

Études littéraires africaines

Joan Morgan et le « féminisme hip-hop » : les enjeux d'une proposition pour son époque et pour la nôtre

Cyril Vettorato



Number 51, 2021

(Re)lire les féminismes noirs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1079601ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1079601ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vettorato, C. (2021). Joan Morgan et le « féminisme hip-hop » : les enjeux d'une proposition pour son époque et pour la nôtre. *Études littéraires africaines*, (51), 97–108. <https://doi.org/10.7202/1079601ar>

Article abstract

Joan Morgan's book When Chicken Heads Come Home to Roost (1999) was a landmark in thinking about hip-hop from a feminist point of view, to the point of crystallizing around it the promises and paradoxes of the phrase « hip-hop feminism ». Taking a perspective that is both contextual and speculative, this paper aims to replace Morgan's work in its original context while investigating the potential paths it opens for future reflection. The emergence of a voice presented as generational, which pursues yet reformulates the claims of the African American « mothers » of the seventies, deserves to be analyzed in the specificity of its US context ; but we also see what can be drawn from a more exploratory reading of this essay, which leads us to consider with Morgan the possible role of so-called « urban » culture as a welcome heuristic counterpoint to the elitist bias which threatens the intellectual field.

JOAN MORGAN ET LE « FÉMINISME HIP-HOP » : LES ENJEUX D'UNE PROPOSITION POUR SON ÉPOQUE ET POUR LA NÔTRE

Résumé

L'ouvrage de Joan Morgan, *When Chicken Heads Come Home to Roost* (1999), a fait date dans la réflexion sur le hip-hop d'un point de vue féministe, au point de cristalliser autour de lui les promesses et paradoxes propres à l'expression de « féminisme hip-hop ». En adoptant un double point de vue à la fois rétrospectif et spéculatif, cet article vise à replacer l'ouvrage de Morgan dans son contexte de parution tout en s'interrogeant sur les portes qu'il nous ouvre pour une réflexion ultérieure. L'émergence ici d'une voix présentée comme générationnelle, qui poursuit tout en les reformulant les revendications des « mères » africaines américaines des *seventies*, mérite d'être analysée dans sa spécificité états-unienne ; mais nous voyons aussi ce que nous pouvons tirer d'une lecture plus exploratoire de cet essai, ce qui nous mène à envisager avec Morgan le rôle possible de la culture dite « urbaine » comme contrepoint heuristique salvateur à la partialité élitiste qui menace le champ intellectuel.

Mots-clés : Joan Morgan – féminisme – hip-hop – Africains Américains – émancipation – pluralisme.

Abstract

Joan Morgan's book When Chicken Heads Come Home to Roost (1999) was a landmark in thinking about hip-hop from a feminist point of view, to the point of crystallizing around it the promises and paradoxes of the phrase « hip-hop feminism ». Taking a perspective that is both contextual and speculative, this paper aims to replace Morgan's work in its original context while investigating the potential paths it opens for future reflection. The emergence of a voice presented as generational, which pursues yet reformulates the claims of the African American « mothers » of the seventies, deserves to be analyzed in the specificity of its US context ; but we also see what can be drawn from a more exploratory reading of this essay, which leads us to consider with Morgan the possible role of so-called « urban » culture as a welcome heuristic counterpoint to the elitist bias which threatens the intellectual field.

Keywords : Joan Morgan – feminism – hip-hop – African Americans – emancipation – pluralism.

Aux États-Unis, l'ouvrage de la journaliste Joan Morgan, *When Chicken Heads Come Home to Roost*, paru en 1999¹, a fait date dans la réflexion sur le hip-hop d'un point de vue féministe – à tel point que l'expression de « féminisme hip-hop » (*hip-hop feminism*) y renvoie nécessairement². Afin de réfléchir ici aux dilemmes mais aussi aux aubaines qui s'offrent à nous lorsque nous cherchons à penser en féministes au hip-hop, phénomène global désormais incontournable pour les sciences humaines et sociales, il nous semble utile de revenir à l'ouvrage de Joan Morgan, moins pour en résumer le propos dans le moindre détail que pour évoquer les enjeux de sa lecture, et ce, de manière double : d'un point de vue qui serait celui des études américanistes, en tant qu'essai exemplaire de son contexte de parution, mais aussi du point de vue de la théorie (y compris féministe), en nous demandant ce qu'il nous permet de penser dans le présent, au-delà des objectifs qui étaient les siens lors de sa publication.

Un essai exemplaire de son époque

L'ouvrage de Joan Morgan relève de la catégorie américaine de la *non fiction*, domaine très vaste qui peut recouvrir des textes autobiographiques aussi bien que des essais tendant davantage vers un registre journalistique ou académique. Profitant de ce flou générique, il balance effectivement entre ces deux tendances, comme le montrent ses sous-titres successifs : il est en effet d'abord paru avec avec celui de *My Life as a Hip-Hop Feminist* (Ma vie de féministe hip-hop), qui le tire plutôt du côté autobiographique, avant de faire figurer celui qui est désormais le sien, *A Hip-hop Feminist Breaks it Down* (Une féministe hip-hop met les choses au clair), qui souligne plutôt sa parenté avec le genre de l'essai. Écrit dans un style riche en jeux de mots et en marques du registre oral, ce texte fluctue entre journalisme musical, carnet de bord d'une jeune féministe africaine américaine, essai socio-politique décapant et exercice de renvoi à des travaux universitaires, le tout cristallisé autour de l'étiquette de « féminisme hip-hop », mise en valeur par ses deux sous-titres successifs, et qui vaudra par la suite à son autrice d'être conviée à l'université pour y donner des cours portant ce titre. Au-delà de la dimension nécessairement artificielle

¹ MORGAN (Joan), *When Chickenheads Come Home to Roost : A Hip-Hop Feminist Breaks It Down*. New York : Simon and Schuster, 1999, 240 p. ; désormais abrégé en *WCCHR* et traduit dans la suite de l'article. Toutes les traductions sont de notre fait.

² Sur ce point, voir aussi : COOPER (Brittney C.), MORRIS (Susana M.), BOYLORN (Robin M.), dir., *The Crunk Feminist Collection*. New York : The Feminist Press, 2017, 336 p. On recommande, sur le thème plus large du féminisme « pop » : BAUDOIN (Élise), WIZMAN (Ariel), *Pop féminisme : des militantes aux icônes mode*. Film documentaire réalisé par Élise Baudoin. La Grosse Boule ; Arte France, 2020, 53 min. On lira aussi avec intérêt l'article de Kimberly Springer, « Third Wave Black Feminism ? » (*Signs*, vol. 27, n°4, été 2002, p. 1059-1082).

de toute expression programmatique de ce type, la formule a pu bénéficier d'une répercussion importante parce qu'elle saisissait de façon efficace et relativement éloquente certaines questions qui hantaient la société de son époque.

Une incarnation du « féminisme hip-hop »

Joan Morgan mentionne explicitement la *Million Man March* du 16 octobre 1995 à Washington, D.C., comme un motif ayant provoqué l'écriture de *Chickenheads*. Cet événement a provoqué chez elle, comme chez beaucoup de féministes noires américaines, des sentiments contrastés, entre exaltation de voir des Africains Américains manifester publiquement de façon positive, et embarras face à la dimension très majoritairement masculine et clairement machiste et masculiniste, selon plusieurs critiques, de l'événement³. Le contexte d'écriture du texte, dans la deuxième moitié du XX^e siècle et à la fin des années 1990 aux États-Unis, est marqué par un certain nombre de points de mise en tension de la société, et ce, tant sur le plan de l'actualité sociale et politique que de celle des idées, notamment dans le domaine des féminismes. On songe en particulier à l'affaire Clinton-Lewinsky, souvent reliée outre-Atlantique aux évolutions contemporaines du mouvement féministe, et dont les ramifications continuent à se déployer en 1999 avec la procédure de destitution (*impeachment*) du président démocrate. Un climat de violence plane également sur cette année-là avec le massacre de Columbine et les tensions raciales ayant suivi le meurtre par la police new yorkaise d'Amadou Diallo, le 4 février 1999. Sur le plan des idées, 1999 est un moment important dans l'installation de ce que l'on a pu nommer la « troisième vague » féministe, plus volontiers sensible à l'interpénétration des formes d'oppression – en particulier raciales et sexuelles, dans une optique que l'on nomme « intersectionnelle » depuis Kimberlé Crenshaw –, mais qui était énoncée dès les premiers textes du *Black feminism* états-unien. L'année de parution de *Chickenheads* est notamment celle de la création de la Third Wave Foundation par Rebecca Walker, fille de la célèbre écrivaine Alice Walker et l'une des principales fondatrices du féminisme de la « troisième vague »⁴. 1999 est aussi l'année où Debbie Stoller et Marcelle Karp font paraître *The BUST Guide to the New Girl Order*, un ouvrage qui réunit et fait connaître à un vaste public les articles de la revue culte du fémi-

³ Sur ce sujet, voir : RANSBY (Barbara), « Black Feminism at Twenty-One : Reflections on the Evolution of a National Community », *Signs*, vol. 25, n°4, été 2000, p. 1215-1220.

⁴ Pour un résumé des débats sur la définition des « vagues » féministes, voir : BERGÈS (Karine), « Remous autour des vagues féministes », in : BERGÈS (K.), BINARD (Florence), GUYARD-NEDELEC (Alexandrine), éd., *Féminismes du XXI^e siècle : une troisième vague ?* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2017, 281 p. ; p. 11-27.

nisme de la troisième vague, *BUST*⁵. La valorisation par ses autrices féministes du paradoxe et du dilemme (jeu avec les rôles sociaux et les stéréotypes, invitation faite aux femmes de se réapproprier activement les clichés sur la féminité) lui donne un certain air de famille avec les préoccupations de *Chickenheads*. C'est également le cas d'un autre texte majeur de la troisième vague, paru également la même année, *Bitch : In Praise of Difficult Women* d'Elizabeth Wurtzel⁶, dont le titre dit assez l'effort de détournement des catégories stigmatisantes de la société pour orienter le féminisme vers des contrées moins édifiantes, et plus en phase avec les dimensions intrinsèquement problématiques et ambivalentes des combats féministes au sein d'une société patriarcale.

Avec *When Chickenheads Come Home to Roost*, Joan Morgan offre au public américain un ouvrage générationnel, au-delà de ce que ce terme peut avoir de galvaudé. Le livre a marqué une génération de lectrices à l'intérieur et en dehors du monde académique, au point de s'associer dans les esprits à d'autres marqueurs mémoriels de l'époque (musique, vêtements), comme l'exprime éloquemment l'avant-propos de l'universitaire Brittney Cooper ajouté à l'édition de 2017. Joan Morgan elle-même ne manque pas de se construire dans les pages de son livre un *ethos* de figure générationnelle, multipliant les références à sa jeunesse (goûts musicaux, style vestimentaire, idées) et à l'effort de distinction d'avec les générations précédentes qu'elle a dû déployer pour trouver sa propre voix. Il est certain que Morgan est née à l'époque et à l'endroit parfaits pour incarner la figure de la « féministe hip-hop » : elle vient en effet au monde en Jamaïque mais part s'installer avec sa famille aux États-Unis, où elle passera son enfance dans le Bronx dans les années 1970. Ce dernier point lui offre déjà une gémellité étonnante avec celui dont l'histoire a fait l'inventeur du hip-hop, DJ Kool Herc – résident du même quartier et lui aussi d'origine jamaïcaine. C'est lui qui, le 11 août 1973, organise la première *block party* (fête de rue) du mouvement au 1520 Sedgwick Avenue, dans le Bronx. Devenue journaliste et essayiste féministe dans les années 1990, Joan Morgan est révélée au grand public par ses articles sur le procès pour viol de Mike Tyson (1991-1992), par l'écriture d'articles sur le hip-hop et plus encore par la parution de *Chickenheads* en 1999. Elle a également beaucoup écrit sur le rap, notamment sur le groupe TLC et sur Lauryn Hill, à qui elle a consacré un livre⁷.

Morgan relate dans *Chickenheads* une anecdote très significative pour illustrer l'urgence de sa quête générationnelle. Elle se réfère à une pièce de théâtre culte aux États-Unis, *For Colored Girls Who Have Considered*

⁵ KARP (Marcelle), STOLLER (Debbie), *The Bust Guide to the New Girl Order*. New York : Penguin, 1999, 376 p.

⁶ WURTZEL (Elizabeth), *Bitch : In Praise of Difficult Women*. New York : Doubleday, 1998, 434 p.

⁷ MORGAN (Joan), *She Begat This : 20 Years of The Miseducation of Lauryn Hill*. New York : 37 Ink / Atria, 2018, xx-155 p.

Suicide / When the Rainbow Is Enuf de la dramaturge Ntozake Shange, jouée pour la première fois en 1976. Cette œuvre est considérée comme une étape majeure dans la représentation des multiples voix féminines de la communauté africaine américaine – incarnées par les sept femmes qui s’y expriment, désignées par les couleurs de leurs tenues respectives. Elle écrit ceci :

J’étais entrée dans ce théâtre en espérant ressentir enfin ce que ma mère avait dû ressentir deux décennies auparavant. Je voulais que la langue de Shange m’arme du pouvoir extraordinaire de l’auto-définition. Quand je suis sortie, j’avais compris que cela serait impossible. Même si je pouvais apprécier l’importance artistique, culturelle et historique de ce moment, ce n’était pas le mien. En tant qu’enfant de la génération hip-hop post-droits civiques, post-féministe et post-soul, j’avais grandi avec des chants de lutte qui comportaient les mêmes notes, certes, mais infusées de rythmes très différents. Ce que je voulais c’était une pièce comme *for colored girls* qui m’appartienne vraiment. Le problème, c’est que j’attendais que quelqu’un d’autre l’écrive à ma place ⁸ (WCCHR, p. 21-22).

Un terme de cette citation mérite que l’on s’y arrête, tant il cristallise ce qui se joue dans l’aveu de malaise d’une jeune femme de la génération hip-hop face à la représentation d’une œuvre emblématique des *seventies*, celui de *post-soul*, cher aux études culturelles et africaines américaines. Le mot *soul* est fortement associé à la culture noire américaine engagée des années 1960 – comme dans les expressions *soul brother* (un frère noir), *soul music* (musique soul) ou encore *soul food* (spécialités culinaires africaines américaines). Le concept de *post-soul* se popularise dans les années 1990, à travers de nombreuses publications dont les plus significatives sont sans doute *Buppies, B-Boys, Baps and BoHos* et *Post-Soul Nation* de Nelson George, ainsi que *Soul Babies* de Mark Anthony Neal ⁹.

⁸ « *I’d come into the theater hoping to finally feel what my mother must have over two decades ago. I wanted Shange’s language to arm me with the awesome power of self-definition. I left realizing this was impossible. As much as I appreciated the artistic, cultural, and historical significance of this moment it wasn’t mine to claim. As a child of the post-Civil Rights, post-feminist, post-soul hip-hop generation, my struggle songs consisted of the same notes but they were infused with distinctly different rhythms. What I wanted was a for colored girls... of my own. The problem was that I was waiting around for someone else to write it.* »

⁹ GEORGE (Nelson), *Buppies, B-Boys, Baps and BoHos, Notes on Post-Soul Black Culture* [1992]. Cambridge : Da Capo Press, 2001, 364 p. ; NEAL (Mark Anthony), *Soul Babies, Black Popular Culture and the Post-Soul Aesthetic*. Londres : Routledge, 2002, 221 p. ; GEORGE (N.), *Post-Soul Nation : The Explosive, Contradictory, Triumphant, and Tragic 1980s as Experienced by African Americans (previously known as Blacks and before that Negroes)*. New York : Penguin Books, 2005, 222 p.

Une figure de la génération post-soul

Pour Nelson George, c'est l'abandon d'une vision trop étriquée de l'identité noire qui motive l'idée d'un tournant *post-soul* : selon les termes de ce critique, « les enfants de l'ère post-soul affichent des personnalités multiples »¹⁰. La conservatrice Thelma Golden résume en ces mots les enjeux de ce tournant culturel au sein des arts africains américains de façon générale :

C'était un terme clarificateur qui avait des dimensions et des répercussions chronologiques et idéologiques. Il se caractérisait par des artistes désireux de ne pas se voir étiquetés comme artistes « noirs », même si leur travail était tourné vers, et même profondément intéressé par la redéfinition de notions complexes de la négritude¹¹.

Joan Morgan est bien en ce sens une essayiste *post-soul*, dans la mesure où sa quête est celle d'un positionnement nouveau pour le discours féministe noir contemporain. Et c'est tout l'objet de *Chickenheads* que de « trouver une voix » pour sa génération, tant sur la forme que sur le fond de son propos. Cette forme est précisément caractérisée par un recours constant à des expressions argotiques et à un jeu facétieux avec les mots et leurs registres. Le titre du livre en est l'exemple le plus immédiatement frappant. Il consiste en un jeu de mots avec le vocable *chickenhead*, terme argotique noir américain qui désigne une « fille facile » – son équivalent en français, dans un registre également grossier et insultant, serait un mot comme « pétasse ». Ce terme cher à certains rappeurs des années 1990 est substitué au mot *chicken* dans l'expression courante *chickens come home to roost*, littéralement « les poules finissent toujours par revenir au poulailler », que l'on pourrait traduire par « tout se paye un jour ou l'autre ». Par ce jeu de mots, Joan Morgan se place, sur le plan du langage, au même niveau que les stars du hip-hop contemporains, tels Notorious B.I.G. et Nas, qui jouent sur les multiples sens du mot *chickenhead* dans leurs paroles aux connotations sexuelles évidentes :

Bastards ducking when Big be bucking
Chickenheads be clucking, in my bathroom fucking
 (Notorious B.I.G., « Unbelievable »¹²)

Diamonds, I flaunt it, chickenheads flock, I lace 'em
Fried broiled with basil, taste 'em
Crack the legs way out of formation
It's horizontal how I have 'em fuckin' me in the Benz wagon
 (Nas, « The Message »¹³)

¹⁰ GEORGE (N.), *op. cit.*, p. 2.

¹¹ GOLDEN (Thelma), « Introduction », in : ID., *Freestyle*. New York : The Studio Museum in Harlem, 2001, p. 14.

¹² NOTORIOUS B.I.G., « Unbelievable », in : ID., *Ready to Die*. New York : Bad Boy Records ; Arista Records, 1994.

¹³ NAS, « The Message », in : ID., *It Was Written*. New York : Columbia Records, 1996.

Mais ce geste d'accueil de certains aspects du hip-hop au sein de l'écriture n'est pas total, ni sans implications polémiques. L'affichage d'un type d'argot et d'une manière de tordre la langue propre au rap fait ressortir en creux la misogynie du terme et la met à distance. Morgan se livre à un exercice d'équilibrisme en reprenant le terme de *chickenhead* tout en le déconstruisant. La « pétasse » (*chickenhead*), explique-t-elle, est un élément de l'imaginaire collectif américain typique des années 1990 qui fait partie de « cet amalgame complexe de mythes qui entourent toujours l'identité des femmes noires »¹⁴ (*WCCHR*, p. 99). L'essayiste se mue alors en herméneute du théâtre social, identifiant des mythes de l'identité sociale noire moderne qui sont désessentialisés, mais qui demeurent des clés de lecture importantes dans la mesure où ils sont bel et bien « actifs » au sein de la société, et où une multiplicité d'individus les utilisent plus ou moins consciemment pour penser leur propre identité et celles des autres. Outre la *chickenhead* éponyme, Joan Morgan étudie ainsi le mythe de la *strongblackwoman* (femmenoیرهpuissante) et son contrepoint masculin, l'*endangeredblackman* (hommenoیرهvoiededisparition). Le premier illustre un idéal de force et d'indépendance émotionnelle qui aurait été transmis aux jeunes femmes noires des années 1990 par leurs mères féministes, tandis que le second incarne plutôt la figure tragique du jeune Noir américain destiné à échouer sur tous les plans quoi qu'il fasse, coupé de ses propres émotions et de son rôle potentiel de compagnon ou de père. Dans ce jeu de miroirs qu'est le monde social, ces mythes sont amplifiés par les médias de masse et finissent, selon Morgan, par rendre la vie sentimentale des femmes et des hommes africains américains impossible ou tout du moins semée d'embûches. L'argument central du livre est que les jeunes femmes s'identifiant au mythe de la *strongblackwoman* auraient fini par s'aliéner les hommes noirs, ce qui pourrait expliquer l'attrait de la *chickenhead*, plus accessible, pour les imaginaires masculins (vidéoclips, cinéma).

À l'intersection de l'écriture personnelle et de la critique sociale

Un aspect particulièrement intéressant de ce texte hybride qu'est *Chickenheads* réside dans ce que l'on pourrait nommer une écriture de la confession, qui vient troubler les règles du sérieux académique attaché généralement aux essais d'études féministes ou culturelles. Au détour d'un chapitre non dénué d'humour, Morgan évoque la prégnance, parmi les femmes appartenant comme elle au milieu intellectuel, de la *chickenhead envy*, cette jalousie paradoxale à l'égard d'une figure stéréotypique de jeune femme écervelée aux mœurs faciles. Constatant que le féminisme dans sa forme la plus académique peut amener à se couler dans l'un de ces mythes sociaux monolithiques (en l'occurrence, celui de la *strongblack-*

¹⁴ « *the complex amalgamation of myths that still surround black female identity* ».

woman) de manière absolutiste, au mépris des multiples contradictions qui habitent tout individu, elle utilise un registre confessionnel qui lui permet d'explorer ces contradictions :

Est-ce que nous ne sommes plus de bonnes féministes, et encore moins des « super-sisters » des années 90, s'il nous arrive au petit matin de verser quelques larmes et de craindre que le fait d'avoir réussi tout ce que nos mères voulaient nous voir réussir – des études brillantes, des carrières, une indépendance financière et émotionnelle – nous ait rendues totalement indésirables aux yeux des hommes qui sont censés être nos homologues ? Des hommes dont la fascination pour les « pétasses » nous donne la certitude qu'ils n'ont aucune envie de sortir avec – et encore moins d'épouser – des femmes qui seraient leurs égales ? ¹⁵ (WCCHR, p. 58)

Cette idée, même si elle ne peut pas être cantonnée au seul cadre africain américain, rejoint celle, typiquement « intersectionnelle », des conflits de loyauté frappant les femmes noires entre féminisme et défense de leur communauté. Morgan rappelle que les féministes noires se trouvent face à des enjeux dilemmatiques bien particuliers, dans la mesure où les féministes blanches n'ont pas de compte à rendre à une quelconque loyauté envers les hommes blancs conçus comme des « frères de lutte ». Il s'agit pour l'auteure de trouver une troisième voie qui permette d'exprimer une critique des hommes noirs lorsque leur comportement participe d'une oppression des femmes mais aussi, dans le même temps, de poursuivre la lutte contre le racisme aux côtés de ces derniers. Joan Morgan se positionne pour ce faire contre les rhétoriques de la victimisation des femmes, et notamment des femmes noires. Le féminisme ne doit pas être conçu comme un discours victimaire, mais comme une affirmation et un travail critique. Face aux difficultés de la rencontre entre hommes et femmes au sein des communautés africaines américaines, Joan Morgan appelle à déconstruire les mythes qui séparent inutilement ceux-ci et à accepter collectivement ce que l'on pourrait nommer une vulnérabilité commune – la situation sociale qui fait que ces filles sans pères grandissent aux côtés de fils eux-mêmes sans pères, éduqués à ne rien attendre d'eux-mêmes. *Chickenheads* trouve sa voix, celle d'une génération, à l'intersection de l'écriture personnelle et de la critique sociale, chacun de ces deux registres venant se placer en contrepoint de l'autre pour le confronter à ses apories et envisager des pistes de dépassement.

¹⁵ « *Are we no longer good feminists, not to mention nineties supersistas, if the A.M.'s wee hours sometimes leave us tearful and frightened that achieving all our mothers wanted us to – great educations, careers, financial and emotional independence – has made us wholly undesirable to the men who are supposed to be our counterparts ? Men whose fascination with chickenheads leave us convinced they have no interest in dating, let alone marrying, their equals ?* »

Relire Joan Morgan au présent

Cette idée nous amène à la question de savoir quels pourraient être les apports du livre de Joan Morgan pour les questions qui agitent notre époque, au-delà des enjeux particuliers qui pouvaient être les siens en 1999 et aux États-Unis. Disons-le clairement, *Chickenheads* n'est pas un ouvrage académique, et l'on y chercherait avec peine une théorie sociale unifiée. Toutefois, il nous semble qu'à notre époque marquée par des débats vifs et excessivement polarisés, sur les réseaux sociaux notamment, et qui produisent des phénomènes d'enfermement sans fin dans des communautés de point de vue cloisonnées, l'attachement de Joan Morgan à un certain sens du pluralisme et de l'ambivalence peut nous inspirer dans nos démarches théoriques et méthodologiques. *Chickenheads* est loin d'explorer en profondeur les questions qui seront au cœur des travaux de Judith Butler, par exemple, mais rien n'empêche d'y chercher des éléments pertinents pour notre présent théorique, à la manière de la « théorie voyageuse » chère à Edward Said¹⁶.

Penser la culture de masse et ses contradictions

Le livre de Morgan semble bien conscient de la nécessité de dépasser l'opposition hiérarchique entre culture d'élite et culture populaire dans l'exploration des questions de genre, et de considérer que les actes sociaux méritent d'être conçus en tant que tels, dans leur performativité, et en dehors d'une « métaphysique de la substance »¹⁷. De même, Morgan ne mène pas le travail d'élaboration théorique et historique d'une Raewyn Connell ou d'une Elsa Dorlin, mais semble profondément consciente des dangers d'une appréhension superficielle des masculinités adoptées comme figures de l'oppresseur :

La masculinité dominante qui préside aux rapports de pouvoir hétérosexistes, mais aussi aux rapports de classe ou de couleur, est particulièrement complexe à performer car elle semble indéterminée, neutre, lisse. Au contraire, les masculinités subalternes (le « rappeur noir », la « petite frappe de banlieue », « le prolo » du Nord, etc.) sont aisément caricaturables, car elles sont des figures déterminées par rapport à la figure de référence qu'est le Sujet – blanc, bourgeois, hétérosexuel, à la masculinité policiée¹⁸.

¹⁶ SAID (Edward), « Travelling Theory », in : ID., *The World, the Text and the Critic*. Cambridge : Harvard University Press, 1983, 327 p. ; p. 226-247 ; ID., « Travelling Theory Revisited », in : ID., *Reflections on Exile and other essays*. Cambridge (MA) : Harvard University Press, coll. Convergences, 2001, xxxv-617 p. ; p. 436-452.

¹⁷ BUTLER (Judith), *Trouble dans le genre*. Traduit de l'américain par Cynthia Kraus. Paris : La Découverte, 2006, 283 p.

¹⁸ DORLIN (Elsa), *Sexe, genre et sexualités : introduction à la théorie féministe*. Paris : Presses universitaires de France, coll. Philosophies, 2008, 153 p. ; p. 124. Voir

Plutôt que de laisser s'embourber la critique sociale dans un moralisme hypocrite, Morgan procède à une forme de réhabilitation de la culture de masse dans ce qu'elle peut engager de contradictions et d'ambivalence. Au lieu de faire mine d'être outrée par des rappeuses comme Lil Kim et Foxy Brown, qu'elle nomme ironiquement les « saintes patronnes officielles de la "pétasse" », Morgan invite à accepter le plaisir – coupable, diraient certains – que l'on peut avoir en écoutant leur musique, et à réfléchir à ce qu'elle nous révèle de nous-mêmes. Attachée à une forme de pluralisme intellectuel qui additionne plutôt que de soustraire, l'auteure appelle à une prise en compte – aux côtés des rappeuses plus « fréquentables » (plus intellectuelles, plus « présentables », selon les normes progressistes petites-bourgeoises) comme MC Lyte, Queen Latifah et Salt-N-Pepa – de figures comme Kim et Foxy qui, en raison de la manière dont elles projettent une image hypersexualisée d'elles-mêmes, ne font pas écho aux idéaux de la pensée féministe, mais nous tendent un miroir dérangeant qui en dit long sur le monde qui est le nôtre. Le féminisme « hip-hop » que Joan Morgan appelle de ses vœux ne perdrait ainsi pas son temps à jeter des anathèmes sur des jeunes femmes dont les comportements sont largement dictés par un environnement social bien particulier ; il circulerait dans le grand bain hétérogène qu'est la culture de masse pour y effectuer des connexions et dessiner des lignes de fuite idéologiques de façon positive. Ainsi Morgan peut-elle consacrer tous ses efforts à l'écriture d'un livre sur la rappeuse Lauryn Hill, dont elle fait une figure éminemment admirable sur le plan éthique aussi bien qu'esthétique, tout en reconnaissant que des rappeuses moins « exemplaires » au regard des systèmes de valeurs éthiques et esthétiques petits-bourgeois ont au moins le mérite de nous confronter à des univers auxquels nous ne serions pas exposés sans elles, et de nous faire comprendre ainsi certaines vérités.

Sortir de sa zone de confort

Le geste fort de Morgan est ainsi de faire de la culture de masse (le rap en l'occurrence) un espace d'expérience ambivalente, aux frontières de l'esthétique et de l'idéologie, qui vient enrichir la réflexion savante en la faisant sortir de sa zone de confort et en la confrontant à certains risques de complaisance et d'hypocrisie qui la guettent potentiellement dans sa quête de mise en cohérence des discours sur le monde. Le sentiment d'attachement à la culture de masse, qui peut prendre des formes très différentes, vient se positionner en parallèle des formes de loyauté concurrentes dont Morgan fait la clé de voûte de son discours sur le féminisme noir. Les *stimuli* multiples et contradictoires offerts par la consommation du rap, genre protéiforme et imprévisible, sans académie ni bureau politique

aussi : CONNELL (Raewyn), *Masculinities* [1995]. Berkeley : University of California Press, 2005, 324 p.

pour le réguler, deviennent des moyens de ne jamais céder à la tendance absolutiste et simplificatrice de discours qui deviennent des systèmes :

Plus que n'importe quelle génération avant nous, nous avons besoin d'un féminisme qui soit [...] comme notre musique : un féminisme qui sample et qui fasse un montage de plusieurs voix, qui injecte ses propres sensibilités dans l'ancien et qui se le réapproprie pour en faire quelque chose de nouveau, de provocant, et de puissant. Et dont l'hypocrisie, les contradictions, et l'insanité occasionnelles nous garantissent au moins quelques visions cauchemardesques qui nous forcent à affronter ce que nous préférons ne pas voir. Il nous faudrait un féminisme qui posséderait la même conscience fondamentale que tout connaisseur de hip-hop possède déjà : on ne pourra jamais trouver la vérité dans la voix d'un seul rappeur mais dans la juxtaposition d'un grand nombre de voix. Les clés de la richesse de nos identités ne sont pas dans le fait de choisir Queen Latifah contre Lil' Kim, ou même Foxy Brown contre Salt-N-Pepa. Elles sont à l'intersection magique où ces voix contraires se rencontrent – le point de rencontre où « la vérité » n'est plus noire ou blanche mais dans de subtiles et intrigantes nuances de gris ¹⁹ (WCCHR, p. 62).

En rebondissant sur cette idée de nuances, nous pourrions clore cette réflexion en revenant à la pièce *For Colored Girls Who Have Considered Suicide / When the Rainbow Is Enuf* qui avait constitué le point de départ biographique de la quête de Joan Morgan. Le chœur contrasté de rappeuses que déploie Morgan dans son texte, en 1999, devient pour ainsi dire un successeur à celui de la pièce de Ntozake Shange, une nouvelle mosaïque toute en nuances qui permet de traverser des univers imaginaires, des récits, des paysages sonores, sans que l'expérience ne se referme jamais autour d'un monologue. Alors, puisque le chœur de *For Colored Girls* se compose de sept voix féminines, nous pourrions imaginer en guise de réponse aux propositions de Morgan un chœur alternatif de sept femmes pour représenter le rap de notre époque : Akua Naru, Cardi B, Jean Grae, Nicki Minaj, Nitty Scott, Tierra Whack, Young M.A. – autant d'artistes aux styles aussi différents que des styles peuvent l'être, et qui forment ensemble un tableau tout en contrastes et en contrepoints, dans lequel chaque auditeur ou auditrice peut se plonger pour faire l'expérience à la fois plaisante et potentiellement dérangement de sa propre écoute, de ses émotions

¹⁹ « *More than any other generation before us, we need a feminism [...] like our music – one that samples and layers many voices, injects its sensibilities into the old and flips it into something new, provocative, and powerful. And one whose occasional hypocrisy, contradictions, and trifeness guarantee us at least a few trips to the terror-dome, forcing us to finally confront what we'd all rather hide from. We need a feminism that possesses the same fundamental understanding held by any true student of hip-hop. Truth can't be found in the voice of any one rapper but in the juxtaposition of many. The keys that unlock the riches of contemporary black female identity lie not in choosing Latifah over Lil' Kim, or even Foxy Brown over Salt-N-Pepa. They lie at the magical intersection where those contrary voices meet – the juncture where "truth" is no longer black and white but subtle, intriguing shades of gray.* »

contradictaires, en dehors de tout *ethos* discursif rendu artificiellement cohérent par des systèmes de valeurs sociales. Et si ces noms ne suffisent pas, qu'on y ajoute encore Azealia Banks, Doja Cat, Donmonique, Lady Leshurr, Lil Simz, Megan Thee Stallion, MoniNayo, Neelam Hakeem, Ms Banks, Noname, Oshun, Princess Nokia, Rapsody, Remy Ma, Sammus, Sampa the Great, Sa-Roc... La liste pourrait être très longue et riche en surprises, à l'image d'un féminisme qui ne chercherait pas à distribuer les bons et mauvais points en faisant mine de rester à l'extérieur du monde qu'il commente mais qui s'exposerait viscéralement à l'infinie imprévisibilité des expériences esthétiques, étape salutaire de confrontation aux contradictions de chaque sujet, toujours nécessairement tendu entre des valeurs, des idées, des désirs et des intérêts antagonistes.

Cyril VETTORATO ²⁰

²⁰ Université de Paris.