intro]

21 (x2)

Yeah (x8)

21 (x2) (Sonny Digital)

[Refrain]

I got one foot in, one foot out

One foot in, one foot out hey

I really wanna rap but this trapping what I'm bout

Really wanna rap but this trapping what I'm bout

I got one foot in, one foot out

One foot in, one foot out

Catch me at the studio or at the trap house

Pull up right now I'll serve you right now

[Couplet 1]

Pull up in a rari

Pull up on a Harley

Hanging out the window

Two-Two-Three it hit like

Pew Pew, Pew, Pew

Bitch I'm posted in the VIP

With the drank sipping sip

Nigga know that when I pull up they gone dip (they gone dip)

When I pull it off the hip imma hit (imma hit)

I don't give a fuck about a bitch, nigga fuck a bitch

I'm a Slaughter Gang Savage, niggas know we with the shit

All my Murder Gang niggas pulling up they with the shit

All my Billy Bros pulling up and hopping out with sticks

Since a youngin I been thuggin, I been flipping fuckin clips

[Refrain]

I got one foot in, one foot out

One foot in, one foot out hey

I really wanna rap but this trapping what I'm bout

Really wanna rap but this trapping what I'm bout

I got one foot in, one foot out

One foot in, one foot out

Catch me at the studio or at the trap house

Pull up right now I'll serve you right now

[Couplet 2]

Bitch I'm gang, gang

What I claim, claim

Nigga bang, bang

Got a stain, stain

Hit em with that two-two-three, now that shit stain stain

I pull up on your wife, you know I'm fuckin on your main

Diamonds on my ring

Pinky ring bling

Watch chain ring

Nigga you can't hang

You know I sell cocaine

Fuckin on a nigga bitch

And then I pulled up in that rari, then I left in that M6

Bitch I'm really in the 6, and all my niggas with the shit

All my niggas selling bricks, walking round with extended clips

Young nigga ready to trip, young nigga get ya hit

Five thousand dollar nigga get a pussy nigga kilt

[Refrain]

I got one foot in, one foot out

One foot in, one foot out hey

I really wanna rap but this trapping what I'm bout

Really wanna rap but this trapping what I'm bout

I got one foot in, one foot out

One foot in, one foot out

Catch me at the studio or at the trap house

Pull up right now I'll serve you right now

ANNEXE M

21 SAVAGE – NO HEART (2016)

[avec vidéo]

[Refrain]

Young Savage, why you trappin' so hard?

Why these niggas cappin' so hard?

Why you got a 12 car garage?

Why you pullin' all these rappers' cards?

'Cause these niggas pussy and I'm hard

I turn that fuckin' soft into some hard

I grew up in the streets without no heart

I'm prayin' to my Glock and my carbon

[Couplet 1]

I sit back and read like Cat in the Hat

21 Savage, the cat with the MAC

21 Savage not Boyz N The Hood

But I pull up on you, shoot your ass in the back

Stuart Little, heard these niggas some rats

Pockets full of cheese, bitch I got racks

I'm a real street nigga, bitch

I am not one of these niggas bangin' on wax

Pussy niggas love sneak dissin'

'Til I pull up on 'em, slap 'em out with the fire

Wet your mama's house, wet your grandma's house

Keep shootin' until somebody die

So many shots the neighbor looked at the calendar

Thought it was Fourth of July

You was with your friends playin' Nintendo

I was playin' 'round with that fire

Seventh grade I got caught with a pistol, sent me to Panthersville

Eighth grade started playin' football

Then I was like fuck the field

Ninth grade I was knocking niggas out

Nigga like Holyfield
 Fast forward nigga, 2016
 And I'm screaming fuck a deal
 Bad bitch with me, she so thick
 I don't even need a pill
 I listen to your raps, thought you was hard
 You ain't even street for real
 Niggas love sneak dissin' on Twitter
 They don't want beef for real
 And all these niggas play like they tough
 'Til a nigga get killed
 'Til a nigga get spilled, 'til your blood get spilled
 I'ma "at" your favorite rapper, shoot him like I'm John Dill'
 "I been with you since day one
 Savage I ain't even hatin'"
 So what's up with all that Instagram shit?
 "Savage I was just playin'"
 Y'all pussy niggas fakin'
 Bitch I hang around them Haitians
 Pull up on you, tie your kids up
 Pistol whip you while your bitch naked
 "Come on man, Savage you know I always play your mixtape"
 Yeah, nigga fuck all that, ask your bitch how my dick tastes
 [Refain]
 Young Savage, why you trappin' so hard?
 Why these niggas cappin' so hard?
 Why you got a 12 car garage?
 Why you pullin' all these rappers' cards?
 'Cause these niggas pussy and I'm hard
 I turn that fuckin' soft into some hard
 I grew up in the streets without no heart
 I'm prayin' to my Glock and my carbon
 [Couplet 2]
 So much dope that it broke the scale
 They say crack kills, nigga my crack sells
 My brother in the kitchen and he wrappin' a bale
 Louis V my bag and Louis V on my belt
 Chain swangin', diamonds blangin', hold up
 Pistol swangin', gang bangin', hold up
 Niggas actin' like groupies, they don't know us
 Little do they know their bitches fuckin' on the tour bus
 [Refrain]
 Young Savage, why you trappin' so hard?

Why these niggas cappin' so hard?
Why you got a 12 car garage?
Why you pullin' all these rappers' cards?
'Cause these niggas pussy and I'm hard
I turn that fuckin' soft into some hard
I grew up in the streets without no heart
I'm prayin' to my Glock and my carbon
[Outro]
So much dope that it broke the scale
They say crack kills, nigga my crack sells
My brother in the kitchen and he wrappin' a bale
Louis V my bag and Louis V on my belt

ANNEXE N

21 SAVAGE – BANK ACCOUNT (2017)

[avec vidéo]

[Intro]

Wow wow wow wow

Oh oh oh oh

[Couplet 1]

I buy a new car for the bitch (for real)

I tear down the mall with the bitch (for real)

You can't even talk to the bitch (no)

She fucking with bosses and shit (on God)

I pull up in 'Rari's and shit (skrrr)

With choppers and Harley's and shit (for real)

I be Gucci'd down (Gucci)

You wearing Lacoste and shit (bitch)

Yeah, Moncler, yuh, fur came off a bear, yuh (yeah)

Triple homicide, put me in a chair, yuh (in jail)

Triple cross the plug, we do not play fair, yuh (on God)

Got 'em tennis chains on and they real blingy (bling)

Draco make you do the chicken head like Chingy (Chingy)

Walk in Neiman Marcus and I spend a light fifty (fifty)

Please proceed with caution, shooters, they be right with me (21)

Bad bitch, cute face and some nice titties

\$7500 on a Saint Laurent jacket (yeah)

Bitch, be careful when you dumpin' your ashes (bitch)

I ain't no sucker, I ain'tcuffin' no action (nah)

The streets raised me, I'm a whole bastard (wild)

I bought a 'Rari just so I can go faster (skrrr)

Niggas tryna copy me, they playin' catch up (21)

I might pull up in a Ghost, no Casper (21)

I been smoking gas and I got no asthma

[Refrain]

I got 1-2-3-4-5-6-7-8 M's in my bank account, yeah (on God)

In my bank account, yeah (on God)
 In my bank account, yeah (on God)
 In my bank account, yeah (on God)
 In my bank account, yeah (on God)
 In my bank account, yeah (on God)
 I got 1-2-3-4-5-6-7-8 shooters ready to gun you down, yeah (fast)
 Ready to gun you down, yeah (on God)
 Ready to gun you down, yeah (on God)
 Ready to gun you down, yeah (on God)
 Ready to gun you down, yeah (on God)
 Ready to gun you down, yeah (on God)
 [Couplet 2]
 Yeah, dog, huh—yeah—, nah for real, dog (21)
 Straight up out the 6, now got a house in the Hills, dog (21)
 Wanna see a body, nigga? Get you killed, dog (wet)
 Wanna tweet about me, nigga? Get you killed, dog (wet)
 Killed dog, I'm a real dog—21—, you a lil' dog (21)
 Be a dog, wanna be a dog, chasing mil's, dog (yeah)
 Dunk right in your bitch like O'Neal, dog (wet)
 I shoot like, shoot like Reggie Mill', dog (21)
 Chopper sting you like a eel, dog (fast)
 [Refrain]
 I got 1-2-3-4-5-6-7-8 M's in my bank account, yeah (on God)
 In my bank account, yeah (on God)
 In my bank account, yeah (on God)
 In my bank account, yeah (on God)
 In my bank account, yeah (on God)
 In my bank account, yeah (on God)
 I got 1-2-3-4-5-6-7-8 shooters ready to gun you down, yeah (fast)
 Ready to gun you down, yeah (on God)
 Ready to gun you down, yeah (on God)
 Ready to gun you down, yeah (on God)
 Ready to gun you down, yeah (on God)
 Ready to gun you down, yeah (on God)
 [Couplet 3]
 Ruler clip—umm—, sent a ruler hit
 Pull up on yo' bitch, she say that I got that ruler dick
 Spray your block down, we not really with that ruh-rah shit
 Glock cocked now, I don't really give no fuck 'bout who I hit
 Yeah, yo' bitch, she get jiggy with me, keep that Siggy with me
 Bitch, I'm Mad Max, you know I got Ziggy with me
 Keep a mad mag in case a nigga wanna get busy with me
 'Rari matte black and I got a Bentley with me

[Refrain]

I got 1-2-3-4-5-6-7-8 M's in my bank account, yeah (on God)

In my bank account, yeah (on God)

In my bank account, yeah (on God)

In my bank account, yeah (on God)

In my bank account, yeah (on God)

In my bank account, yeah (on God)

I got 1-2-3-4-5-6-7-8 shooters ready to gun you down, yeah (fast)

Ready to gun you down, yeah (on God)

Ready to gun you down, yeah (on God)

Ready to gun you down, yeah (on God)

Ready to gun you down, yeah (on God)

Ready to gun you down, yeah (on God)

[Outro]

\$7500 on a Saint Laurent jacket

Bitch, be careful where you dumpin' your ashes

I ain't no sucker, I ain't cuffin' no action

The streets raised me, I'm a whole bastard

ANNEXE O

21 SAVAGE ET OFFSET – RAP SAVED ME (2017)

[sans vidéo]

[Intro: 21 Savage & Offset]

Goyard duffle got a lot of racks (hey)

Louis Vuitton got a lot of racks (yeah yeah yeah yeah)

My carry-on got a lot of racks (yeah yeah yeah yeah yeah)

Everywhere I go I got them racks with me (yeah yeah yeah yeah)

Yeah, yeah yeah, you digg, for real, huh, huh, hey

(If young Metro don't trust you I'm gon' shoot you)

[Refrain: 21 Savage & Offset]

I'm gang banging (gang), and I'm dangerous (hey)

Smith & Wesson (brtt), and it's stainless (woo)

Brand new Rari (skrt), I'm finna paint it (yeah)

She took a xanny (yeah), then she fainted (yeah)

I'm from the gutter (hey), ain't no changing (nah)

From the gutter (gutter), rap saved me (rap)

She drive me crazy (drive me brazy), have my baby (have my baby)

Need my cash (need my racks), fuck you pay me (fuck you pay me)

[Couplet 1: Offset]

Offset!

Where is the money? (where?)

Where is the, where is the paper? (where?)

Ooh, there go the acres, ooh

They biting my drip like a sabre, yeah yeah

Who is my neighbor? (who?)

I live on the island, I'm sacred (island)

Yeah, life is the matrix

Be rich or be broke and be basic (rich)

You don't want static, yeah

All of my shooters on addys, yeah yeah

A-list status, uh uh

His and her Pateks (his and hers)

Out of here, gone gone gone, zoom
 Piguetts on the watch make 'em walk out the room
 You keep the fire but you shoot at the moon
 I get the fire and I aim at your noon
 Street sweeper, we not talkin' 'bout the broom (nah)
 I got more blow than balloons (blow)
 You smell that Biscotti perfume
 Yeah we the wave and we big like typhoons (woo)
 Go fifty-nine, eighty with moons (bust down)
 Twenty-five million my move (twenty-five)
 I drip in my sleep on snooze (drip)
 I love when I meet Jesus
 [Refrain: 21 Savage]
 I'm gang banging (yeah), and I'm dangerous (yeah)
 Smith & Wesson (yeah), and it's stainless (yeah)
 Brand new Rari (yeah), I'm finna paint it (yeah)
 She took a xanny (yeah), then she fainted (yeah)
 I'm from the gutter (yeah), ain't no changing (yeah)
 From the gutter (yeah), rap saved me (yeah)
 She drive me crazy (yah), have my baby (yah)
 Need my cash (yah), fuck you pay me (yah)
 [Verse 2: 21 Savage]
 I'm sedated (yah), eyes lazy (yah)
 Bloody Phantom (yah), the seats brazy (yah)
 I don't do payments, uh-huh, new Bentayga, uh-huh
 Cost two-eighty, uh-huh, bitch I paid it, uh-huh
 Rover SVR and I got the seats blazin' (21)
 Went against the gang and he got his cheese grated (21)
 Bitch you just a nut, baby we are not dating (21)
 My tank top Givenchy, lil bitch I'm not basic
 Sellin' glass out the house nigga (house nigga)
 J's smokin' in the house nigga (the house nigga)
 Send some bullets at your spouse nigga (spouse nigga)
 Hide the racks in the couch nigga (couch nigga)
 [Refrain: 21 Savage & Offset]
 I'm gang banging (yeah), and I'm dangerous (yeah)
 Smith & Wesson (yeah), and it's stainless (yeah)
 Brand new Rari (yeah), I'm finna paint it (yeah)
 She took a xanny (yeah), then she fainted (yeah)
 I'm from the gutter (hey), ain't no changing (nah)
 From the gutter (gutter), rap saved me (rap)
 She drive me crazy (drive me brazy), have my baby (have my baby)
 Need my cash (need my racks), fuck you pay me (fuck you pay me)

[Couplet 3: Quavo]

Uh uh, uh uh, uh

Uh uh, uh uh, uh

Uh uh, uh uh

Chopper talk (yeah), AK AK walk (brtt brtt)

Spray the block (spray), it's an outline chalk (outline chalk)

We don't talk, young nigga be stackin' up that sign language (stack it)

If you get out of line, disrespect your boss

He should do just fire 'em at ya (fire)

Ironing boards (ironing)

Straightening money on ironing boards (yeah)

Connect the streets (streets)

Nigga keep lookin', can't find no cord (yeah)

Patek Phillipe (Patek), so much water can't find no shore (drippin')

Save your beef (save it), nigga nobody can't find no water

[Chorus: 21 Savage & Offset]

I'm gang banging (gang), and I'm dangerous (hey)

Smith & Wesson (brtt), and it's stainless (woo)

Brand new Rari (skrt), I'm finna paint it (yeah)

She took a xanny (yeah), then she fainted (yeah)

I'm from the gutter (hey), ain't no changing (nah)

From the gutter (gutter), rap saved me (rap)

She drive me crazy (drive me brazy), have my baby (have my baby)

Need my cash (need my racks), fuck you pay me (fuck you pay me)

LISTE DES RÉFÉRENCES

- 21 Savage (2016, 4 août). Interviewé par *The Breakfast Club*. 21 Savage Interview With The Breakfast Club (8-4-16). *The Breakfast Club*. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=BJkFaFi2fFk>.
- Abercrombie, Nicholas, Stephen Hill et Bryan S. Turner (1980). *The dominant Ideology Thesis*. Londres: George Allen & Unwin.
- Anderson, Perry (1977). «The antinomies of Antonio Gramsci». *New Left Review*. 100 (1). 5-78.
- Artz, Lee et Bren Ortega Murphy (2000). *Cultural Hegemony in the United States*. coll. «Foundations of Popular Culture». Thousands Oaks, CA : Sage.
- Balaji, Murali. (2009). *Trap(ped) Music and Masculinity: the Cultural Production of Southern Hip-Hop at the Intersection of Corporation Control and Self-Construction*. (Thèse). Pennsylvania State University.
- Barshad, Amos. (2017). «Savage World». *The Fader*. 107. Récupéré de <http://www.thefader.com/2016/11/21/21-savage-cover-story-interview>.
- Boyd, Todd (2004). «Check Yo Self Before You Wreck Yo Self: The Death of Politics in Rap Music and Popular Culture». Dans M. Forman et M.A. Neal (dir.), *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*.. 325-340. New York: Routledge.
- Burton, Justin Adam (2016, 27 juin). Trap Irony: Where Aesthetics Become Politics. *Sounding Out!* Récupéré de <https://soundstudiesblog.com/2016/06/27/trap-irony-where-aesthetics-become-politics/>.
- _____. (2017). «Sonic Blackness and the Illegibility of Trap Irony». [Chapitre de livre]. Dans J.A. Burton, *Posthuman Rap* (p.69-100). Oxford: Oxford University Press.

- Carmichael, Rodney (2017, 15 mars). Culture Wars: Trap Music Keeps Atlanta On Hip-Hop's Cutting Edge. Why Can't The City Embrace It?. *NPR*. Récupéré de <https://www.npr.org/sections/therecord/2017/03/15/520133445/culture-wars-trap-innovation-atlanta-hip-hop>.
- Caviglioli, David (2018, 25 mai). Sur les traces de Migos, trois gangsters devenus des stars du rap. *L'Obs*. Récupéré de <http://www.nouvelobs.com/culture/20180524.OBS7167/sur-les-traces-de-migos-trois-gangsters-devenus-des-stars-du-rap.html>.
- Cervulle, Maxime (2014). «Stuart Hall (1932-2014) et Richard Hoggart (1918-2014) Du «moment Birmingham» à l'internationalisation des cultural studies». *Hermès*. 2014/2(69). 211-213.
- Cervulle, Maxime et Nelly Quemener, (2015)., *Cultural Studies : Théories et méthodes*. coll. «128 Tout le savoir». Paris : Armand Colin.
- Chenard, Denise (2016). *Le Sud des États-Unis: Rouge, blanc, noir*. Québec: Septentrion.
- City of Atlanta (2011, 27 novembre). *History*. Récupéré de <https://web.archive.org/web/20111227063445/http://www.atlantaga.gov/Visitors/History.aspx>.
- CNBC (2012, 17 juillet) The 10 Emptiest US Cities 2012. *CNBC*. Récupéré de <https://www.cnn.com/2012/07/17/The-10-Emptiest-US-Cities-2012.html>.
- Cullen, Jim (2003). *The American Dream: A Short History of an Idea That Shaped a Nation*. New York: Oxford University Press.
- Daryl Slack, Jennifer (2005). The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies. Dans D. Morley et K-H. Chen (dir.), *Stuart Hall :Critical Dialogues in Cultural Studies*. 113-130, New York : Routledge.
- Drake, David (2012, 9 octobre). Real Trap Sh*t? The Commodification of Southern Rap's Drug-Fueled Subgenre. *Complex*. Récupéré de <https://www.complex.com/music/2012/10/real-trap-sht-the-commodification-of-southern-raps-drug-fueled-subgenre>.
- Ferreira, Oscar (2013). «La démocratie dans toute sa pureté :Une longue histoire de la sortie en politique du concept d'ochlocratie (1780 - 1880)». *Revue de la Recherche Juridique - Droit prospectif*, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 147 (147). Récupéré de [Archiveouverte.fr](http://archiveouverte.fr).

- Flax, Jane (1998). *The American Dream in Black and White: The Clarence Thomas Hearings*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Forman, Murray (2004). "Represent": Race, Space, and Place in Rap Music. Dans M. Forman et M-A. Neal (dir.), *That's the Joint!: the Hip-Hop Studies Reader*. 201-222. New York: Routledge.
- Gilroy, Paul (2010). *Darker than Blue: on the Moral Economies of Black Atlantic Culture*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Gramsci, Antonio (1977). *Gramsci dans le texte*. Paris : Éditions sociales.
- Grossberg, Lawrence (2003). «Le cœur des Cultural studies». *L'Homme et la société*. 149(3). 41-55.
- Gucci Mane et Neil Martinez-Belkin (2017). *The Autobiography of Gucci Mane*. New York: Simon & Schuster.
- Hahn, Rachel (2018, 7 juin). Watch 21 Savage—Aka the "Saint Laurent Don"—Get Ready for the Saint Laurent Men's Show. *Vogue*. Récupéré de <https://www.vogue.com/article/21-savage-saint-laurent-mens-spring-2019-getting-ready>
- Hall, Stuart (2016). *Cultural Studies 1983: A Theoretical History*. Durham : Duke University Press.
- _____ (2013). *Identités et cultures 2 : Politiques des différences*. Paris : Éditions Amsterdam.
- _____ (2007). *Identités et cultures : Politiques des Cultural studies*. Paris : Éditions Amsterdam.
- _____ (1994). «Codage/décodage». *Réseaux*. 12(68). 27-39. 1973
- Hall, Stuart et Tony Jefferson (1976). *Resistance through Rituals : Youth Subcultures in Post-War Britain*. London : Hutchinson & Co.
- Hobson, Maurice J. (2017). *The Legend of the Black Mecca: Politics and Class in the Making of Modern Atlanta*. University of North Carolina Press. Chapel Hill : University of North Carolina Press.
- _____ (2018, 22 octobre). Black mecca or most unequal US city: will the real Atlanta please stand up?. *The Guardian*. Récupéré de

<https://www.theguardian.com/cities/2018/oct/22/black-mecca-or-most-unequal-us-city-will-the-real-atlanta-please-stand-up>.

- Hochschild, Jennifer (1995). *Facing Up to the American Dream: Race, Class, and the Soul of the Nation*. Coll. «Princeton Studies in American Politics: Historical, International, and Comparative Perspectives». Princeton: Princeton University Press.
- Hoggart, Richard (1970). *La Culture du pauvre* (F. & J-C. Garcias et J-C. Passeron, trad.). coll. «Le Sens commun». France : Les éditions de minuit. 1957.
- Holmes Smith, Christopher. (2003). «“I Don’t Like to Dream about Getting Paid”: Representations of Social Mobility and the Emergence of the Hip-Hop Mogul». *Social Text*.77 (3).69-97.
- Jillson, Cal (2016). *The American Dream : in History, Politics and Fiction*. Lawrence : University Press of Kansas.
- (2004). *Pursuing the American Dream: Opportunity and exclusion over four centuries*. coll. «American Political Thought». Lawrence : University Press of Kansas.
- Judy, R.A.T. (1994). «On the Question of Nigga Authenticity». *Boundary*. 2 (21). p.211-23.
- Lee, Christina (2015, 7 octobre). Trap kings : how the hip-hop sub-genre dominated the decade.*The Guardian*. Londres. Récupéré de <https://www.theguardian.com/music/2015/aug/13/trap-kings-how-hip-hop-sub-genre-dominated-decade>. Consulté le 25 octobre 2017.
- Lena, Jennifer C. (2008). «Voyeurism and Resistance in Rap Music Videos». *Communication and Critical/Cultural Studies*. 5 (3). 264-279.
- Leight, Elias (2017, 26 juillet). «21 Savage: Talking Honesty, Politics and ‘Mumble Rap’ With Atlanta’s No-Nonsense MC». *Rolling Stone*, Récupérer de <https://www.rollingstone.com/music/music-features/21-savage-talking-honesty-politics-and-mumble-rap-with-atlantas-no-nonsense-mc-2-252921/>.
- Lipsitz, George (1988). «The Struggle for Hegemony». *The Journal of American History*. 75(1). 146-150.
- Lusane, Clarence (2004). «Rap, Race, and Politics». Dans M. Forman et M-A. Neal (dir.), *That’s the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*. 351-362, New York: Routledge.

- Machin, David (2010). *Analysing Popular Music: image, sound, text*. London: Sage.
- Maria López, Elisa. (2017, 7 octobre). *Mining and Society*. Récupéré de <http://miningandsociety.tumblr.com/post/166145106323/recently-one-of-my-fave-musicians-gucci-mane>.
- McCartin, Joseph A.(2009). «L'américanisme de Reagan : brève histoire des politiques du patriotisme» (G Lattanzio trad.). *Cahier d'Histoire*. Le modèle américain. 108. p.13-40.
- McDonald, Mary G. (2000). «Michael Jordan's Family Values: Marketing, Meaning, and Post-Reagan America». Dans J.R. Johnston (dir.), *The American Body in Context: An Anthology*. 145-174, coll «American Visions», Wilmington: SR Books.
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Buckingham : Open University Press.
- Miller, Matt (2004). «Rap's Dirty South: From Subculture to Pop Culture». *Journal of Popular Music Studies*. 16 (2). 175-212.
- Nadkarni, Rohan (2017, 19 septembre). The Autobiography of Gucci Mane Is the Story of the Luckiest Guy Alive. *GQ*. Récupéré de <https://www.gq.com/story/the-autobiography-of-gucci-mane>.
- Noisey, Andy Caper et Gregory Beef Jones (2015a). *Atlanta part 1: Welcome to the trap*. [Émission webdiffusée]. Dans *Noisey*. Récupéré de https://video.vice.com/en_ca/video/welcome-to-the-trap/55ce4bb923652a5532d4fbd8.
- _____ (2015b). *Atlanta part 3: Trouble with the ATL Twins*. [Émission webdiffusée]. Dans *Noisey*. Récupéré de https://video.vice.com/en_ca/video/trouble-with-the-atl-twins/55d239a39f63afc74105752e.
- _____ (2015c). *Atlanta part 10: Peewee Longway's Playhouse*. [Émission Webdiffusée]. Dans *Noisey*. Récupéré de https://video.vice.com/en_ca/video/peewee-longway39s-playhouse/55d38f9fcd78c0a9377b9a5c.
- O'Meara, Dan, Alex Macleod, Frédérick Gagnon et David Grondin (2016). *Movies, Myth & the National Security State*. Boulder: Lynne Rienner.

- Pearson, David (2016). «Bell Patterns, Polyrhythms, Propulsive Subdivisions, and Semitones: The Musical Poetics of Late-1990s Cash Money Records Style». *Journal of Popular Music*. 28 (3). 356-380.
- Piotte, Jean-Marc (1970). *La pensée politique de Gramsci*. coll. «sociologie et connaissance». Montréal : Parti pris.
- Quinn, Eithne (2005). *Nuthin' but a "G" Thang*. coll «Popular Cultures, Everyday Lives». New York: Columbia University Press.
- Richardson, Riché (2007). *Black Masculinity and the U.S. South: From Uncle Tom to Gangsta*. Athens: University of Georgia Press.
- Robin, Ron (2001). *The Making of the Cold War Enemy: Culture and Politics in the Military-Intellectual Complex*. Princeton: Princeton University Press.
- Rose, Tricia (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Coll «Music/Culture» Hannover, NE: Wesleyan.
- (2008). *The Hip Hop Wars: What We Talk about When We Talk about Hip Hop – and why it matters*. New York: Basic Civitas.
- Rosenberg, Emily S. (2009). «Le «modèle américain» de la consommation de masse» (R. Huret, trad). *Cahier d'histoire*. Le modèle américain. 108. p.111-142
- Samuel, Lawrence R. (2012). *The American Dream: A Cultural History*. New York: Syracuse University Press.
- Saouter, Catherine (1998). *Le langage visuel*. coll «documents». Montréal : XYZ.
- Severson, Kim (2011, 25 novembre) «Stars Flock to Atlanta, Reshaping a Center of Black Culture». *The New York Times*. Récupéré de <https://www.nytimes.com/2011/11/26/us/atlanta-emerges-as-a-center-of-black-entertainment.html>.
- Schwarz, John E. (1997). *Illusions of Opportunity: The American Dream in Question*. New York: W. W. Norton.
- Simmons, Andria. (2009, 26 décembre). Drug war hits home for Gwinnett residents. *The Atlanta Journal-Constitution*. Récupéré de <https://www.ajc.com/news/local/drug-war-hits-home-for-gwinnett-residents/m5GiOLzJNQ93Shl9EAX2uI/>.

- Scheurer, Timothy E. (1991). *Born in the U.S.A.: the Myth of America in Popular Music from Colonial Times to the Present*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Silverstein, Matt (2006, 19 juillet). «Mainstream Rap and the American Dream». *Africa Resource*. Récupéré de <http://www.africaresource.com/arts-a-culture/hip-hop/152-mainstream-rap-and-the-american-dream>.
- Starling, Lakin et Naomi Zeichner (2016, 29 juillet). «21 Savage : ‘Take the Police’s Guns’». *The Fader*. Récupéré de <https://www.thefader.com/2016/07/29/21-savage-gun-violence-donald-trump-interview-video>.
- Timeline (2017, 26 juin). Watch: Ronald Reagan and his ‘War on Drugs’: An American tragedy in three acts. *Timeline*. Récupéré de <https://timeline.com/ronald-nancy-reagan-war-on-drugs-crack-baby-just-say-no-cia-communism-racial-injustice-fcfeadb3548d>.
- The Economist (2015, 4 avril). «They Wish They Were in Dixie». *The Economist*. Récupéré de <https://www.economist.com/united-states/2015/04/04/they-wish-they-were-in-dixie>.
- Thompson, John B. (1987). «Language and ideology: a framework for analysis». *The Sociological Review*. 35(3). 516-536.
- Tocqueville, Alexis de (1986). *De la démocratie en Amérique*. Paris : Gallimard. 2 volumes. 1835-1840.
- Valentine, Jeremy (2006). «Cultural Studies and Post-Marxism». Dans G. Hall et C. Birchall (dir.), *New Cultural Studies: Adventures in Theory*. 54-70, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Vozick-Levinson, Simon. (2015, 24 juin). «Migos : Young, Rich and Outrunning Trouble». *Rolling Stone*. Récupéré de <https://www.rollingstone.com/music/music-news/migos-young-rich-and-outrunning-trouble-61658/>.
- Watkins, S. Craig (2004). «Black Youth and the Ironies of Capitalism». Dans M. Forman et M.A. Neal (dir.), *That’s the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*. 557-578. New York: Routledge.
- Watts, Eric K. (2004). «An Exploration of Spectacular Consumption: Gangsta Rap as Cultural Commodity». Dans M. Forman et M.A. Neal (dir.), *That’s the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*. 593-610. New York: Routledge.

Whitfield, Chandra T. (2017, 4 décembre). Is Atlanta in danger of losing its 'Black Mecca' Status?. *NBC*. Récupéré de <https://www.nbcnews.com/news/nbcblk/atlanta-danger-losing-its-black-mecca-status-n825996>.

Wilson, Joycelyn (2007). *Outkast'd and Claimin' True: the Language of Schooling and Education in the Southern Hip-Hop Community of Practise*. (Thèse de doctorat). University of Georgia.