

André J. M. Prévos

*Pennsylvania State University
The Worthington Scranton Campus*

SNOOP, ICE T, B. I. G., ET TUPAC Quelques héros du rap gangsta

Comme il est maintenant reconnu, le premier artiste de rap gangsta ne vient pas de Californie mais de Pennsylvanie. Il est admis que Schoolly D, un ancien membre des Philly's Park Side Killers, un gang de Philadelphie, fut l'innovateur qui créa le rap dit gangsta. Après avoir enregistré entre 1986 et 1995, il a aujourd'hui disparu de la scène du rap [Reeves 218, 227]. Les morceaux de Schoolly D, caractérisés par leurs paroles « dures » interprétées dans un style proche de la conversation, sont considérés comme les prédécesseurs qui ont influencé des artistes comme Niggers With Attitude (N. W. A.) — unanimement reconnus comme artistes gangsta. Le groupe N. W. A. est aussi considéré comme l'« inventeur » du terme, dans le morceau « Gangsta Gangsta » [Scott (2) 109].

Le rap gangsta apparut dans les ghettos de Californie, vers le milieu des années 80, à la même époque que le crack. Les gangs devinrent de plus en plus influents grâce aux importantes sommes d'argent qu'ils brassaient et les regroupements pour la danse — *breakdance* ou *locking* — devinrent rapidement trop dangereux pour les danseurs et pour les spectateurs. C'est durant ces années que les premiers labels de rap californien — Duffy Hook's Rapper's Rapp, Magic Disk, Freak Beat Records — produisirent les enregistrements de rap de la région par des artistes, aujourd'hui disparus de la scène californienne, comme Disco Daddy & Captain Rapp, Uncle Jamm's Army, ou The L.A. Dream Team. Ces premiers enregistrements suivaient la tendance new-yorkaise du début des années 80. C'étaient des *singles* quarante-cinq tours, trente centimètres. Parallèlement aux disques, se développa un marché des *mix tapes* — des cassettes sur lesquelles des D. J. enregistraient leurs arrangements de certains morceaux. C'est aussi durant ces années que des stations de radio locales, certaines sur la bande A. M. — KDAY, KGFJ — commencèrent à diffuser du rap avec des résultats appréciables [Higa 113-115].

Durant les années 80 et 90, l'essor du rap gangsta est devenu clairement associé avec la Californie. La grande majorité des artistes de ce style les plus connus sont originaires de cet État. Il y a cependant des exceptions à cette situation, comme nous le verrons avec Notorious B. I. G. et Tupac Shakur en particulier. Toutefois, des artistes comme Ice T, ou encore Snoop Dogg, tous reconnus comme artistes franchement dans le style gangsta, ont émergé en Californie — même si certains ne sont pas nés dans cet État. Comme on le sait aussi, le label Death Row et ses cofondateurs, Dr. Dre et Suge Knight, ont participé à l'essor — et à certains excès, surtout dans le cas du second — du rap gangsta californien durant les années 90 [Ro 20-140].

Les artistes mentionnés ci-dessus vont être étudiés comme exemples d'artistes du style gangsta dans le but d'appréhender leurs rôles respectifs en tant que « modèles individuels », défendant leur vues et leurs analyses du monde tel qu'il est vécu par les rappeurs gangsta. De plus, nous tenterons d'identifier le rôle de chacun de ces artistes du point de vue du divertissement, parmi les jeunes — noirs et blancs. Il est reconnu que certains jeunes Blancs sont aujourd'hui pleinement intégrés au monde du hip hop. Ils sont communément appelés *wiggers* ou *wiggas*, expressions comprises comme une contraction des mots anglo-américains et afro-américains *white nigger* ou *white nigga* [Dawsey 35-36, Smitherman 298].

Dans son étude de South Central, le quartier noir de Los Angeles associé aujourd'hui rap, Shaw nous montre en détail comment les jeunes Noirs de ce quartier tentent de s'intégrer au système artistique du rap afin de devenir des artistes reconnus et d'en retirer les bénéfices financiers afférents [Shaw 13-24]. Il est clair que la vie de tous les jours dans cet environnement est souvent en équilibre instable, compliquée par les forces des gangs, des trafics divers, des groupes auxquels les jeunes sont associés, ainsi que par les actions et les comportements d'individus du quartier ou de la police [Ice T 22-33]. Les jeunes qui désirent devenir rappeurs se voient déjà vedettes et, lorsque leurs projets ne se réalisent pas, il leur devient difficile de surmonter les effets délétères de ces événements. Ils se considèrent alors comme les victimes de ce système artistique [Shaw 303-330]. Shaw montre certains des canaux exploités par les rappeurs afin de se faire connaître des producteurs ou des compagnies de disques. En 1997, Marshall Mathers, un jeune rappeur blanc de Detroit eut son voyage payé à Los Angeles afin de se produire dans une « bataille de rappeurs » organisée par la Rap Coalition. Il fut remarqué et pris en charge par Dr. Dre, célèbre rappeur et producteur de la côte ouest ; il est connu aujourd'hui dans le monde entier sous son nom de scène — Eminem [Shaw 80-83]. Shaw nous montre aussi comment le succès peut être rapidement associé à un artiste. Khop, un jeune de South Central, invité à enregistrer sur l'al-

bum *War and Peace* d'Ice Cube, en fournit un bel exemple [Shaw 105-115, 324-326].

Snoop Dogg

Snoop Dogg est le second fils de Beverly Broadus qui, un an avant sa naissance — le 20 octobre 1971 —, quitta son Mississippi natal pour la Californie. Son père, Vernall Varnado, abandonna la famille quelques années après. Cordazar Broadus (il choisit plus tard le prénom de Calvin qui lui semblait mieux adapté) pour l'état civil, est californien, originaire d'East Long Beach. Il grandit avec sa mère, religieuse, qui insistait sur les règles de l'église baptiste, sur leur application et leur respect. Beverly Broadus chantait avec le chœur de son église ; elle appréciait aussi les artistes de rhythm and blues et de soul, comme Al Green, Teddy Pendergrass ou The O'Jays [Snoop Dogg 14].

Durant ses jeunes années, Snoop fréquenta les écoles et les collèges de son quartier et joua au football américain dans une équipe locale — une équipe de la ligue Pop Warner [Snoop Dogg 32]. Il souligne aussi le rôle joué par son ami Warren G, qui lui fit prendre note du rap et qui le guida dans ses efforts pour devenir rappeur. De plus, Warren G avait pour demi-frère Dr. Dre, aujourd'hui unanimement reconnu, qui émergea avec Wreckin' Cru' — groupe de rappeurs de Compton [Snoop Dogg 49].

Snoop Dogg commença sa carrière comme vendeur de bonbons dans la rue. Il passa ensuite au niveau suivant : il devint vendeur de drogue. C'est cette occupation qui lui montra clairement que Blancs et Noirs ne sont pas différents lorsqu'ils veulent se procurer des drogues illégales ; ils trouvent toujours ce qu'ils cherchent [Snoop Dogg 60]. La seconde moitié des années 80 marqua le développement du marché de la drogue dans le ghetto de Long Beach. Les gangs et les policiers devinrent de plus en plus nombreux. Mais, pour les jeunes du quartier, l'attrance pour les gangsters et les trafiquants, pour leur argent et leur style de vie, devint l'élément le plus important qui les conduisit vers le trafic de drogue. Le lendemain de la cérémonie de fin de scolarité à son lycée, Snoop Dogg fut arrêté pour y avoir fumé un joint et fut incarcéré dans un centre de détention pour jeunes délinquants. Cette arrestation lui donna un statut nouveau parmi les membres de son gang. Il devint ensuite trafiquant, de crack essentiellement, à plein temps [Snoop Dogg 102-104].

C'est vers la fin de 1988 que Snoop s'intéressa vraiment au rap, surtout après avoir entendu l'album de Slick Rick — *The Great Adventures of Slick Rick* [Snoop Dogg 120]. L'événement qui le précipita dans le rap fut une réception qu'il organisa, en septembre 1988, pour son amie Shanté [aujourd'hui sa femme]. Ses amis, Warren G et Nate Dogg, le forcèrent à rapper tandis qu'ils offi-

ciaient comme disc-jockeys. Slick Rick était un important modèle stylistique pour Snoop Dogg. Ce dernier se souvenait aussi de la musique qu'écoutait sa mère — Al Green, Teddy Pendergrass, etc. Finalement, il souligne l'impact de sa consommation de marijuana sur son style de rap. Pour Snoop, ces trois facteurs étaient au centre de son style musical, tandis que les paroles étaient une description assez fidèle de la vie qu'il menait à cette époque [Snoop Dogg 126]. Snoop devint reconnu par les autres membres des gangs Crips qui l'invitèrent à rapper à leurs rassemblements. Les spectateurs de ces prestations applaudissaient toujours à tout rompre. Le groupe — Snoop, Warren G et Nate Dogg — décida de s'appeler 213, le numéro de la zone téléphonique de Los Angeles à cette époque. Avant de pouvoir enregistrer, il fut arrêté tandis qu'il vendait du crack au coin de la rue où il opérait [Snoop Dogg 136-137].

En 1991, après sa sortie de prison, Snoop Dogg fut employé dans un supermarché au minimum horaire et travailla avec Warren G sur des cassettes en vue d'assurer sa promotion [Snoop Dogg 158]. Il s'inspira aussi de N. W. A. lorsqu'il composa ses raps au sujet de la vie dans les rues et des trafics qui s'y déroulent. Il travailla dans un studio du ghetto de Long Beach et Warren G donna sa cassette de démonstration à Dr. Dre qui, en 1991-1992, était devenu un producteur reconnu de la côte ouest. Ce dernier fut impressionné par cette cassette et les invita dans un studio pour participer à l'enregistrement de « Deep Cover » [Snoop Dogg 164].

Dr. Dre avait pensé composer un « album concept » au sujet du rap gangsta. Toutefois, Ice T avait déjà couvert le point de vue politique de ce style de rap. Pour Dr. Dre, cet album devait mettre en images l'état d'esprit des jeunes Noirs qui vivent dans les rues, tout comme le sens de cette vie, où seuls ceux qui sont capables de survivre grâce à leur réputation et à leurs tactiques peuvent sérieusement envisager de réussir [Snoop Dogg 169]. Snoop participa à l'enregistrement de l'album de Dre, *The Chronic*. C'est lorsque le label Death Row eut finalisé son accord de distribution avec Interscope que Dr. Dre et Suge Knight annoncèrent que l'album qui allait sortir serait le premier de Snoop Dogg. Après sa sortie, *Doggystyle* fut immédiatement classé numéro un dans la liste de *Billboard* et fut à l'origine d'un mouvement populaire d'envergure [Snoop Dogg 177-181].

Snoop quitta Long Beach mais devint rapidement la cible d'attaques par des membres de gangs divers : son garde du corps tua Philip Woldemarian, un immigré d'Éthiopie qui, avec ses associés du *By Yerself Gang*, gang « indépendant » des Crips et des Bloods, essaya de l'assassiner. Après le succès de son premier album, il se mit au travail sur son second album. Toutefois, il dut aussi participer à d'autres enregistrements qui, malgré le fait qu'ils étaient des projets de groupe, maintinrent son nom dans la presse

musicale, et furent des enregistrements au succès populaire indéniable, *In Beloved Memory Calvin Broadus 1971-1994* et *Murder Was The Case* [Snoop Dogg 202]. En 1995, Snoop parut devant les juges de l'État de Californie, accusé de la mort de Philip Woldemarian. Le *District Attorney*, Ed Nison — un Blanc — essaya de le rendre responsable de la mort de Woldemarian, mais les témoins de l'accusation furent obligés — face aux preuves fournies par les avocats de Snoop — d'admettre qu'ils avaient menti dans le but de faire condamner ce dernier. Le 14 février 1996, le jury le déclara innocent [Snoop Dogg 221]. *The Doggfather* — son second album — sortit quelques semaines plus tard et eut un succès aussi notable que son premier. En 1996, il épousa son amie Shanté, la mère de ses enfants. En 1997, Snoop Dogg quitta le label Death Row et s'associa au label No Limit, fondé par Master P à Bâton Rouge, en Louisiane ; ses albums *The Game Is to Be Sold Not to Be Told* et *The Last Meal* furent publiés en 1998 et en 2000 [Jenkins & al. 337, Farr 56].

Snoop a participé aux films *Hotboys* et *Eastsidaz* (2000), mais n'est pas encore devenu un acteur aussi populaire qu'Ice T, Ice Cube, ou Tupac Shakur. Cependant, son rôle dans le rap gangsta est notable. Il est considéré comme le créateur de la tendance gangsta qui met en images la vie du ghetto du point de vue essentiellement descriptif, sans motifs autres que l'impact de cette description, parfois dans un langage imagé, « explicite », ou « évocateur » [Dalzell].

Ice T

Tracy Marrow naquit dans le New Jersey, sur la côte est des États-Unis. La mort de ses parents dans un accident de voiture, conduisit le jeune garçon chez des membres de sa famille en Californie [Ice T 12]. Il s'initia à la *breakdance* californienne avec le groupe des West Coast Locksmiths — la *breakdance* californienne était appelée *locking* durant les années 70, comme l'illustre le nom du groupe de Don Campbell — les Campbelllock Dancers créé en 1973 [Higa 112]. À Los Angeles, il devint associé aux premiers gangs Crips et, inspiré par les livres d'Iceberg Slim, se donna le surnom d'Ice T — le T est pour Tracy [Higa 116].

Après avoir servi pendant quelques années dans l'armée américaine, Ice T décida de se lancer dans la promotion de la danse hip hop. Ses efforts ne furent pas récompensés ; il devait transporter un équipement encombrant pour des bénéfices souvent négligeables. Il se rendit alors compte que la carrière de rappeur était bien moins compliquée : « Je pouvais entrer avec un micro, gagner quelque argent et partir ; rien à transporter » [Higa 116]. Ice T se lança alors dans le rap. Il commença par interpréter ses textes dans tous les types d'environnements, des coins de rue aux salons de coiffure pour dames.

C'est dans un de ces derniers, qu'on le remarqua et qu'il fut encouragé à enregistrer ses textes. Ses deux premiers *singles* « The Coldest Rap » et « Cold Wind Madness » pour le label Saturn devinrent rapidement populaires en Californie, en dépit de leur absence de programmation radiophonique — les paroles étaient trop crues, trop « explicites ». Ice T s'associa brièvement à Kid Frost, rappeur mexicain, avec lequel il se produisit autour de Los Angeles. Il rencontra ensuite Afrika Bambaataa, fondateur de la Zulu Nation, et devint adepte de la philosophie de ce dernier. Ice T s'associa aussi musicalement avec des artistes de la côte est, comme Afrika Islam et les New York City Spinmasters [Cross & al. 161].

À la fin de 1987, Ice T devint un des rappeurs gangsta les plus remarqués, lorsque son album *Rhyme Pays* fut le premier album à recevoir l'adhésif avertissant les acheteurs potentiels que le disque contenait des « paroles explicites » [Ice T 163]. C'est le mouvement *Parents Music Resource Center* (PMRC), fondé par Tipper Gore (épouse du vice-président Gore durant la présidence de Bill Clinton) qui avait obtenu que soient ainsi signalés les albums aux paroles jugées inappropriées pour les jeunes. Durant les années de vice-présidence de son mari (1992-2000), Mme Gore ne mena aucune campagne contre les artistes de rap ou de cinéma. Durant la campagne présidentielle de 2000, M. Gore ne mentionna ni le PMRC ni les efforts de son épouse durant la seconde moitié des années 80. Le fait que les jeunes achetaient en priorité les albums qui avaient ces adhésifs jusqu'au début des années 90, conduisit à l'abandon de cette tactique. L'album suivant d'Ice T — *Power* — en 1988, fut aussi attaqué pour la couverture de la pochette qui montrait l'amie de l'artiste en bikini avec un fusil de guerre. Dans l'album *Freedom of Speech*, il critiqua les soi-disant défenseurs de la liberté d'expression, exclusivement en faveur des Blancs du Sud, les plus racistes des États-Unis, comme l'histoire américaine le souligne.

L'approche d'Ice T était plus « littéraire » et politique que celle des autres rappeurs de son époque. Ses paroles exploitaient la métaphore de la vie des gangsters, en tant qu'image du système social américain corrompu, qui forçait les Noirs à choisir entre pauvreté et crime. En 1991, Ice T produisit son album *Original Gangster* qui ne fut pas controversé, contrairement à *Body Count*. L'album fut publié quelques semaines avant les émeutes de Los Angeles d'avril 1992. Ces derniers furent interprétés par Ice T comme une justification des paroles de ses raps. Quelques mois après la parution de l'album, et après plusieurs semaines de tournée, une amicale des policiers déclara que les paroles du morceau « Cop Killer » pourraient conduire à des attaques contre la police. Immédiatement, Ice T devint l'ennemi public numéro un, surtout pour Bill Clinton, qui avait choisi Al Gore comme vice-

président [Ice T 168-171]. Toutefois, comme nous le savons, ce n'est pas Ice T qui fut le plus violemment attaqué mais Warner Brothers, la compagnie de disques qui produisit l'album *Body Count*. Selon Ice T, les policiers noirs ne suivirent pas les organisations blanches parce que la majorité d'entre eux devait travailler avec des policiers blancs racistes [Ice T 175]. Ice T quitta le label Warner Brothers lorsqu'il se rendit compte que ce dernier « ne pouvait pas se permettre d'être dans le business de la rage des Noirs » [Ice T 183].

Ice T continua à enregistrer. Il réorienta toutefois sa carrière vers le cinéma et la télévision. En 1991, il fit sa première apparition sur le grand écran dans *New Jack City* [New Jack City]. En 1997-1999, il joua dans la série télévisée *Players* où il avait le rôle d'un repris de justice devenu agent du FBI [Johnson 289]. Il a joué aussi dans plusieurs autres films dont *Ricochet* et *Trespass*.

Ice T a été un des premiers rappers gangsta californiens de renom à mettre en avant la vie dans le ghetto et, surtout, à souligner les problèmes sociaux auxquels les Noirs américains ont à faire face (racisme, gangs, violence, etc.). Sa carrière artistique commencée dans le domaine du rap a bifurqué vers le cinéma et la télévision. Nous pourrions dire que, pour Ice T, le rap a servi de rampe d'accès à des formes artistiques populaires moins communément associées aux Noirs américains. Le succès d'artistes afro-américains sur les écrans américains n'a pris une importance notable que durant les dernières décennies. Nous pourrions alors ajouter qu'Ice T, qui commença sa carrière artistique comme rappeur, a franchi la séparation entre rap et divertissement populaire de masse, en passant du monde du rap dans celui du cinéma et de la télévision.

Notorious B. I. G.

Christopher Wallace naquit le 21 mai 1972, fils de Voletta Wallace, mère célibataire, professeur de collège technique, qui habitait dans le quartier de Bedford Stuyvesant à Brooklyn, un des *boroughs* de la ville de New York. Sa mère l'encouragea à étudier sérieusement afin qu'il atteigne un niveau socio-économique supérieur au sien. Lorsque son fils rentrait tard dans la nuit avec ses amis, Voletta Wallace leur faisait la leçon au sujet des dangers de la rue et les encourageait à être prudents. Lorsque ses amis le surnommèrent Big — à cause de son poids — il répéta à tous que le surnom voulait dire *Business Instead of Games*. Il n'était pas très attiré par le rap lorsqu'il était jeune. C'est surtout avec ses amis qu'il commença à rapper et qu'il décida d'enregistrer une cassette de démonstration afin de promouvoir ses chances d'être remarqué par une compagnie de disques [Saxon 111-112].

Mister Cee, un D. J. de Big Daddy Kane, un ancien rappeur, entendit le morceau de démonstration de Big et fut impressionné par la technique du jeune rappeur. Il décida de réenregistrer la cassette pour la soumettre au magazine new-yorkais *The Source* qui avait une section intitulée « *unsigned hype* » et qui organisait des concours parmi les jeunes rappeurs pas encore associés à un label qui voulaient avoir leur nom dans ce magazine. Malheureusement pour Big, les éditeurs de *The Source*, organisateurs du concours, rejetèrent sa cassette qu'ils trouvèrent trop gangsta. Dans ses raps, il parlait ouvertement de ses activités de trafiquant de drogue [Touré 42]. Ce n'est que lorsque Sean 'Puffy' Combs appela le magazine en demandant s'ils connaissaient un rappeur dans le style gangsta qu'on lui suggéra de contacter Big. La première rencontre entre Puffy et Big ne fut pas très prometteuse. Puffy se souvint de cette rencontre et admit que, lorsqu'il vit Big, il trouva que ce dernier ressemblait à un voleur de *liquor store* et qu'il se demanda ce qu'il pourrait bien faire pour transformer ce jeune Noir imposant en vedette populaire [Saxon 112].

Ce n'est que lorsqu'il s'aperçut qu'un individu aussi connu que Puffy — directeur de Bad Boy Entertainment — essayait de le contacter que Big décida de consacrer tous ses efforts à la composition de morceaux et à leur interprétation. Lors du premier voyage des artistes de Bad Boy à Los Angeles, Tupac Shakur et Big se rencontrèrent et devinrent rapidement amis. En 1993, lorsque Tupac se produisit au Ritz de New York, il invita Big à interpréter quelques morceaux. Lorsque Tupac participa au tournage d'*Above the Rim* à New York, il invita Big à passer en première partie de ses spectacles. Le 4 août 1994, Big épousa Faith Evans [Saxon 114].

En 1995, le premier album de Big — *Ready to Die* — eut un succès populaire rapide et remarquable. En peu de semaines, les ventes atteignirent le niveau « multi-platine » [plusieurs millions d'exemplaires vendus] et Big devint connu sous son nom de scène — Notorious B. I. G. Les paroles des enregistrements de B. I. G. furent souvent remarquées pour leur humour, surtout du point de vue verbal — comme l'illustre l'extrait « ... *escargot / My car go ...* ». C'est durant la préparation du second album, *Life After Death*, que les relations entre Tupac et Big devinrent tendues. Tupac était convaincu que Big savait qu'il serait victime d'un attentat dans un studio de New York et que ce dernier décida de ne pas l'avertir. Le succès de Big marqua aussi la fin du mariage avec Faith Evans, surtout parce qu'étant devenu objet d'admiration de la part de nombreuses femmes, il prenait les démonstrations de ces dernières pour les véritables reflets de leurs sentiments.

En septembre 1996, B. I. G. fut victime d'un accident de voiture. Lil Cease, le rappeur new-yorkais, qui conduisait la Mercedes de B. I. G., en perdit le contrôle sur la *New Jersey Turnpike*. B. I. G. eut la jambe gauche cassée

en trois endroits et eut la fracture stabilisée par une tige métallique. Il fut hospitalisé plusieurs mois et, lorsqu'il sortit de l'hôpital, se déplaçait en chaise roulante. Après quelques semaines, il put marcher avec des béquilles, puis avec une canne [Scott (2) 37-38].

En février 1997, B. I. G. se rendit à Los Angeles avec un groupe d'artistes de Bad Boy Entertainment. Il indiqua qu'il espérait acheter une maison à Los Angeles. Il ne paraissait pas inquiet. Le fait qu'il se rende en Californie après la mort de Tupac Shakur et l'emprisonnement de Suge Knight a été interprété par certains comme un défi lancé aux gangs Crips de Los Angeles qui avaient perdu deux de leurs associés les plus célèbres [Scott (2) 107-111]. En mars 1997, Sean 'Puffy' Combs pensait que les événements qui avaient conduit à la dramatique « guerre » entre Tupac et B. I. G. s'étaient calmés. Toutefois, lors de la cérémonie des remises de prix de *Soul Train*, il y eut des huées dirigées contre Puffy et B. I. G. par des individus qui, selon Phil Casey, un des membres de l'industrie d'enregistrement du rap, « were throwin' up Westside from the balcony ». Cette remarque souligne à la fois l'association de ces individus aux gangs de cette zone de Los Angeles ainsi que leur opposition à la côte est des États-Unis et à ses artistes [Scott (2) 111].

Le 7 mars 1997, à Los Angeles, B. I. G. assista à une réception au Peterson Automotive Museum. Lorsqu'il quitta la réception, assis sur le siège passager d'un GMC Suburban, il fut criblé de balles tirées par le conducteur, ou le passager, d'une automobile qui s'était arrêtée brièvement à côté de la sienne. Il fut transporté à l'hôpital où, à une heure quinze du matin, il fut déclaré mort. Il est remarquable que les conditions de la mort de Notorious B. I. G. soient semblables à celles de la mort de Tupac Shakur : les deux eurent lieu dans des endroits « publics » avec de nombreux témoins. Les deux attentats eurent aussi lieu selon des techniques très similaires, proches de celles d'un *drive by shooting* [Scott (2) 112].

Le mort de B. I. G. eut lieu quelques semaines avant la publication de son second album — *Life After Death* — qui se vendit, lui aussi, en très grand nombre. Les observateurs ont avancé deux raisons pour la mort de Notorious B. I. G. Voletta Wallace indiqua, dans de nombreuses interviews, qu'elle était persuadée que le gouvernement fédéral américain était partie prenante dans l'assassinat de son fils. De plus elle souligna que, selon elle, la police de Los Angeles — dont la réputation raciste a été de nombreuses fois illustrée durant les années 90 [Cross & al. 319-331] — avait participé à une conspiration afin que l'enquête n'aboutisse pas [Scott (2) 141-143]. Pour bien d'autres, ce fut une sorte de conclusion à l'animosité entre la côte est et la côte ouest et leurs styles respectifs de rap [Scott (2) 135-139]. Les auteurs de l'assassinat de B. I. G. et de Tupac Shakur, n'ont jamais été arrêtés par la police de Las Vegas ou de Los

Angeles. La ressemblance entre l'assassinat de B. I. G. et celui de Tupac Shakur est, là encore, évidente.

La carrière de Notorious B. I. G. ne fut pas aussi variée que celle d'Ice T ou de Tupac Shakur. B. I. G. ne parut jamais dans un film populaire — il enregistra des vidéos, bien entendu, mais ne fut pas acteur comme Shakur. Le rap permit à B. I. G. d'acquérir un niveau de richesse notable ainsi qu'une indéniable popularité parmi de nombreux jeunes Américains. La courte carrière de Notorious B. I. G. fut caractérisée par son succès de notable envergure. Sa taille imposante — il pesait près de cent quatre-vingt kilos à sa mort — ne le transforma point en « gentil gros » ; les paroles de ses raps étaient, très souvent, franchement opposées à cette image.

Tupac Shakur

Tupac Amaru Shakur naquit à New York, le 16 juin 1971. C'était le fils d'Afeni Shakur, membre du *Black Panther Party*. À New York, Tupac fut inscrit pendant quelques mois dans une école du Lower East Side, mais il ne put y rester parce que les parents des élèves devaient payer. À treize ans, Tupac participa au spectacle *A Raisin in the Sun*, à l'Apollo Theater, après être devenu membre du *127th Street Ensemble*, une troupe de théâtre de Harlem. En 1986, sa famille alla vivre à Baltimore ; Il étudia à la Baltimore School for the Arts pendant deux ans. En 1988, la famille s'installa en Californie, à Marin City. C'est en Californie qu'Afeni Shakur se mit à consommer du crack et que Tupac se retrouva souvent dans la rue [Saxon 103]. À Marin City, Tupac se produisit avec plusieurs troupes de théâtre et se lança dans le rap. Il persuada son amie Leila Steinberg de devenir son manager. Elle contacta les membres de Digital Underground afin qu'ils écoutent Tupac. Après l'avoir entendu, le groupe l'invita à participer à « Same Song » un morceau de leur album en 1991.

Il participa au tournage de *Juice* en 1992, où il joue le rôle de Bishop, un individu que les spectateurs voient rarement et dont la fin est surprenante — Bishop est retenu un instant par Q alors qu'il pend dans le vide le long de la façade d'un bâtiment avant de lâcher et de tomber. Après le film, Tupac commença l'enregistrement de son premier album *2Pacalypse Now*. Son propre album ne ressemblait pas à ce qu'il avait fait avec Digital Underground. En 1993, son album suivant — *Strictly 4 My N.I.G.G.A.Z.* — fut plus populaire, surtout à grâce au titre « Keep Ya Head Up » [Smith 301-302]

Avec la gloire de Tupac arrivèrent les ennuis de tous ordres. En 1993, il fut accusé d'avoir tiré sur deux policiers d'Atlanta. Il ne fut pas condamné et devint encore plus populaire : il était accusé d'avoir tiré sur des policiers, il était resté en vie pour se défendre, et il avait gagné le jugement. En 1993, dans

le film *Poetic Justice* il joua un rôle sans grande envergure auprès de Janet Jackson. Toutefois, le fait qu'elle ait exigé qu'il passe un test HIV avant de l'embrasser, ne fit rien pour améliorer leur relation. En 1994, dans le film *Above the Rim*, il joua Birdie, un « scout » de basket-ball et meurtrier ; il est tué à la fin du film par Bugaloo, joué par Marlon Wayans [Smith 302].

La publication de son troisième album, *Me Against The World*, en 1995 marqua un point notable dans la carrière de Tupac. Il fut emprisonné à New York après avoir été condamné pour « abus sexuels ». Il avait aussi été victime de vol et de tentative d'assassinat dans le hall d'un studio d'enregistrement de New York. Il passa quelques semaines dans le centre pénitencier de Clinton, dans l'état de New York, avant d'être libéré grâce aux efforts de Suge Knight, le propriétaire de Death Row Records. Tupac Shakur signa avec Death Row après sa libération et maintint le désir de se venger de la ville de New York et des artistes qu'il considérait comme les associés des juges et de policiers « corrompus » qui l'avaient emprisonné à cause de sa couleur. Deux rappeurs new-yorkais devinrent ses ennemis jurés — Sean 'Puffy' Combs et Notorious B. I. G. — mentionnés dans les morceaux « Hit 'Em Up » et « Against All Odds ». Il travailla avec Dr. Dre et Suge Knight au moment où les co-fondateurs de Death Row préparaient leur séparation ; les relations tendues entre ces deux vedettes du label contribuèrent à l'inégale qualité du double album *All Eyez On Me* qui fut publié en 1996 [Smith 303]. Tupac participa à deux autres films : *Bullet*, avec Mickey Rourke, film sans grande valeur qui disparut rapidement des écrans, et *Gridlock'd*, avec Tim Roth, qui sortit six mois environ après sa mort.

Le 7 septembre 1996 à Las Vegas, après avoir assisté à la victoire de Mike Tyson contre Buster Douglas, Tupac Shakur fut tué par le passager, ou le conducteur, d'une Cadillac blanche, sur l'un des boulevards de la ville, alors qu'il était le seul passager de l'automobile de Suge Knight [Scott (1) 1-63]. Plusieurs albums furent publiés après sa mort et se vendirent en grand nombre. Le fait qu'aucun individu n'ait été arrêté par la police de Las Vegas conduisit de nombreux fans de Tupac à dire, qu'en fait, il n'était pas mort. D'autres accusèrent les policiers blancs de Las Vegas d'être les coupables, afin de « terminer ce que les New-yorkais n'avaient pas réussi à faire ».

Tupac, tout comme bien d'autres artistes de rap américains, représenta le succès populaire de manière notable. Pour bien des Noirs, il ne fut pas détruit par le système raciste américain — police, juges, etc. — malgré les efforts des membres de tous ces groupes. Il demeure, aujourd'hui encore, populaire parmi de nombreux fans de rap [il n'y a qu'à lire les messages du *bulletin board alt.rap*]. Le personnage qu'il mit en forme, devint une représentation de Tupac lui-même, et c'est cette ambiguïté qui demeure un élément important dans sa

popularité. Pour ses fans, admirer Tupac était souvent admirer l'image qu'il leur offrait — notamment ses nombreux tatouages. Ce que ces derniers ne savaient pas toujours séparer était le vrai Tupac de l'image qu'il mettait en scène pour eux [Scott (2) 48-113].

Si nous avons pu dire qu'Ice T avait franchi la séparation entre rap et divertissement de masse, nous pourrions ajouter que la carrière de Tupac Shakur montre que la coexistence des deux styles de productions de masse est, elle aussi, possible. Il commença par être acteur avant de devenir rappeur — sous son propre nom du moins, car nous avons indiqué qu'il s'était produit avec Digital Underground avant d'enregistrer ses albums. Il continua ensuite une carrière dans laquelle ses deux rôles artistiques se combinèrent.

Subversion et divertissement

Bon nombre d'observateurs de la scène de Los Angeles ont souligné que l'arrivée en masse du crack et de la cocaïne dans les ghettos de Californie fut un des éléments notables à la base du rap gangsta. De plus, ce style de rap devint attrayant au début de son existence — essentiellement durant la seconde moitié des années 80 — à cause de son aspect de documentaire « vécu » de la vie dans le ghetto. Un morceau comme « Batterram » de Toddy Tee documente les techniques de destruction des « crack houses » de South Central. « 6 in the morning » d'Ice T, décrit les techniques d'attaque lors des raids des forces de police durant les premières heures du jour, lorsque les trafiquants sont de retour chez eux. « Dopeman » de N.W.A., offre les caractérisations de la vie des trafiquants et de leurs « clients » de tous types — des drogués fortement dépendants aux prostituées qui « se donnent » aux dealers en échange de la drogue qu'elles ne peuvent pas se payer. Ces morceaux fournissent des illustrations de la vie du ghetto vue par ceux qui y vivent [Alvarez 286]. De plus, ils justifient clairement la remarque de Chuck D, du groupe Public Enemy, qui a défini le rap comme le « CNN du ghetto » [Neal 161]. Il en est de même pour celles d'autres rappeurs qui soulignent leur intention de refléter la réalité de la vie du ghetto — ce qu'illustre l'expression *keeping it real*. Pour les jeunes Américains blancs (les plus nombreux parmi les acheteurs de disques de rap), ces paroles présentaient des images d'un monde qui leur était difficilement imaginable. Cependant, les rappeurs gangsta des dernières décennies offraient aussi une similitude indéniable avec les images des journaux télévisés, ou les représentations véhiculées par les articles des quotidiens, qui soulignaient les efforts de la police contre les trafiquants de drogue durant ces années. Cette « représentation du réel » rendit le rap gangsta attrayant pour les jeunes amateurs de musique populaire de la fin des années quatre-vingt et

de la première moitié des années quatre-vingt-dix.

En 1985, lors d'un concert de Run-DMC à Long Beach, on nota la première illustration de l'association entre rap et « gangstérisme ». Il a été souligné que les violences entre gangs durant ce concert mirent fin aux spectacles de rap dans des stades ou des endroits où des milliers de spectateurs pouvaient se rassembler [Alvarez 286].

En 1992, les événements qui suivirent l'attaque des policiers de Los Angeles contre Rodney King, le procès, et l'acquittement des policiers qui l'avaient attaqué, furent plus importants, car ils furent diffusés plus intensément que les violences lors du concert de Long Beach en 1985. Une fois de plus, cette rébellion de 1992, donna raison aux rappeurs gangsta qui parlaient de la violence policière sans en apporter d'illustration, hormis leurs propres expériences dans leurs ghettos. Les violences de 1992, suivies par la paix entre Bloods et Crips, forcèrent les Américains blancs à noter que les ghettos demeuraient des sections urbaines où vivaient des Noirs, souvent maintenus en dehors du progrès social du pays, victimes d'une vie de pauvreté, de racisme, et de violence.

Il faut aussi noter que c'est durant des périodes de grande popularité que les attaques contre les rappeurs furent les plus notables. Il a déjà été indiqué que Tipper Gore et son mouvement — le PMRC — ne réussirent pas à imposer leur effort d'étiquetage des disques aux paroles « explicites » car les jeunes n'achetèrent quasiment plus que ces disques durant la courte durée de cette disposition. Nous savons aussi que, durant la campagne présidentielle américaine de 1992, M. Clinton attaqua Sister Souljah [Johnson 288-289]. Les efforts de C. Delores Tucker, une Noire membre d'un groupe religieux, ne furent ni aussi importants ni aussi notables. Toutefois, cette dernière ne réussit pas à imposer de « contrôle » des paroles des rappeurs [Alvarez 291].

Le rap gangsta devint alors un style de musique populaire dont l'impact ne put pas être repoussé. Les portraits des rappeurs gangsta ci-dessus mettent en évidence le fait que ces artistes ont atteint un niveau de popularité remarquable ; de plus, ils ne sont pas les seuls. Le fait que Tupac Shakur et Notorious B. I. G. soient décédés dans des conditions qui n'ont jamais été clairement élucidés a porté un coup notable à la popularité du rap gangsta. De nombreux observateurs ont considéré que ces deux assassinats ont marqué la fin du rap gangsta en tant que style spécifique. Il est certain qu'aujourd'hui, le rôle du label Death Row a pratiquement perdu son importance, surtout depuis l'emprisonnement de Suge Knight et le départ de la grande majorité de ses artistes (voir l'exemple de Snoop Dogg) et le décès de Tupac Shakur.

C'est durant la dernière décennie que les rappeurs gangsta entrèrent dans le monde du divertissement. Plusieurs exemples ont été mentionnés ci-

avant, et quelques autres facteurs participèrent à cette entrée. En 1988, le film *Colors* avait été au centre d'une controverse notable qui retomba ensuite. Au début des années 90 on vit arriver bon nombre de rappeurs dans le cinéma, soit comme vedettes cinématographiques, soit comme compositeurs de bandes musicales de films populaires. Ce fut le cas pour des films tels que *New Jack City* (1990), *Boyz N The Hood* (1991), *Juice* (1992) ou *Trespass* (1992) — *Looters*, le titre original, fut changé après les événements de 1992 à Los Angeles — ou encore *Gangsta's Paradise* (1995) dans lequel Coolio partage l'affiche avec Michelle Pfeiffer [Alvarez 291]. C'est durant la seconde moitié des années 90 qu'Hollywood prit clairement conscience du profit potentiel des films « de rap » [Hochman 23, 27].

Parmi les programmes de télévision qui ont joué un rôle indirect dans la popularité du rap gangsta, l'émission *Cops* qui décrit des opérations de police réelles, filmées alors qu'elles se produisent, a mis en évidence le fait que la grande majorité des personnes poursuivies et arrêtées sont membres de minorités ethniques (Noirs, Mexicains, Vietnamiens, etc.) ou sociales (pauvres Blancs) américaines, alors que la majorité des policiers est blanche. Cette émission quotidienne, programmée depuis plusieurs années, a été mentionnée comme facteur notable dans la popularisation du rap gangsta. Dans *Cops*, les policiers poursuivent des individus ayant des « occupations » semblables à celles mentionnées dans les paroles du rap gangsta [Alvarez 291].

Un autre élément de la culture populaire qui a servi de support au rap gangsta est la presse américaine. On ne peut pas dire que cette dernière, souvent dirigée par des Blancs, a mis en avant sa connaissance du rap gangsta mais, malgré son ignorance, elle lui a servi de support en donnant de la visibilité à ces artistes dans les articles des journaux. On peut néanmoins dire que ce rôle de maintien de la popularité d'artistes gangsta n'était pas le but essentiel de la presse américaine. Toutefois, le fait que de nombreux articles aient mentionné les diverses étapes du procès de Snoop Dogg, ainsi que le fait que le jury l'ait déclaré innocent, a sans doute conduit certains lecteurs à réfléchir sur leur propres réactions à une telle nouvelle. Les articles des quotidiens ont aussi aidé à vendre des disques. Tel fut le cas durant l'affaire dite « Cop Killer », le morceau d'Ice T qui fut à l'origine du débat. La popularisation des positions des parties en opposition contribua à la vente des disques d'Ice T durant la période, surtout lorsqu'il devint clair que le disque serait « repressé » sans le morceau incriminé. La presse américaine contribua aussi à la popularité du rappeur Paris, interprète du morceau « Bush Killa » en 1992, lors de la campagne présidentielle américaine, où s'affrontaient le président Bush et Bill Clinton [Alvarez 292-293].

Il est moins aisé de voir le rap gangsta exclusivement comme illustration de la subversion même si bon nombre de morceaux d'Ice T, ou de la majorité des artistes gangsta mentionnés ci-avant, peuvent être vus dans une telle optique. Ces morceaux sont devenus objets de grande consommation et ont acquis une popularité remarquable, surtout parmi de nombreux jeunes Blancs, issus de milieux socio-économiques nettement différents de ceux associés avec le ghetto américain.

Le rap gangsta peut alors être vu comme une combinaison entre subversion et divertissement. L'aspect subversif vient surtout du fait que ce style de rap est devenu populaire à la fois parmi les jeunes Blancs et les jeunes Noirs américains. Pour ceux qui se souviennent des années soixante, cette situation rappelle la popularité du blues et de la soul parmi les jeunes Blancs américains durant cette décennie. L'aspect de divertissement est illustré par les biographies et les autobiographies de certains artistes et par leurs albums et les tournées organisées durant les années 90. La publication de ces ouvrages confirme leur impact perçu par les maisons d'éditions qui, comme les compagnies de disques, n'envisagent pas de publier à perte. Les contributions des programmes de télévision populaires ainsi que celles de la presse américaine ont déjà été mentionnées. De plus, comme il a été indiqué dans le cas d'Ice T et de Tupac Shakur, certains de ces rappers gangsta ont atteint un niveau de popularité notable dans le cinéma ainsi qu'à la télévision. Ils ont alors multiplié leurs moyens de popularisation, renforcé leur propre renommée artistique, et augmenté leur « valeur professionnelle ». Leur impact sur le champ du divertissement s'en est trouvé confirmé et solidifié. Durant l'été 2000 — de façon inespérée et inattendue —, la tournée *Up in Smoke* organisée par Dr. Dre fut un succès notable avec les artistes Snoop Dogg, Ice Cube et Eminem [« Up in Smoke... » 62]. Le rap, du point de vue général, en tant que style musical populaire, est de nouveau franchement établi dans le monde du divertissement populaire américain.

L'avenir du style gangsta est actuellement incertain ; il n'en demeure pas moins vrai que l'impact de ce style de musique populaire demeure aujourd'hui notable aux États-Unis où ses aspects subversifs, tout comme ses facettes de divertissement, ont grandement contribué à sa popularité.

Références

- Alvarez, Gabriel. « Gangsta Rap in the '90s. » In *The VIBE History of Hip Hop*. Ed. Alan Light. New York : Random House, 1999 : 285-295.
- Cross, Brian, with Reagan Kelly & T-Love. *It's Not About a Salary. Rap, Race + Resistance in Los Angeles*. London/New York : Verso, 1993.

- Dalzell, Tom. *Flappers 2 Rappers. American Youth Slang*. Springfield, MA : Merriam-Webster, 1996.
- Dawsey, Darrell. « Debating the N-Word », *Emerge* (June 1993) : 35-36.
- Farr, Kathryn. « Snoop Dogg — The Last Meal », *Rolling Stone* (January 18, 2001) : 56.
- Higa, Ben. « Early Los Angeles Hip Hop. » In *The VIBE History of Hip Hop*. Ed. Alan Light. New York : Random House, 1999 : 110-119.
- Hochman, Steve. « Hollywood : Hip Hop Hooray », *Rolling Stone* (July 8-22 1999) : 23, 27.
- Ice T, as told to Heidi Siegmund. *The Ice Opinion. Who Gives a Fuck ?* New York : St. Martin's Press, 1994.
- Jenkins, Sacha, Elliott Wilson, Chairman Mao, Gabriel Alvarez & Brent Rollins. *Egotrip's Book of Rap Lists*. New York : St. Martin's Press, 1999.
- Johnson, Martin. « Cop Killer and Sister Souljah : Hip Hop Under Fire. » In *The VIBE History of Hip Hop*. Ed. Alan Light . New York : Random House, 1999 : 288-289.
- Light, Alan, ed. *The VIBE History of Hip Hop*. New York : Random House, 1999.
- Neal, Mark Anthony. *What the Music Said. Black Popular Music and Black Public Culture*. New York & London : Routledge, 1999.
- New Jack City*. Warner Brothers Home Video, DVD 12073, 1998.
- Reeves, Marcus. « Regional Scenes. » In *The VIBE History of Hip Hop*. Ed. Alan Light . New York : Random House, 1999 : 217-227.
- Ro, Ronin. *Have Gun Will Travel: The Spectacular Rise and Violent Fall of Death Row Records*. New York : Main Street Books, 1999.
- Saxon, Shani. « Back 2 The Essence », *Vibe* (October 1999) : 100-118.
- Scott, Cathy. (1). *The Killing of Tupac Shakur*. Las Vegas : Huntington Press, 1997.
- . (2). *The Murder of Biggie Smalls*. New York : St. Martin's Press, 2000.
- Shaw, William. *Westside. Young Men and Hip Hop in L. A.* New York : Simon & Schuster, 2000.
- Smitherman, Geneva. *Black Talk. Words and Phrases from the Hood to the Amen Corner*. Revised edition. New York : Houghton Mifflin Company, 2000.
- Smith, Danyel. « Tupac Shakur. » In *The VIBE History of Hip Hop*. Ed. Alan Light . New York : Random House, 1999 : 296-305.
- Snoop Dogg, with David Seay. *Tha Doggfather. The Times, Trials, and Hardcore Truths of Snoop Dogg*. New York : William Morrow & Company, 1999.
- Touré. « Biggie Smalls, Rap's Man of the Moment », *The New York Times*, 18 December 1994 : 4:42, 52.
- « Up in Smoke Tour Triumphs », *Rolling Stone* (December 28, 2000-January 4, 2001) : 62.