



La réception du hip-hop chez des rappers afro-qubécois dans la ville de
Québec : appropriation intersectionnelle de problématiques
multidimensionnelles

Thèse

MARIE THERESE ATSENA ABOGO

Doctorat en anthropologie
Philosophiae doctor (Ph.D.)

Québec, Canada
© Marie-Thérèse Atsena Abogo, 2016

La réception du hip-hop chez des rappers afro-qubécois dans la ville de
Québec : appropriation intersectionnelle de problématiques
multidimensionnelles

Thèse

MARIE THERESE ATSENA ABOGO

Sous la direction de :

Isabelle Henrion-Dourcy, directrice de recherche

Charles Moumouni, codirecteur de recherche

RÉSUMÉ

Cette thèse analyse les rappers afro-qubécois des communautés de Limoilou (*Limoilou Starz*) et leurs amis de Montcalm comme des acteurs qui s'approprient des éléments identitaires, de lutte sociale et de survie économique, issus des problématiques globales et américaines du hip-hop, au service de leurs défis particuliers. Les divers mérites des luttes menées au moyen de leur art sont acquis par des formes spécifiques de capital. Ainsi les moyens utilisés par les rappers sont principalement les paroles de chansons, les prises de parole publique, dans les médias et sur scène, les campagnes d'affichage, l'utilisation des réseaux numériques, l'entreprise économique autonome (photographie, vidéographie, gestion des artistes, vente de vêtements). Ces moyens spécifiques se rattachent à d'autres principes et actions non explicités et sociohistoriquement ancrés.

À partir d'une enquête ethnographique menée auprès de 31 participants dans la ville de Québec, j'utilise le concept de « réception différenciée » (Hall, 1980; Morley, 1980) pour décrire le processus de résistance des différents pratiquants et entrepreneurs de la musique aux dominations provenant de groupes divers. Trois principaux groupes de domination sont examinés : les agents d'institutions étatiques (comme les policiers du Service de Police de la Ville de Québec), les agents d'entreprises privées (comme les patrons de grandes boîtes de nuit et les propriétaires de *labels* musicaux indépendants) et les groupes et individus du milieu hip-hop, à travers leurs stratégies d'intimidation.

La théorie « émergente » ou *emergent-fit* (Guillemette, 2006; Guillemette et Luckerhoff, 2009) permet d'entrevoir la musique hip-hop en amont comme une structure multidimensionnelle (sociale, identitaire, politique et économique) et intersectionnelle (intersection de plusieurs catégories interreliées, relatives au lieu de résidence, à la race et aux capacités économiques), et en aval comme un *champ* musical (Bourdieu, 1976 et 1989; Rimmer, 2010) *renégocié*. Cette structure a pris forme et s'est transformée grâce aux dispositions mentales et physiques (*habitus*) des acteurs étudiés. Les résultats de cette recherche montrent que certains rappers et leurs autres collègues artistes hip-hop— ainsi que quelques entrepreneurs— résistent à plusieurs sortes de domination. D'autres encore acceptent ces dominations sous forme d'idéologies, même en le reconnaissant explicitement. Par contre, une infime partie des acteurs étudiés les rejettent complètement. Ainsi, l'appropriation multidimensionnelle et intersectionnelle des sens dominants à travers le hip-hop mène à plusieurs formes de lecture de la domination et de la résistance.

ABSTRACT

This research analyzes the afroquebecer rappers of the community of Limoilou (Limoilou Starz) and their friends of Montcalm in Quebec City as actors who appropriate elements of identity, social struggle and economic survival from global and American hip-hop, to help solve their particular challenges. The merits of the various struggles through their art and specific techniques (lyrics, public speaking and in medias and stand-ups, branding campaigns, online networks) are acquired by multiple sociohistorically rooted forms of capital.

From an ethnographic study conducted with 31 participants in the city of Quebec, the concept of "negotiated reception" is used to describe the process of resistance of the meaning to these different dominations produced by the actors in positions of power. These modes of domination come from state institutions agents (such as Quebec City Police officers), corporations agents (such as managers of entertainment clubs and of major and independent music labels), and also from individual or groups of peers of hip-hop milieu, through bullying strategies.

The "emergent-fit" theory (Guillemette, 2006; Guillemette and Luckerhoff, 2009) presents hip-hop music as a *renegotiated* musical *field* (Bourdieu, 1976 and 1989; Rimmer, 2010), and a multidimensional structure (social, identity, political, and economic) that intersects (through multiple categories such as place of residence, race, and economic capacity), and take shape in and through the mental and physical dispositions (*habitus*) of the studied actors. The results of this research show that some rappers are "resistant" to the dominations of their various oppressors. Some others are nevertheless accepting the domination from national ideologies, entrepreneurs and peers, although they are conscious of it. Finally, one small group of studied rappers rejects it completely. Thus, intersectional appropriation of dominant meaning through hip-hop music leads to multiple readings of domination and resistance.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
ABSTRACT	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES TABLEAUX	xi
LISTE DES FIGURES	xii
DÉDICACE	xiv
REMERCIEMENTS	xv
INTRODUCTION	1
1.Prolégomènes.....	1
2.Question de recherche.....	9
3.Objectifs de la thèse.....	10
4. La question de l'identité « afro » : un enjeu central de cette étude	10
4.1 Problématique de l'identité noire africaine	12
5. Organisation de la thèse.....	16
PREMIÈRE PARTIE :	20
Cadre contextuel, conceptuel et méthodologique	20
CHAPITRE I. ORIGINES ET ÉVOLUTION DU HIP-HOP	21
I. Les Black Studies	22
1.1 Les enjeux importants des Black Studies	22
1.2 Limites des Black Studies	25
II. Origines et évolution du hip-hop	26
2.1. Origines du hip-hop.....	26
2.2. Évolution du hip-hop.....	27
III. Les trajectoires du hip-hop	29
3.1. La trajectoire du hip-hop dans l'est du Canada : la primauté de Toronto	30
3.2. Le hip-hop au Québec.....	31
3.3. Le hip-hop dans la ville de Québec	32
IV. Définition du hip-hop et du rap	34
4.1. Définition du hip-hop	34
4.2. Définition du rap.....	35
V. Hip-hop à l'extérieur des États-Unis	37
5.1. Hip-hop en Europe.....	37

5.2. Hip-hop en Afrique.....	40
VI. Autres approches sur le hip-hop.....	48
6.1. Controverse sur l'authenticité.....	48
6.2. L'approche de la jeunesse.....	49
6.3. L'approche entrepreneuriale.....	50
CHAPITRE II. CADRE THÉORIQUE	52
I. Globalisation et réception médiatique du hip-hop.....	52
1.1 Le hip-hop comme phénomène global	53
1.2 Le hip-hop comme flux culturel global et médiatique	55
II. L'appropriation socioculturelle	66
2.1 Synthèse de l'approche sur l'appropriation	66
III. Intersectionnalité et articulation.....	75
IV. Le champ social renégocié	80
4.1. Le concept de « champ »	81
4.2. La culture dominante et la lecture des sens dominants	83
4.3. La musique hip-hop comme champ.....	85
V. Proposition théorique.....	87
5.1 Concept de lecture négociée ou différenciée des sens.....	88
5.2 Opérationnalisation du concept de lecture renégociée dans ma recherche	90
5.3 Positions de décodage des sens dominants en fonction des conditions sociales.....	92
5.4 Lecture plurielle des sens	93
VI. Notion de scène musicale et limites	94
CHAPITRE III : CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES	98
I. Perspective étique	100
1.1.Méthode d'analyse des chansons.....	100
1.2 La production des catégories	101
1.3 Limites de cette démarche	102
II. Perspective insider ou émique : ethnographie critique	103
2.1 La démarche « émique » ou ancrée sur le terrain	106
2.2. Les gardiens portiers ou « gatekeepers ».....	107
III. L'enquête de terrain	107
3.1 L'observation participante.....	108

3.2 Les entretiens.....	111
3.3 Les sources écrites et audiovisuelles, la littérature savante et autres recensions	112
3.4 Justification du corpus.....	113
IV. Analyse des données.....	116
4.1. Dépouillement et analyse des données.....	116
4.2 Codage.....	117
4.3 Triangulation.....	117
4.4 Théorie émergente : l'intersection des trajectoires.....	118
V. Réflexivité sur mon ancrage.....	119
5.1 Mes divers rôles et positions d'ancrage.....	120
5.2. Réflexion sur les émotions : subjectivité et distanciation.....	122
PRÉSENTATION DES DONNÉES ETHNOGRAPHIQUES	131
CHAPITRE IV : PRÉSENTATION DES COMMUNAUTÉS ET TECHNIQUES DES RAPPEURS	132
I. Description de la communauté des rappeurs 132	
1.1. Profil des rappeurs.....	133
1.1.1 Les rappeurs conscients de la basse-ville	133
1.1.1.1 . Webster.....	134
1.1.1.2. Showme	137
1.1.1.3. Assassin	138
1.1.1.4 Loki.....	140
1.1.1.5. Seif.....	141
1.1.2. Les rappeurs divertissants.....	142
1.1.3 Le dance-hall.....	149
1.1.4 Les <i>gangsta</i> rappeurs.....	151
1.1.4.1 Les Sozi	152
1.1.4.2 Shoddy et GLD.....	156
II. Les liens entre les rappeurs de Limoilou.....	160
III. Les techniques de rap.....	163
3.1. Les techniques orales.....	163
3.1.1. Le flow.....	164
3.1.2. L'articulation	164

3.2. Les techniques écrites.....	165
3.2.1. L'utilisation des figures de style dans les textes de rap.....	165
3.3 Autres moyens déployés.....	167
3.4.-Exemples de textes de rap conscient et divertissant.....	168
CHAPITRE V : DIMENSION SOCIALE ET IDENTITAIRE	175
I. Présentation de la population de Québec et de l'immigration	175
1.1. La population de Québec.....	175
1.2. L'immigration et les jeunes immigrants à Québec.....	177
1.3. Les quartiers défavorisés de Québec	177
II. La présence des Noirs au Québec : problématique identitaire et d'intégration	182
2.1 La présence « oubliée » des Noirs au Québec	183
2.2 Stratégies d'appropriation basées sur la race noire.....	187
2.2.1 Domaine original d'expression identitaire	187
2.2.2 Identité afro-américaine : capital culturel important	189
2.2.3 Procédés de prélèvements et de rejet bi-et multi-culturels : « polycultural sampling ».....	191
2.2.4 Identité afro-américaine et capital religieux islamique.....	192
2.2.5 Les radios poubelles québécoise: diffuseurs de discrimination du Noir.....	193
CHAPITRE VI : DIMENSION POLITIQUE : CHAMPS DE BATAILLE ET ENJEUX DE LUTTE.....	196
I. Les champs de bataille des rappeurs.....	196
1. Les conflits avec la police et la justice : l'affaire « Scorpion » et sa médiatisation	197
II. Champ de bataille auprès des institutions éducatives	199
2.1 La conscientisation des jeunes.....	199
2.1.1 Le combat de Webster	203
2.1.2 Le combat d'Assassin.....	204
III. Autres champs de bataille des rappeurs	206
3.1 Bataille pour l'authenticité	206
3.2 Bataille de territoire	208
CHAPITRE VII : DIMENSION ÉCONOMIQUE : INDUSTRIE DU HIP-HOP ET ENTREPRENEURIAT CULTUREL	210

I.	L'industrie musicale du hip-hop à Québec.....	210
1.2	Le réseau des maisons de disques.....	216
1.2.1.	Les droits sur la bande sonore : enjeu très important	217
1.3	Le réseau de l'organisation des spectacles	218
1.3.1	Le festival Boom.....	219
1.3.2	Les soirées hip-hop	220
1.3.3	Soirée <i>Piu Piu</i>	222
1.3.4.	La soirée « Word-Up battle ».....	223
1.4	Le réseau de la mise en marché	225
1.5	Le réseau des distributeurs	226
1.5.1	Les distributeurs musicaux	227
1.5.1.1.	Les distributeurs majeurs : le cas d'Archambault	227
1.5.2	Les distributeurs indépendants.....	230
1.5.3	Les distributeurs numériques	230
1.5.3.1	Diffuseur et distributeur numérique : le cas de <Bandcamp.com> et de GQ magazine	232
1.6	Le réseau des médias	233
II.	L'entrepreneuriat musical dans le hip-hop	237
2.1.	Le cas de Raphael Perez	238
2.2.	Le cas de Shoddy	239
2.3.	Le cas de Ulrich	240
2.4.	Le cas de Stratège	241
III.	Les compétences nécessaires au travail d'entrepreneur du hip-hop.....	242
	TROISIÈME PARTIE	246
	ANALYSE ET INTERPRÉTATION DES DONNÉES.....	246
	CHAPITRE VIII : RAPPORTS DE FORCE ET INTERSECTIONNALITÉ DANS LA MUSIQUE HIP-HOP: VERS UNE DYNAMIQUE DE CHAMP MUSICAL RENEGOCIÉ.....	247
I.	Les rapports de force entre les acteurs	247
1.1	Sous-champ social et identitaire	249
1.2	Dans le sous-champ politique.....	250
1.3	Dans le sous-champ économique	251

II.	L'habitus musical du hip-hop.....	254
III.....	Les capitaux des participants.....	257
IV.....	Résistance : facteurs influençant les rapports de force et perspective intersectionnelle	260
	4.1. La position sociale.....	260
	4.1.1 Homologie entre position inférieure et dispositions supérieures.....	262
	4.1.2 Intersection entre les rapports de classe avec le pouvoir économique.....	263
	4.2. La race.....	263
	4.2.1 Intersection entre race, classe sociale et capital économique.....	264
	4.3. Les capacités entrepreneuriales.....	266
CONCLUSION	269
1.	Appropriation du combat politique par l'identité afro-américaine.....	271
2.	Appropriation du discours commercial.....	272
3.	La force des médias dans l'autonomisation des rappeurs.....	272
4.	Articulation des dimensions.....	274
5.	Rapports de pouvoir (re)négociés.....	275
6.	Limites de la recherche.....	277
7.	Le mot de la fin.....	279
BIBLIOGRAPHIE.....	280
ANNEXES	293
	Annexe 1 FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DESTINÉ AUX ARTISTES.....	294
	Annexe 2 FORMULAIRE DE CONSENTEMENT GENERAL.....	298
	Annexe 3 FEUILLET D'INFORMATION.....	300
	Annexe 4 GRILLE D'OBSERVATION D'UN ÉVÉNEMENT.....	302
	Annexe 5 SCHEMA D'ENTRETIEN POUR ENTREVUE INDIVIDUELLE AUX ARTISTES.....	304
	Annexe 6 SCHEMA D'ENTRETIEN GENERAL.....	309

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1-Profil sociodémographique des rappeurs.....	159
Tableau 2-Recensement des réseaux industriels du hip-hop.....	215
Tableau 3-Les rapports de force entre les acteurs.....	253
Tableau 4-Habitus et capitaux de l'entrepreneur.....	259

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Carte des flux principaux du hip-hop dans le monde	30
Figure 2-Flux du hip-hop québécois	34
Figure 3-Circuit communicationnel de production-réception des flux musicaux du hip-hop	65
Figure 4 : Les étapes de globalisation et d'appropriation des éléments musicaux du hip-hop.....	72
Figure 5-Diagramme du champ artistique de Bourdieu.....	87
Figure 6-Quelques affiches de spectacles et flyers de rap et soirées dance-hall	126
Figure 7-Quelques affiches sur poteaux secs et sur boîte aux lettres Postes Canada	128
Figure 8- Le rappeur Webster	134
Figure 9-Pochette du premier album du Limoilou Starz intitulé "Limoilou Style"	135
Figure 10-Webster en spectacle au bar L'Agitée sis au quartier Saint-Roch.....	136
Figure 11-Le rappeur Assassin à Limoilou.....	138
Figure 12- Assassin à la soirée de lancement de son album.....	139
Figure 13-Assassin au bar du Léopard.....	139
Figure 14-Les rappeurs Loki et Assassin lors d'une soirée de répétition.....	140
Figure 15-Le rappeur Seif.....	141
Figure 16-Emmanuel d'Alaclair ensemble jouant de la batterie.....	143
Figure 17-Karim Ouellet lors d'un concert au Cercle.....	143
Figure 18-Soirée improvisée entre rappeurs et DJs au studio 1036.....	144
Figure 19-Le rappeur Eman' (avec Webster à sa droite).....	145
Figure 20-Graffitis de plusieurs artistes dans un parking à St-Roch.....	146
Figure 21-L'artiste grapheur Pastel (nom d'artiste: Sunrise)	146
Figure 22-Graffitis de Pastel au quartier St-Roch.....	147
Figure 23-Figure de tags à Limoilou.....	147
Figure 24-DJ Fade Wizard en répétition de chanson avec Webster.....	148
Figure 25- le rappeur et artiste dance-hall Eddie.....	150
Figure 26-Les Sozi en shooting photo avec Nicholas.....	153
Figure 27-Pochette de l'album Parksville des Sozi	154
Figure 28-Le rappeur L-Parrano complètement tatoué.....	154

Figure 29-GLD (devant la caméra) en compagnie de Nino et Webster	155
Figure 30-Le rappeur Shoddy (en compagnie de sa conjointe) et le rappeur Loki.....	156
Figure 31-Le rappeur Shoddy en compagnie des rappeurs Webster et Loki.....	157
Figure 32-Profil sociodémographique des rappeurs et artistes reggae dance-hall étudiés	159
Figure 33- École secondaire Jean-de-Brébeuf à Limoilou	162
Figure 34-Carte de la ville de Québec	176
Figure 35-Vue d'ensemble de la 3e Avenue à Limoilou.....	179
Figure 36-Les rappeurs et leurs amis autour d'un barbecue	180
Figure 37-L'élégante boîte de nuit <i>Le Dagobert</i> , sis au quartier Montcalm	221
Figure 38-Le club <i>L'Autre Zone</i> à Limoilou	222
Figure 39-Prestation d'une <i>battle</i> lors de la première soirée « <i>Word-up battle</i> »	224
Figure 40-Le vendeur Dominic dans une boutique Archambault de Québec.....	229
Figure 41-Capture d'écran de la page hip-hop du site <bandcamp.com>	232
Figure 42-Lieux de production du hip-hop et de résidence des artistes	236
Figure 43-L'univers de l'entrepreneur hip-hop.....	243

DÉDICACE

Je dédie cette thèse à mon fils, Samuel-Louis Abogo Wright, né durant le processus de gestation de ma thèse, en 2013. Qu'il découvre plus tard en cette réalisation les valeurs de la foi en Dieu, du travail intellectuel, de la discipline et de la résilience.

REMERCIEMENTS

Cette thèse a vu le jour grâce aux communautés de rappeurs et rappeuses, d'artistes DJ et MC et d'entrepreneurs hip-hop de la ville de Québec, ainsi qu'à leurs fans, qui ont accepté de participer à cette recherche. Je remercie tout spécialement le rappeur Webster, pour sa confiance, sa disponibilité en temps, sa patience, ses clarifications. Je remercie également de façon spéciale les rappeurs, les rappeuses, et les entrepreneurs du hip-hop, dont Shoddy, Eddie Racine, Assasssin, GLS, les Sozi (L-Nino et L-Parrano), Seif, Emmanuel (d'Alaclair Ensemble), Claude, Charmodjaz, Nate, DJ Fade-Wizard, MC K-O Bounce, Marième, Sarahmée, Ruby, Raphael Perez, Jim (Stratège) Kagni, Rico Rich. Vous m'avez donné accès à votre « monde », m'avez consacré votre temps, votre savoir et votre amitié.

Mes remerciements à Marie-Andrée Couillard, directrice du département d'anthropologie quand je commençais ce projet. Vous avez toujours cru en moi dès les premiers instants de nos échanges et m'avez soutenue sur tous les plans. Vous m'avez particulièrement permis de traverser les périodes les plus houleuses: Merci Marie-Andrée pour votre confiance et votre soutien.

Je remercie spécialement mes encadreurs pour leur patience dans l'accompagnement du projet alors qu'il était encore embryonnaire, pour leur sagesse et leur expertise hors du commun. Je dois ainsi cette thèse à ma directrice de recherche, Isabelle Henrion-Dourcy : pour les mots justes, le temps (vous avez été tellement généreuse de votre temps!), l'intelligence, la rigueur de même que pour la motivation, des ingrédients tous nécessaires à la bonne gestation de ce projet. Trouvez ici toute ma gratitude. Je remercie Charles Moumouni, mon co-directeur, qui a su me prescrire avec tact et esprit, les encouragements nécessaires, les raisonnements théoriques (tout semblait si simple et si facile quand nous discutons) et les corrections adéquates. Soyez-en infiniment remerciés. J'exprime de plus toute ma gratitude à Francine Saillant, Thierry Watine, et Bob White qui ont accepté d'évaluer cette thèse.

Je ne saurais oublier mon conjoint, Handel, et le remercier pour les discussions critiques que nous avons eues sur mes propositions théoriques, ainsi que pour son support affectif et matériel, sa présence permanente à mes côtés et sa patience durant les périodes douloureuses. Elles ont été des trésors précieux.

À mes parents : mon père, Louis Marie Abogo Nkono pour son amour et sa foi contre toute épreuve et surtout pour ses relectures et ses critiques (papa, tu as toujours cru en ce projet de doctorat alors même que je n'avais aucun moyen de le réaliser: cette thèse est aussi l'accomplissement de ta foi en moi). A ma mère, Marie Okodombè pour m'avoir donné la vie, pour son amour, son combat pour ma liberté de femme (surtout pendant cette longue et interminable épreuve de mon divorce!), pour son temps et sa dévotion à mes cotés (ces cinq mois que tu as pris hors de ton foyer pour venir m'assister si loin à Vancouver pendant ma période de maternité). Merci encore à vous deux papa et maman, pour tous ces magnifiques cadeaux.

A mes frères : mon frère Étienne, l'ingénieur, pour la conception des fichiers graphiques, les nombreux encouragements et l'affection témoignée; à mes autres frères Francky et Junior pour leur écoute et leur lecture en tant qu'artistes rappeurs amateurs, je dis tout simplement : « merci d'avoir été là pour moi ».

Je remercie également :

- Marie Rosalie Sagnia, Delphine Abadié, Pierre-Boris N'ndé pour le temps consacré à la relecture de cette thèse, à l'édition finale, ainsi qu'aux procédures d'impression.
- Mes amies Olivia Ninon, Miriam, Rosie, Rosalie, Titine, Beverly, pour tout leur soutien moral et affectif durant cette recherche.
- Sylvie Bourassa et Manon Deschênes, deux personnes incontournables du département d'anthropologie et de la faculté des sciences sociales de l'Université Laval, dévouées et efficaces quand il s'agissait de résoudre tout problème d'ordre administratif et financier.
- Georgette Bilodeau, Louise Goulet et Claire-Hélène Guay, trois sœurs-servantes-du-cœur-de-Marie de la communauté « Venez et Voyez » à Sainte-Foy, qui ont été comme des anges-gardiens. Vous m'avez accueillie et offert un cadre propice à mon équilibre moral et spirituel durant les deux premières années de ma thèse à Québec. Vous avez toujours cru en moi et m'avez estimée de façon spéciale et filiale. Votre affection a

réchauffé les hivers rudes du Québec, ainsi que ces longs moments d'incertitude, de solitude et de précarité.

- Les professeur-e-s et collègues de l'Université Laval, de l'Université de Montréal, ceux et celles rencontrés dans des différents séminaires et conférences dans les universités du Minnesota à Minneapolis, de San-Antonio au Texas, et de la Sorbonne Nouvelle à Paris: les discussions échangées avec vous à un moment donné de ce parcours intellectuel ont grandement enrichi ma réflexion.
- Je remercie spécialement Bob White pour le soutien initial et pour toutes les démarches entreprises depuis le Cameroun, ainsi que pour son accueil et sa supervision à Montréal.
- Enfin, je rends Grâce au Seigneur Dieu, pour m'avoir donné la foi, et mise sur ce long chemin de sanctification afin de m'enseigner plusieurs vertus, particulièrement celles de persévérance, de résilience, d'humilité, de patience et d'abandon total. Ce chemin de croix portera toute sa gloire désormais.

Je n'aurais pas pu écrire une ligne de cette thèse si je n'avais pas bénéficié des bourses et des soutiens financiers suivants à l'Université Laval : la bourse d'admission au doctorat de la faculté des sciences sociales, la bourse de recherche du fonds Georges-Henri Lévesque, l'aide financière au doctorat en anthropologie et les contrats d'assistantat d'enseignement et de recherche au même département, les contrats de recherche au département d'information et de communication, le bureau des bourses et de l'aide financière, le programme des bourses de la faculté des sciences sociales.

INTRODUCTION

1. *Prolégomènes*

Quand je rencontrai pour la première fois Webster, en cette magnifique après-midi du 14 août 2011, je n'avais encore que quelques vagues connaissances des enjeux du hip-hop dans la ville de Québec, acquises par des lectures rapides de quotidiens locaux (*Le Soleil, Le Devoir*, etc.) et des vidéoclips de rap québécois visionnés sur Internet. Ces journaux dépeignaient le rap et les rappeurs comme appartenant à un univers dangereux et criminel. En entrant à la Brûlerie Limoilou située sur la 3^e avenue au centre-ville de Limoilou, je m'attendais à tout sauf à la ponctualité, au charisme frappant du rappeur, et à sa courtoisie. À 17h00, Webster était déjà assis à un coin de table au fond du café rempli de jeunes et de quelques personnes adultes. Je reconnus tout de suite son visage fin et sa peau basanée (j'avais regardé plusieurs de ses vidéoclips sur Youtube). Je lui fis un signe de main en entrant; et il se leva aussitôt pour venir à ma rencontre. D'apparence assez mince et assez grand de taille, il était vêtu de façon décontractée ; un jeans noir assez ample, un t-shirt bleu sur lequel était écrit en gros caractère « I love Limoilou », et des espadrilles noires. Il m'embrassa sur les deux joues, pendant que d'une voix chaleureuse, il formula une salutation très courtoise : « Bonjour Marie Thérèse, c'est un plaisir pour moi de te rencontrer ...comment ça va? ».

Webster était ravi que je m'intéresse au hip-hop québécois; on aurait dit qu'il m'attendait comme une nouvelle alliée. Je lui proposai de lui prendre un café, en me dirigeant vers le comptoir de service. Il déclina l'offre, s'excusant d'avoir pris ce qu'il fallait avant d'arriver. Je comprendrai plus tard que le rappeur faisait le ramadan, soit un jeûne de 30 jours précédant la fête musulmane de l'Aïd el-Fitr¹. Après qu'une des serveuses m'ait remis ma tasse de café, je revins m'asseoir. Notre discussion se déroula comme si nous avions été des amis de longues dates.

¹ Fête musulmane signifiant la fête de la rupture du jeûne.

Le rappeur *Sénéqueb*, terme qui fait référence aux enfants issus de couples mixtes sénégalais et québécois vivant au Québec, se décrit comme un « métisse pure-laine », soit un métisse—entendons *mulâtre*— de Québec. D'une voix très grave et bien affirmée, il m'explique qu'il vit, ainsi que ses confrères, plusieurs sortes de discriminations à cause de leur couleur de peau et de leur habillement hip-hop. Webster s'exprime de façon très éloquente. Ceci confirme que le titulaire d'un baccalauréat en Histoire de l'Université Laval (et professeur de français à contrat dans des centres jeunesse du Québec et dans des écoles françaises aux États-Unis), prend à cœur le style et les lettres. Son débit de voix est assez rapide quand il évoque cette question de discrimination; j'en déduis que c'est un sujet qui le passionne. Son ton monte quand il parle des discriminations policières envers les personnes issues de l'immigration, particulièrement contre celles considérées comme Noires. Webster clarifie encore son propos en m'expliquant que les gens de Québec le voient comme un Noir, comme un étranger, mais que lui, il se voit comme un Noir (à 51%) de Québec, mais surtout comme un « mixte », résidant de Limoilou. Cependant, il est Noir, et il entend bien défendre les droits des Noirs d' « ici ». L'artiste hip-hop ajoute ainsi une couche de plus au trouble qu'il vient de semer dans ma tête.

Accélérant la conversion de près de deux heures que nous venons d'avoir, en jetant quelques coups d'œil à sa montre, il termine sur un autre point : les rappeurs de Limoilou sont confrontés aux difficultés d'ordre économique, incluant les préjugés portés sur les habitants de cette partie de la basse-ville (pauvreté, chômage, manque d'éducation, etc). Ils sont désavantagés économiquement par rapport aux rappeurs de la rive Sud de Québec (Lévis), car ces derniers sont généralement issus de famille plus nanties. De plus, le hip-hop ne rend pas les rappeurs riches, comme ceux qu'on voit dans les clips américains; ni même pour l'instant, ne leur permet d'avoir un revenu stable. À l'exception peut-être de lui seul et de son ami Shoddy, tous les rappeurs de Limoilou sont un peu en galère, et font des petits boulots pour s'en sortir.

À l'issue de cette première rencontre, le malaise et l'inconfort de Webster sur les discriminations des membres de sa communauté, ainsi que sur leur précarité décriée me laissent perplexe. Ce malaise est traduit dans la problématique générale de cette recherche.

Cette thèse examine comment une communauté d'artistes (le Limoilou Starz, groupe hip-hop de la basse ville de Québec, et leurs amis de la haute-ville) et d'entrepreneurs hip-hop majoritairement d'origine « noire » africaine, s'approprie la culture hip-hop, particulièrement sous sa forme musicale, le rap. La communauté des artistes particulièrement observés dans cette étude est née à Québec en 2002 sous l'impulsion d'Aly Ndiaye (alias Webster), et est composée de rappeurs afro-québécois tels Shoddy, Seif, GLD, Eddie, Loki, mais aussi de Blancs québécois, tels Assassin, les Sozi, Showme, etc. Les rappeurs diffusent des messages allant à l'encontre des clichés essentialisants sur les enfants d'immigrés habitant les quartiers défavorisés, tels le quartier Limoilou à Québec. Ils s'investissent sur des espaces où ont lieu une participation sociopolitique et économique, ainsi qu'un sentiment d'appartenance culturelle d'une communauté locale, à travers un processus d'appropriation d'une culture globale, celle du hip-hop.

Le Limoilou Starz (LS) permet en tant que groupe de recenser plusieurs pôles qui construisent leur identité, dont un pôle québécois et un pôle « black » ou « noir », en fonction de leur origine ou/et leur métissage (congolais, sénégalais, sénéqueb et autres) ; ou même encore d'autres pôles identitaires dépendant de leurs influences culturelles (Potvin, 2007 : 167-169). Les rappeurs étudiés, à travers des stratégies d'appropriation identitaire (liées à la race et à l'ethnicité), capturent des flux culturels globaux du hip-hop, assujettis à des dynamiques politiques, sociales et économiques, dans lesquelles ils prélèvent des éléments d'identification propres à leurs expériences de vie (par exemple des stratégies d'intégration civique à travers plusieurs actions de sensibilisation), afin de leur permettre de résoudre les problèmes auxquels ils sont confrontés.

Dans ce travail, je propose de décrire comment les rappeurs des communautés de Limoilou (Limoilou Starz) et leurs amis de Montcalm s'approprient les éléments de lutte et de survie du hip-hop global (mais surtout aussi états-unien) pour répondre à leurs propres défis (d'ordre social, identitaire, politique, et économique). Les mérites des luttes gagnées ou en cours, au moyen de leur art, sont acquis au travers de capitaux matériels et symboliques multiples. Ainsi, je présente la musique hip-hop dans la ville de Québec comme un champ (Bourdieu, 1976 et 1989; Rimmer, 2010) renégocié, ou encore une structure autonome multidimensionnelle renégocié-e (Maigret, 2008), c'est-à-dire, caractérisée par des rapports sociaux de pouvoir

différenciés (Hall, 1980; Glevarec, 1994) et sujette à des luttes permanentes menées par des individus (dont les rappers et les entrepreneurs du hip-hop).

Les flux culturels globaux permettent d'introduire la notion de globalisation comme un processus qui permet de renforcer les identités nationales (Appadurai, 1996; Abélès 2008; Steger, 2009; etc.). Les anthropologues s'intéressant à la problématique identitaire due à la globalisation, particulièrement à comment les flux globaux contribuent à la transformation sociale et à la recomposition des identités (Abélès, 2008, p.134), ont en effet permis de rendre compte d'une part de l'homogénéité, et de l'autre, de l'hétérogénéité des comportements sociaux et des identités. La littérature sur la globalisation en anthropologie permet d'identifier cette problématique identitaire comme étant indissociable de la question de la modernité, dont elle est l'une des dynamiques. Ainsi, les transformations identitaires produites par la modernité reposent en partie sur les mécanismes de la globalisation (Giddens, 1990).

La littérature en sciences sociales permet d'interpréter ce « processus de changement dans la récente modernité » qu'est la globalisation (Hall, 1996 : 598)² selon deux approches. La pessimiste, dont les théoriciens prétendent qu'elle [la globalisation] aurait signé la fin des cultures identitaires nationales, diabolise les changements modernes récents à cause de l'internationalisation des économies due à des facteurs tels que la performance financière et les technologies de réseautage, car ces derniers contribueraient au rétrécissement de la planète et donc à la perte des diversités (dans Abélès, 2008, p.134). L'approche optimiste affirme paradoxalement que la globalisation entraîne un renforcement des identités nationales. Ainsi, au lieu de balayer l'ordre social traditionnel, les transformations produites par la globalisation entraînerait une reconstruction d'une auto-identité, ouvrant à des schèmes abstraits de construction identitaire et de style (Giddens, 1990).

Appadurai (1996) soutient par exemple que le transnationalisme (au sens de globalisation) ne tuerait pas, mais viendrait renforcer le cadre national (localisation), en recréant de nouveaux

² Traduction de l'auteure. Le texte original apparaît dans l'article de Hall (en ligne) intitulé « Identity in Question » tel qu'il suit : A further aspect of the issue of identity relates to the character of change in late-modernity; in particular, to that process of change known as "globalization" (...) ». Lien url : < <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Hall-Identity-Modernity-1.pdf>>, page consultée le 3 juillet 2015.

paysages imaginés par une hybridation des flux culturels (relocalisation). Pour Warnier (2007) également, les industries culturelles ne tueraient pas les cultures-traditions, ou même pour Steger (2009), la mondialisation n'empêcherait pas la diversité culturelle.

Dans cette recherche, j'évoque l'hypothèse que la globalisation de la culture a un impact sur l'identité d'une nation, particulièrement que certains aspects de la musique hip-hop renforcent l'idée selon laquelle une culture globale influence les identités locales, mais sans les détruire. Cette hypothèse, déjà confirmée par certains chercheurs sur le hip-hop tels Hammet (2010), permet de nuancer le pessimisme de la globalisation, et m'amène à confronter ce paradoxe au renforcement des identités nationales. En effet, comme je le démontrerai avec le cas de Webster (chapitre VII), l'anthropologue Arjun Appadurai (1996) me permettra d'affirmer, par exemple, que le transnationalisme (au sens de « globalisation ») du hip-hop ne contribue pas au « suicide » des identités locales, mais vient plutôt les renforcer en redéfinissant le cadre national et en recréant de nouveaux paysages identitaires (relocalisation).

S'agissant de la dimension économique de la globalisation, l'anthropologue Warnier (2007) me permettra d'analyser la musique rap comme produit des industries culturelles utile au développement économique d'une communauté locale (Québec). Ce concept d'industrie culturelle, empruntée à Adorno et Horkheimer (1961), renforce la notion que la culture populaire moderne est au service de la bourgeoisie et permet d'instrumentaliser les « masses ». En effet, je démontrerai dans ce travail que la tendance du marché « mainstream » du hip-hop étudié demeure capitaliste, avec une prédominance d'une industrie musicale au Québec vendant la musique rap particulièrement comme un produit commercial générant des revenus. Cette idée est également émise par Christopher Vito (2015, p.398), qui utilise la théorie de l'hégémonie culturelle de Gramsci pour analyser la domination de la classe ouvrière décriée par le rappeur Immortal technique :

Adorno and Horkheimer's view of mass culture states that the culture industry which is a capitalist and bureaucratic structure that disseminates modern popular culture, is nothing more than a capitalist-dominated tool to maintain power over the consciousness of masses (...) In regards of hip-hop culture, their ideas are useful in understanding the privatization and commercialization of mainstream hip-hop culture (...) Hip-hop has now become a mass administrated culture created by the ruling class, designed to reinforce hegemonic ideas, reproduce status quo and distract the masses

Cette vision n'est toutefois pas contradictoire avec l'émergence d'une culture entrepreneuriale développant l'autonomisation des rappeurs, et permise par une nouvelle forme de globalisation possible à partir d'une relocalisation, comme je le démontrerai avec le cas des distributeurs indépendants à la fin de la première partie du chapitre VI.

Certains artistes du hip-hop se réapproprient le rap pour créer également un espace critique de prise de position sociale et politique, générant une communauté de jeunes urbains capables d'exprimer des idées et opinions, ainsi que de prendre des positions contraires à la culture dominante de leur société. Ce sont, au sens de Vito (2015) reprenant Gramsci, des « intellectuels organiques » (*organic intellectuals*), ou encore des récepteurs critiques de la domination, ou tout simplement des résistants des « pratiques hégémoniques de la classe dominante » (p.398) ayant développé une prise de conscience culturelle de la classe, mais aussi d'autres catégories sociales comme l'identité raciale et ethnique, l'éducation, le revenu économique, etc.

Ma thèse visera à démontrer ainsi que le hip-hop, bien que prisonnier d'une histoire singulière (la musique rap naissant comme phénomène social de contestation politique du peuple afro-américain contre la domination des Blancs), permet aux individus d'une communauté réceptrice, à travers des opérations mentales complexes, de s'approprier, par subjectivation par exemple (c'est-à-dire par intériorisation), l'identité culturelle hip-hop pour résister à trois principaux modes de domination. Ces modes de domination sont issus des institutions étatiques (telles que le Service de Police de la Ville de Québec), des établissements économiques (les grands clubs de divertissement) et des individus ou des groupes d'individus, à travers leurs stratégies d'intimidation.

Afin de rendre compte de la conscience, sociale, identitaire, politique et économique des artistes et entrepreneurs analysés ici, leur étude n'a pu être possible que par l'analyse de leur vie quotidienne. L'ethnographie comme une méthode d'étude approfondie d'une culture urbaine des jeunes est ainsi au cœur de ma méthodologie. Inspirée en premier lieu par la sociologie et la communication (de par ma formation antérieure en communication), j'ai emprunté aux sociologues « urbains » de l'École de Chicago (précédés par ceux de l'École de Manchester),

leur cadre d'analyse sur la culture de la jeunesse. En effet, étant en crise avec leurs méthodes d'analyse dans les années 50, ils se tournèrent vers la « description sociologique des pratiques de la vie quotidienne [*everyday*] » (Clifford, 1984), pour « focus on the ways in which subcultures, especially those created by young people, constitute alternative systems of shared symbolic meaning for their members that take shape precisely by being label deviant by members of the dominant culture » (Buscholtz, 2002 : 536). La nouvelle approche méthodologique s'intéresse ainsi aux sous-cultures qui permettent aux jeunes d'élaborer des systèmes alternatifs de significations des symboles considérés comme déviants.

Certains travaux de recherche en sciences sociales ont en effet la particularité d'étudier le processus d'appropriation de sens des messages culturels chez des populations souvent marginalisées et soumises à une idéologie dominante (Hall, 1979; Bourdieu, 2001). Le concept de réception critique des contenus culturels distribués par des médias que j'utilise pour l'analyse des données, me permet de faire appel à la notion de (re)négociation des pouvoirs par les publics s'appropriant le(s) sens culturel(s) pour des « usages » sociaux particuliers (Dayan, 2005 ; Livingstone, 2005 ; Proulx, 2005 ; etc.).

Le pas de l'ethnographie sociologique fut emboîté plus tard dans les années 1970 par les sociologues et chercheurs en communication de l'École de Birmingham, qui, travaillant aussi sur les cultures de la jeunesse en tant que « result of material as well as symbolic positioning [of class] » initient la technique de l'analyse textuelle médiatique, combinée avec l'analyse du style culturel pour étudier les « désordres identitaires » (pour paraphraser Buscholtz), produits par les représentations des jeunes dans les médias. Ces études étaient pionnières dans la compréhension de la base culturelle de l'identité chez les jeunes.

L'étude de la construction des sens d'une culture identitaire de groupe, qui, au lieu d'être globale, se localise, permet plus précisément de comprendre la dynamique de son ethnicisation dans des communautés culturelles localement formées. Dans le contexte de la globalisation, le concept d'ethnoscape permet précisément de rendre compte de la production d'une identité de groupe, fondée sur certains paysages partagés. Les technologies de la communication contribuent entre autres à l'élaboration de ces paysages; par exemple avec l'Internet qui offre de

multiples moyens de reconstituer les communautés incluant les migrants et ceux restés au pays. C'est ce que Appadurai appelle les confréries (*sodalities*), soit des groupes qui imaginent et vivent ensemble autour de cultures médiatiques: « these mass-mediated sodalities have the additional complexity that, in them, diverse local experiences of taste, pleasure and politics can crisscross with one another thus creating the possibility of convergences in translocated social action that would be hard to imagine» (Appadurai, 1996, p.8). Le concept d'ethnoscape vise en fait à offrir une perspective dynamique sur des identités en constante réélaboration, et appelle deux éléments essentiels : les médias et les déplacements des populations (ou l'immigration).

La relocalisation culturelle, la recomposition identitaire, et la transformation sociale au sein d'un groupe sont également au cœur de cette thèse : « Culture becomes a matter of group identity as constituted by some differences among others (...). Culture is not only material, linguistic or territorial attributes, but the consciousness of these attributes and their naturalization as essential to group identity » (Appadurai, 1996 :13).

En effet, la globalisation, notamment à travers les empires médiatiques et les industries culturelles, permet de créer une culture relocalisée, mise en évidence au sein de communautés actives — ce que les autres auteurs en communication appellent des publics (Dayan, 2002; Livingstone, 2005) — reliées au global par des paysages (scapes) imaginés. L'« ethnoscape » permet une fois de plus de désigner les groupes de personnes en constant déplacement mais partageant le même univers imaginé. Y sont inclus par exemple les touristes, les immigrants, les réfugiés, les exilés, les travailleurs immigrants ou tout groupe mouvant (Appadurai : 1996, p.33). Le concept d'ethnoscape mène donc à un « transnationalisme délocalisé », car il permet la production de nouvelles formes d'identité de groupe fondées sur l'imaginaire construit à partir d'images provenant des technologies de la communication. Les identités de groupe sont également en constante réélaboration, car les communautés qui reconstruisent constamment ces mondes imaginaires sont mouvantes, allant pratiquement à la même vitesse que circulent les flux (images) médiatiques.

Le concept d'ethnoscape permet donc d'introduire ici une perspective dynamique sur des identités en constante réélaboration, comme je l'ai dit plus haut. Cette conception va à l'encontre

des théories sociopolitiques qui privilégient les formes classiques de localisme ancrées sur le territoire dans le cadre de l'État-nation. On voit ainsi émerger des constructions qui débordent le cadre national (...) (Abélès dans Appadurai, 2001 :20 et 51). Ceci traduit ce que Giddens (1990, p.21) appelle « the pace of change », soit un changement, une réformation constante des pratiques sociales (et identitaires), entraînant une transformation du temps et de l'espace (« the disembedding of social system ») ou encore le façonnement des relations sociales et leur restructuration au-travers d'intervalles infinies de temps et d'espace. Cependant, il serait limité de n'entrevoir que cette dimension sociale et identitaire de la transformation par la globalisation, sans tenir compte des autres influences : économique, politique ou émotionnelle par exemple.

Ainsi pour Abélès (2002), la définition des identités relocalisées dans l'ethnoscape ne peut se faire sans ressortir la question politique. Cependant dans cette thèse je traiterai également des autres questions (sociale, économique), tout en démontrant comment elles sont interreliées, notamment dans la culture hip-hop. De plus, l'étude menée dans la ville de Québec m'a amenée à me poser la question des mécanismes de la réception, de l'appropriation et de la re-production de cette culture dans la dite-ville. Tout ceci rend compte de la complexité et de la multidimensionnalité de l'objet à l'étude, à savoir la culture hip-hop (notamment la musique hip-hop) dont il est question ici.

2. Question de recherche

Dans cette thèse, je me suis proposée de répondre à la question de recherche suivante :

Quel est l'impact de la globalisation sur l'interrelation et la transformation des multiples dimensions (sociale, identitaire, politique et économique) existant dans les messages de la musique hip-hop appropriés par des rappeurs afroquébécois ?

3. Objectifs de la thèse

L'objectif principal de cette thèse consiste à documenter les conditions de production et de reproduction la culture musicale du hip hop à Québec ainsi que les raisons culturelles de sa réception (appropriation) chez des artistes de hip-hop et leurs fans, notamment ceux issus de l'immigration africaine. Il s'agit spécifiquement de compléter la littérature et les données manquantes sur le hip-hop par une étude sur le hip-hop afro-qubécois, en proposant de relier théoriquement et méthodologiquement l'anthropologie et les études de communication, en réponse à la question de la recherche. Cette question peut se subdiviser en un faisceau de sous-questions placées sur quatre plans, correspondant aux objectifs détaillés de cette thèse :

1) *sur le plan social et identitaire*: il s'agit d'analyser l'interrelation des problématiques de rapports de race et de classe, notamment en ce qui concerne la place des Noirs dans le milieu hip-hop québécois;

2) *sur le plan politique* : il s'agit d'analyser l'interrelation des problématiques de domination et de pouvoir suscitées dans les discours idéologiques et dans les chansons, dans les stratégies d'action civique dans les comportements et autres actions spécifiques;

3) *sur le plan économique* : il est question d'analyser l'interrelation des problématiques suscitées dans les initiatives d'autonomisation, de survie économique, dans la création d'entreprises autonomes, et dans la maîtrise des circuits commerciaux;

4) et *sur le plan communicationnel* finalement; l'opération des mécanismes de réception, de production, d'appropriation et de reproduction de la musique hip-hop que permet la globalisation.

4. La question de l'identité « afro » : un enjeu central de cette étude

Cette étude permet de questionner la culture populaire hip-hop en termes de construction des valeurs identitaires, notamment concernant l'identité noire afro-québécoise. Selon Appadurai (2001), les avancées technologiques et les flux migratoires ont permis de créer de nouvelles localités de la modernité dans lesquelles les constructions identitaires se produisent dans un entre-deux permanent entre le soi et l'autre. Ceci crée de nouvelles interprétations de l'identité, vues comme des forces globales qui se glissent dans et à travers les fissures entre les frontières. Par exemple, l'identité « noire » est analysée ici par opposition à un essentialisme culturel. Cette thèse propose donc de porter critique aux théories postcoloniales africaines et aussi aux théories afro-américaines qui prouvent la réappropriation de l'identité noire, car elles produisent, à mon sens, une romantisation dudit concept [de l'identité noire], telle que formulé également par Wolé Soyinka (1976; 1993). L'identité noire n'est pas une donnée stable, comme on peut l'imaginer : elle varie en fonction de la culture dans laquelle elle est exprimée, et n'est pas figée. Ainsi, comme je le démontrerai au chapitre V, le hip-hop afro-québécois contribue à un domaine original d'expression identitaire. En m'appuyant sur Sharma (2010), j'expliquerai particulièrement que le hip-hop contribue à créer de nouveaux espaces raciaux et ethniques par une prise de conscience identitaire originale chez les rappeurs analysés, notamment par l'appropriation et le rejet de certains éléments de l'identité noire « consciente » des États-Unis à travers le rap, qui permettent d'articuler le discours de la résistance. C'est ce que Sharma appelle une *global race consciousness* (pp. 88-99).

En fait, l'appropriation de certains éléments de l'identité afro-américaine pourrait se faire par le procédé d'appropriation et de rejet de différents éléments de l'une et l'autre culture (concept de *polycultural sampling*, voir Sharma, op. cit. p.12). Ce procédé que j'expliquerai en profondeur dans le chapitre V (section 2.1), est illustré par des flux d'appropriation bidirectionnels nommés autrement le « branching-out ». Il rappelle le concept de « branchement » d'Amselle, qui convoque l'idée d'interconnexion, à la différence que cette interconnexion suppose des phases de globalisation antérieure, ces dernières ayant « fourni des miroirs sans lesquels l'image des différentes cultures ne saurait se former » (Amselle, 2001, p.15).

- **4.1 Problématique de l'identité noire africaine**

L'identité noire africaine de certains rappeurs est encore plus complexe à interpréter. Par exemple, certains rappeurs africains porteurs de messages conscients ne diffusent pas de discours de discrimination sociale et identitaire comme leurs collègues afro-québécois. Ainsi, avouera Seif, il n'est pas prêt à soutenir qu'il a vécu du racisme au Canada (et particulièrement au Québec). Le Canada lui a donné l'opportunité d'avoir un diplôme, un emploi et il en est reconnaissant. Quant à lui, il est satisfait de sa vie, il n'aurait pas pu avoir une meilleure vie ailleurs qu'au Québec, notamment à cause de la langue française et des possibilités d'emploi:

Je n'ai jamais expérimenté le racisme (...) Je n'ai jamais eu de problème à me trouver un emploi (...). Au Québec, la langue est particulière. C'est le seul endroit [en Amérique] où on peut parler français (...) On vient d'Afrique en disant qu'on va au Canada, au Québec. On a des diplômes et on peut avoir un travail. Mais ici, il y a tellement de travail. Moi où je travaille, il y a tellement de gens qui sont scolarisés, qui n'ont pas de secondaire 5; moi j'arrive là avec un DEC [diplôme d'études collégiales]. Puis il y a des gens qui sont même pas capables de se payer une maison, une voiture, ...etc (Seif, 28 ans, entrevue du 28 juin 2012)

C'est ce qui m'a amenée à me questionner sur le rapport entre les notions de race, d'ethnicité et de citoyenneté, en lien avec les réalités de l'intégration. Pour la première fois en effet, j'avais rencontré un rappeur immigrant d'origine africaine (Seif) qui semblait moins préoccupé que ses pairs par les questions de racisme et de discrimination. Le fait pour lui d'être venu d'ailleurs (du Congo) et d'avoir reçu la citoyenneté canadienne et ses « privilèges » professionnels, lui permettait vraisemblablement de faire une lecture différente de la réalité sociale québécoise. Son héritage culturel congolais, comportant des valeurs, des habitudes et des façons de penser différentes de la culture québécoise dont Webster et Eddie sont issus par exemple, l'aurait-il amené à une lecture plus flexible de l'oppression?

À ce sujet, Joseph Mensah (2010) dans *Black Canadians. History, experience, social conditions* écrit en effet:

(...) Ethnicity usually leads to a more flexible system of social stratification than race. Unlike racial groups, which are often distinguished by socially detected physical characteristics, ethnic groups are identified by socially selected cultural attributes (...) For most practical purposes, one can move more easily across ethnic

lines than across racial lines (...) one really needs the context to be able to decipher whether a particular reference is to race or ethnicity. (Mensah, 1990, pp. 19-20).

Pour Mensah, la notion d'ethnicité renferme l'idée de l'altérité (l'autre étant différent du soi), mais elle renferme aussi l'idée que l'ethnicité amène l'autre à se subordonner au groupe dominant.

(...) Other analysts (...) rather use the term to cover only subordinate or minority groups – “others”. This usage is what Werner Sollors calls « ethnicity minus one »; the « one » being the dominant group – i.e., the White Anglo-Saxon Protestant (WASP) group in most Western industrialized nations. Obviously, in the Canadian context the « one » will refer to English and French Canadians as a group. The notion of ethnicity as otherness (...) is far more prevalent in the Canadian social discourse than the former connotation of the concept. (Mensah, 1990, p.20)

Dans certains cas l'identité noire de certains rappeurs semble favoriser leur prise de conscience de la domination comme avec le rappeur Webster (d'ethnicité « afro-québécoise »), tandis que concernant les rappeurs immigrants d'ethnicité complètement noire africaine, comme c'est le cas de Seif, leur identité noire ne facilite pas automatiquement la lecture critique (consciente) du discours de la domination : elle n'est donc pas politisée.

Ainsi pour Mensah l'idée même que le dominant se soit construit comme le sauveur du dominé, soit de façon hiérarchique, amène l'autre, *l'ethnique*, à se concevoir comme tel et à adopter alors des comportements tels que la reconnaissance et la gratification : il se sent alors privilégié d'avoir accès aux « mêmes » avantages que le groupe dominant. Ceci pourrait constituer véritablement une explication pour Seif, et démontre à quel point le traitement de l'identité « consciente » est complexe. Par ailleurs, les autres éléments tels l'obtention du travail et l'expression linguistique en français complexifient l'argument de la domination car ils sont appréhendés comme éléments d'intégration : ceci démontre paradoxalement que l'articulation du discours de la domination ne peut pas non plus être rigoureusement établi.

L'intégration peut être culturelle, économique, civique ou politique. Selon Micheline Labelle et al (2007), les variables de mesure de l'intégration, utilisées par la chercheuse et son équipe de recherche, sont la participation civique et la citoyenneté. La première a comme

définition, parmi plusieurs autres, celle de : « l'engagement dans des associations et des mouvements plus ou moins organisés qui cherchent à défendre et à faire reconnaître des droits sociaux ». La participation civique quant à elle permet de voir si les individus contribuent ou participent au sein de groupes et d'organisations, qui peuvent être des équipes sportives, des clubs, des organisations communautaires, des associations ethniques, etc. Selon les chercheurs, la participation civique est surtout pratiquée par les jeunes issus de l'immigration (les immigrations de deuxième et troisième génération ou plus) et augmente avec le nombre d'années de résidence au Canada.

La citoyenneté est perçue comme un indicateur important du processus d'intégration à la société d'accueil. Pour les mêmes chercheurs (Labelle et son équipe), l'intégration, n'est pas chose évidente pour les jeunes issus de l'immigration au Québec; selon qu'ils se trouvent dans un territoire public québécois ou un territoire ethnique. C'est ainsi que certaines personnes issues de l'immigration ont plusieurs pôles ethniques qui construisent leur identité, soit par exemple un pôle québécois, un pôle « noir » et un pôle « métis », dépendant du métissage ou de l'origine (Haïtien, Sénégalais, Congolais et autres) (Potvin, 2007 : 167-169). Ceci permet également de questionner la vision de l'intégration des immigrants noirs et leur identité comme des données « instables ».

En traitant de l'identité afro-québécoise et surtout de la question d'intégration des jeunes afro-québécois, Potvin (2007) soutient particulièrement qu'elle se construit dans une dynamique de rejet, d'isolement et d'infériorité ressentie par rapport aux autres [entendons ici les Blancs], notamment au sein des écoles. L'auteure identifie spécifiquement quelques territoires où se manifestent la participation (et l'intégration), ainsi que le sentiment d'appartenance de la deuxième génération des Haïtiens nés au Québec, désignés comme « assimilés », à savoir l'école, la communauté ethnique, la famille, ou un parti politique. Dans ces territoires, les Afro-Québécois (à Montréal) « connaissent fréquemment un isolement ethnique qui progresse à travers leur scolarisation, [qu'] ils se sentent vulnérables aux rejets des autres, et craignent d'être enfermés dans un statut inférieur » (Potvin, 2007, p. 140). Ainsi, les personnes noires haïtiennes nées au Québec semblent conscientes que leur identité noire peut être la cause de leur marginalisation et de leur discrimination. Suivant les observations de Potvin, la question de la

prise de conscience de la réalité noire est donc présente chez les jeunes afro-qubécois, qui assignent à leur identité noire une connotation négative (par rapport à l'intégration et au sentiment d'appartenance) notamment dans le domaine socioculturel et éducatif.

Pour en revenir aux rappeurs, notamment les rappeurs noirs africains nés à l'étranger et ayant immigré au Québec, comme Seif, l'intégration semble plutôt acquise sur le plan économique. C'est ainsi que Seif affirme qu'il se sent complètement intégré parce qu'il a un « bon » emploi et qu'il a la citoyenneté canadienne. Sur le plan social, il a fréquenté les écoles secondaires québécoises (arrivé au Québec à 13 ans), et a ainsi appartenu à un territoire de participation citoyenne, telle que l'a également conçu Potvin, à savoir l'école secondaire Brébeuf. Selon lui, c'est une expérience positive, tandis que pour les adolescents haïtiens à Montréal, ce n'est pas le cas. Comment l'artiste congolais assimile-t-il les mécanismes de discrimination (visiblement transparents pour lui) contre lesquels les autres rappeurs et autres jeunes afro-qubécois luttent? Peut-on déduire que le rappeur congolais Seif partage les sens dominants (notamment issus de ces politiques d'intégration) de façon tellement consensuelle que leur acceptation est pratiquement transparente chez lui?

La réponse est certainement dans l'analyse de sa chanson « Intrépides ». Comme il affirme, elle s'adresse à tous ceux qui font des efforts pour s'en sortir. En voici un extrait :

Intro : Il faut avancer, on est des intrépides.

Je veux dédier ces mots à ceux qui sont dans la galère, à ceux qui en arrachent et ont un bon salaire (une pensée pour ceux qui dorment le ventre vide : il faut avancer, on est des intrépides). X 2

Verse 1 : On m'a dit qu'en Amérique, il y a des opportunités/ Mais comme le web on me *cancel* quand j'apporte une idée/ Ça fait dix ans que je prends mon mal en patience/ C'est dur de faire mon métier si j'ai pas de patient/ Je suis médecin, mais je chauffe un taxi, J'ai un salaire de crève-faim comme si je bosse au Maxi/ Tout ce que je veux, c'est un peu de reconnaissance/ L'esprit ouvert pour partager mes connaissances/ La société elle m'isole des autres, paralyse mes mouvements comme une camisole de force/ Pas juste ici, c'est partout, c'est mondial/Ils embelissent des quartiers, mais le problème est social/C'est épouvantable comment les choses n'ont pas changé/Il y a toujours des fous mental qui cherchent des gorges à trancher/Où est-ce qu'on en est, bah, rien de nouveau/On est toujours condamnés, puis les élites sont des bourreaux.

Cet extrait démontre que dans ses textes, Seif est conscient des injustices sociales liées à la position sociale. En effet, il dénonce les problèmes sociaux qui priment dans son quartier. Le premier couplet relate l'histoire (vraie semble-t-il) d'un immigrant de profession médicale dont le diplôme n'a pas été reconnu, et qui est devenu chauffeur de taxi. Le rappeur revendique ainsi et surtout l'accessibilité à un emploi décent. Il ne fait donc pas une réception transparente d'un des discours hégémoniques (sur l'intégration), à savoir que tous les immigrants sont bien intégrés au Québec. Cependant, il ne s'y oppose pas non plus. En effet, tel que je l'expliquerai en citant Maillé (2007) et Demers (2010) aux chapitres V et VI, le discours voulu et largement communiqué par l'État québécois est que le Québec intègre les immigrants et ne discrimine pas les étrangers : ce discours fait volontairement fi de la problématique raciale car le débat nationaliste québécois prend sa première place. Ainsi, néanmoins, même s'il est conscient que ce discours n'est pas le reflet de la réalité, Seif l'accepte quand même.

Un autrerappeur nommé GLD, lui aussi venu directement du Congo, ne semble pas davantage inquiet du racisme. Il est fier de vivre au Canada, d'en avoir la citoyenneté. La police ne semble pas lui poser de problèmes. Il leur trouve des excuses : « faut les comprendre; ils voient un troupeau de Noirs rassemblés quelque part, ils pensent tout de suite au négatif, comme dans les films »³.

La question d'identité noire est une problématique complexe qui prendra une place importante dans cette thèse. Elle permet d'emblée discerner la tension qui existent entre les enjeux d'intégration des Noirs au Québec et les différentes visions de l'identité noire : assignée (les Noirs victimes de la discrimination, du rejet, de l'isolement, du profilage); choisie (les Noirs résistant à l'idéologie de la domination comme les rappeurs Webster et Eddie), ou encore acceptée (les Noirs prenant conscience d'une idéologie de discrimination, mais sans rejeter cette idéologie dominante, comme avec les rappeurs Seif et GLD).

5. Organisation de la thèse

³ Extrait de l'entrevue du 9 juin 2012.

Cette thèse est divisée en trois grandes parties et comporte huit chapitres.

Dans la première partie, l'ordre de présentation des chapitres est le suivant. Le chapitre I présentera les origines de la culture hip-hop et son évolution, les principaux flux de sa diffusion et, finalement, les approches d'analyse abordées dans la littérature. L'idée principale du premier chapitre est de montrer que les études qui traitent du phénomène social du hip-hop en dehors des États-Unis privilégient les approches citées plus haut, soit la relocalisation culturelle, la recomposition identitaire et la transformation sociale. Le chapitre II traitera du cadre théorique de la recherche, consacré aux concepts de « globalisation », d'« appropriation », d'« intersectionnalité », et de « champ renégocié ». Il s'agira de théoriser sur l'interrelation des dimensions sociale, identitaire, politique, et économique du hip-hop, et de faire une proposition théorique construite autour du concept de champ et de la (re)négociation des pouvoirs. Le chapitre III traitera de la méthodologie de la recherche. J'y présenterai les deux perspectives d'analyse des données préalablement mentionnées, soit l'étude de la construction des sens d'une culture identitaire du groupe à travers l'analyse textuelle et l'ethnographie; tout en décrivant les étapes de la recherche et les principales techniques d'enquête. Je proposerai également une réflexion sur mon ancrage sur le terrain d'enquête, notamment en lien avec mes émotions en tant que femme et personne de race noire et d'ethnicité africaine, ainsi que ma nécessité/mon obligation de distanciation pour la production de l'ethnographie.

Dans la deuxième partie, les chapitres porteront exclusivement sur les résultats ethnographiques de la recherche et seront organisés en thématiques de recherche. Ainsi, dans le chapitre IV, je présente le profil des communautés de rappeurs étudiés, déclinés en trois catégories, soit les rappeurs conscients, les rappeurs divertissants et les rappeurs « gangsta ». Je décris également les principales techniques du rap présentées par Webster dans les ateliers d'écriture, comme le *flow*, l'articulation, le « machouage », ainsi que les moyens nécessaires à l'écriture des textes de rap et quelques exemples de textes.

Le chapitre V présente la dimension sociale et identitaire de la recherche, comportant ici une sous-dimension raciale et ethnique africaine et québécoise (afro-québécoise). Je présenterai particulièrement le lieu de résidence comme un facteur déterminant de la position sociale (classe

sociale). Notamment, je décrirai les quartiers Limoilou et St-Roch, lieux de résidence principaux des rappeurs de basse-ville, comme des quartiers défavorisés et dont les habitants font l'objet de rejet et de mépris de la part des gens de haute-ville. Je montrerai aussi comment, grâce à leurs trajectoires de navigation, les rappeurs créent des « mixed-neighborhoods » (Amin, 2002) haute-ville/basse-ville, soit des espaces ouverts et socialement variés. De plus, je présenterai l'ethnicité « afro-qubécoise » de certains rappeurs comme un domaine original d'expression identitaire, rendu possible par un processus d'appropriation de l'ethnicité « afro-américaine ».

Le chapitre VI analyse les luttes (champs de bataille) reliées à la problématique politique, soit les conflits relatifs à la possession d'un pouvoir symbolique (politique) tels que les conflits des rappeurs avec la Police de Québec et l'appareil judiciaire, la lutte pour la prise de conscience des jeunes, la bataille pour l'authenticité du rap, et la bataille de territoire.

Le chapitre VII porte sur la dimension économique de la recherche, notamment en décrivant les réseaux industriels du hip-hop, les différents acteurs qui y interviennent à Québec et les différents produits offerts dans le « monde » du hip-hop. Je décrirai par la suite les luttes et les enjeux qui en ressortent en présentant le travail de Shoody, Rico Rich, Stratège et Raphaël Perez comme des entrepreneurs culturels, capables de créer du revenu, mais aussi d'enfanter une nouvelle industrie du hip-hop dans la capitale nationale québécoise. Je présenterai finalement les artistes devenus entrepreneurs et désireux de s'affranchir du pouvoir de leurs administrateurs (leur autonomisation), notamment par la voie des médias numériques.

Dans la dernière partie de la thèse (composée d'un seul chapitre), il s'agira de proposer une interprétation théorique des données issues de l'ethnographie. Ainsi, le chapitre VIII est essentiellement analytique. Il s'agit ici d'apporter une réponse à la question principale de recherche et de comprendre comment se manifeste l'appropriation socioculturelle du hip-hop dans les communautés de Limoilou et de Montcalm. Il s'agit surtout de présenter les relations complexes de domination et de subordination entre les acteurs étudiés et de voir comment opèrent les rapports de pouvoir par le biais des capitaux et des habitus. Ensuite j'expliquerai comment de nouveaux facteurs de dépendance tels la race, les capacités entrepreneuriales et les

médias numériques, influencent les relations de domination/subordination et permettent de redonner du pouvoir aux rappers.

PREMIÈRE PARTIE :

Cadre contextuel, conceptuel et méthodologique.

Cette première partie, rappelons-le, est divisée en trois chapitres. Le premier explique comment est née et a évolué la musique hip-hop, en traçant les différentes trajectoires mondiales de sa diffusion et de son appropriation, particulièrement celles des États-Unis vers le Québec. Le contexte de l'appropriation de la musique hip-hop au Québec y sera présenté (chapitre I). Par la suite, il sera question de faire une revue des travaux académiques et des principales approches théoriques sur la musique hip-hop (chapitre II), avant de retenir celle qui s'appliquera à cette étude. Pour ce faire, il est important de situer théoriquement la thèse dans la globalisation culturelle qui la caractérise, notamment, à travers les industries culturelles, et d'expliquer comment elle aboutit à l'appropriation socioculturelle, ainsi que de présenter l'intersectionnalité comme théorie ancrée. Les étapes de l'enquête de terrain et le processus méthodologique ayant permis d'aboutir à une théorisation ancrée clôtureront cette partie (chapitre III).

CHAPITRE I. ORIGINES ET ÉVOLUTION DU HIP-HOP

Le hip-hop a fait ses premières apparitions à New York dans les années 70, avec la montée du nationalisme noir. Cette culture urbaine d'origine afro-américaine s'est surtout popularisée sous sa forme musicale : le rap. En fait, depuis le début du 20^e siècle, certaines musiques populaires originaires des États-Unis, surtout, et des îles caribéennes avoisinantes, se sont d'abord développées dans des groupes sociaux originaux, dignes d'une étude ethnologique, avec leur localisation géographique, leur langage propre, leurs codes vestimentaires, leurs habitudes alimentaires; mais aussi avec leurs philosophies, leurs idéologies, leurs messages et leurs combats: il en est ainsi du Blues, puis du Jazz, du Rock, et enfin du hip-hop.

Comme le rap, ces musiques se sont répandues au sein de la population globale, regroupant des partisans ou « fans ». Pensons par exemple au Rock, avec Elvis Presley, qui a donné lieu à d'innombrables sosies qui, plus de trois décennies plus tard, continuent d'immortaliser son style et sa musique. Ces genres musicaux populaires génèrent une véritable entité socioculturelle avec ses codes, ses habitudes, ses lieux de rendez-vous, son idéologie et ses messages, ainsi que son économie. Dans cette veine, le hip-hop engendre lui aussi de véritables groupes sociaux, dans toutes les parties du monde, depuis son émergence à New York.

Je me suis intéressée aux manières dont une culture populaire produite aux États-Unis, comme le hip-hop, est reçue et reproduite dans une communauté de jeunes vivant à l'extérieur de ce pays, soit la ville de Québec. La culture hip-hop québécoise a d'abord été fondée sur une interprétation de la culture hip-hop américaine. Par conséquent, j'é mets l'hypothèse que le hip-hop au Québec est une appropriation des problématiques américaines. C'est ainsi que j'ai choisi d'étudier le hip-hop au Québec comme un flux culturel états-unien exclusivement.

Je reviendrai dans ce chapitre sur les différents flux culturels du hip-hop. Mais auparavant, je m'attarderai sur la genèse du hip-hop et sur son évolution. Par la suite, je me pencherai sur la trajectoire du hip-hop des États-Unis jusqu'à son arrivée dans la ville de Québec. Je présenterai ensuite ma propre définition de cette culture hip-hop et particulièrement du rap. Je m'attarderai

enfin dans ce survol introductif sur le contexte de ma recherche, soit la communauté hip-hop de Limoilou et de Montcalm.

I. Les Black Studies

Les « Black studies » pourraient constituer un espace significatif d'analyse de la musique hip-hop. En effet, le courant des Black Studies a été fondé par les intellectuels afro-américains pour traiter des enjeux concernant uniquement la culture noire aux États-Unis, notamment la culture urbaine noire, en réponse critique aux connaissances théoriques et pratiques transmises par les théories hégémoniques de domination raciale blanche. Avec un point de départ afrocentriste⁴, les intellectuels des Black Studies, se positionnant comme les descendants des Africains, voulaient ainsi expliquer les phénomènes sociaux et culturels « from their own point of view », et barrant de fait la route aux intellectuels eurocentriques « impérialistes » qui insistaient sur l'origine eurocentrique des phénomènes⁵.

1.1 Les enjeux importants des Black Studies

On peut recenser trois enjeux importants issus des Black Studies :

- D'abord, le champ d'étude des Black Studies naît avec le premier département des « African-American Studies » créé en 1971 à Temple University (à Philadelphie) dans le but d'examiner la culture des populations de descendance africaine vivant aux États-Unis, dans la Caraïbe et en Afrique. Ainsi, les plus grandes batailles pour la reconnaissance et l'établissement de ce champ d'études ont été menées au département des African-American Studies de Temple. La philosophie de ce département était de faire comprendre et d'expliquer les expériences culturelles et historiques de ces populations uniquement,

⁴ L'approche afrocentriste est développée par les intellectuels afroaméricains de la période postapartheid aux États-Unis, tels le pionnier de la révolution noire William E.B. Du Bois, dans le but de resituer l'histoire de l'origine de la civilisation occidentale en Afrique. Dans son livre *The Philadelphia Negro*, WEB Du Bois redéfinit l'histoire du peuple afro-américain, et particulièrement les Noirs de Philadelphie, comme originellement issu d'une Afrique déjà instruite. Il est d'ailleurs l'instigateur des indépendances africaines des années 60 (Du Bois, 2010). Des auteurs afrocentristes œuvrent dans ce sens, comme Asante ou encore Anta Diop, Aimé Césaire, et Ngugi Wa Thiongo.

⁵ Voir Molefi Asante et Ama Mazama (2005), *Encyclopédie des Black Studies*, pp. xxxv-xxvii.

ainsi que d' « informer » les analyses et les interprétations de tout travail académique fait sur ces peuples. Ainsi le champ des Black Studies se voulait interdisciplinaire, intergénérationnel et transcontinental.

- Ensuite, les intellectuels marxistes ont tenté de proposer une réponse analytique à toutes les crises (politiques, sociales, économiques, culturelles) qui frappaient ces populations de façon continue. On peut penser ici à l'expérience de vie des populations afro-américaines du Sud des États-Unis, qui a souvent été analysée sous un aspect économique, faisant intervenir la variable « classe ». Par exemple, on présente les Afro-américains du Sud comme étant des travailleurs issus de la classe ouvrière, tandis que les Blancs Américains avaient des positions privilégiées.⁶ Cependant, les intellectuels marxistes des Black Studies sont critiqués pour n'avoir pas vraiment réussi à trouver une réponse claire et adéquate aux conditions économiques et culturelles des descendants des Afro-américains (dont les populations restent très hétérogènes).
- Les travaux culturels qui ont commencé à émerger sur les Afro-américains initient la guerre culturelle (*the cultural war*) au début des années 90 et constituent le troisième enjeu important. Bien que cela puisse sembler paradoxal, les premiers travaux sont ébauchés par des intellectuels eurocentriques défendant déjà la culture des Noirs d'Amérique, et portant critique à l'hégémonie culturelle européenne. Ainsi on peut citer les travaux de David Topp (1984) sur la culture musicale et urbaine afro-américaine. En effet, le journaliste et musicien anglais édite le premier livre paru sur le hip-hop en 1984, intitulé *Rap Attack : African Jive to New York Hip-Hop*, qui analyse le phénomène à partir de ses origines africaines jusqu'à son émergence dans la ville de New-York, dans le quartier du Bronx, aux États-Unis. Cet auteur aborde une approche afrocentriste qui stipule que la musique rap serait née en Afrique de l'Ouest et proviendrait principalement des griots qui racontaient les généalogies des tribus africaines sous forme de chants. Également pour Berry, ce genre oral serait lié à « other powerful black traditions, like oral preaching, rhyming stories, called toasts and verbal rhyming word games such as the

⁶ Voir Manny Marable (1983), *How Capitalism underdeveloped Black America: problems in race, political economy and society*. South End Press.

Dozen and Signifying, all popular in black urban and resembling the rhythmic talking style of rap » (Berry dans Took et Tsou, 1994 : 187).

Les intellectuels noirs prirent ensuite la relève pour exprimer leur désir d'analyser les phénomènes culturels « afros » selon la perspective des descendants africains eux-même : « the goal was for Africans the world over to be centered, that is, to be placed in an active role as agents in their own best interests » (Asante et Mazama, 2005, p. xxix). Ainsi on peut citer les recherches de Tricia Rose (1994). Cette historienne afro-américaine poursuit ainsi dans la même lancée en publiant *Black Noise : Music and Black Culture in Contemporary America*, livre dans lequel elle affirme que la culture hip-hop est purement afrocentriste, et qu'elle-même comme jeune noire y a baigné durant toute son adolescence :

My teenage years coincided with the years in which Hip-Hop culture began taking shape in New York City. The reception for my friend's wedding was held at the Stardust Ballroom, a Bronx club that had already begun featuring local aspiring rappers and DJ talent. Summer nights often featured boom boxes with the homemade tapes of disco beats and unpolished raps. In addition to the college-bound set, several of my friends were planning to go into music, and a couple were writers-graffiti writers, that is » (Rose, 1994 : xi)

D'autres auteurs oeuvrent dans le même sens, telle l'historienne Imani Perri, qui reste afrocentriste par excellence. Elle affirme en effet que, même si le hip-hop s'éloigne de plus en plus de sa définition comme musique noire américaine « 100% black », il n'en demeure pas moins que « Hip-Hop does exist within black American political and cultural framework » (Perri, 2004 : 10).

Par la suite, les travaux de Paul Gilroy (1993a, 1993b) empruntent également la notion de double conscience identitaire des Afro-Américains, ainsi que des Afro-Britanniques, pour expliquer le contexte de production de la culture « Black » dans la diaspora atlantique, et renforcent cette volonté des Black Studies de maintenir des liens entre les continents. Le concept de diaspore atlantique (noir) est développé par Paul Gilroy et est défini comme un espace interculturel et transatlantique regroupant les identités noires (ou tout simplement la race noire). L'Atlantique noire est également une conception critique de la vision panafricaniste de l'identité noire incluant la dimension de la modernité culturelle (Gilroy 1993a). La diaspora noire couvre tous les

continents de l'Atlantique, notamment en Afrique et à l'extérieur de l'Afrique (Europe, Caraïbes, Amérique).

Considérant qu'elle est en constante transformation et perpétuel mouvement, Paul Gilroy, en prenant l'exemple de l'expérience historique de la musique des Noirs ayant migré à travers les continents, met en évidence la modernité et la double conscience au cœur de cette culture musicale. L'Atlantique noire n'est donc plus abordée seulement d'un point de vue diasporique (en dehors du continent) ou encore africain (à l'intérieur du continent), mais en constant dialogue entre la diaspora et le continent. Voulant une interaction sur les plans à la fois économique (échanges commerciaux), et socio-culturel (échange de culture musicale, sportive, grâce à l'immigration ou aux médias), Gilroy utilise particulièrement le concept de « double conscience » identitaire de Du Bois sur la modernité de l'identité noire. On constate d'un point de vue anthropologique que ce concept est plus proche de la notion de « frontières mobiles » qui veut que les identités ne se figent pas seulement à des barrières terrestres, mais plutôt qu'elles se réadaptent à chaque fois (Affergan, 1991).

1.2 Limites des Black Studies

Le danger de la tendance afrocentriste des Black Studies pour l'historien afro-américain Clarence Walker, est que, non seulement le retour aux racines africaines est impossible, mais il est clair que « l'afrocentrisme constitue une forme populaire de nationalisme culturel contemporain des Noirs Américains » (Walker 2004) : 5). De plus, soutient encore Walker, cette approche s'inspire surtout de la méthode de l'historiographie : « ils ne font pas de l'histoire, mais plutôt faussent le cours de l'histoire. Ils incitent à la haine et au racisme en ressassant « une mythologie thérapeutique visant à redonner une plus grande fierté d'eux-mêmes aux Américains » (Ibid).

En ce qui concerne particulièrement l'analyse de la culture hip-hop, Tony Mitchell invite à dépasser la vision « essentialiste » du rap purement et seulement restreinte à la culture afro-américaine et adaptée à une dimension de domination et de résistance. Ainsi affirme-t-il : « Most US academic commentaries on rap not only are restricted to the United States and African American contexts, but continue to insist on the socially marginal and politically oppositional

aspects of US hip-hop in regarding it as coherent, cohesive, and unproblematical expression of an emancipator African American culture of resistance » (Mitchell, 2005, p.3). Le modèle culturel du hip-hop a été en effet adopté et adapté dans d'autres contrées (Prévoist dans Mitchell Mitchell, 2005, pp. 39-40) et la culture hip-hop (particulièrement sa forme chantée, le rap) n'appartient donc plus à un peuple en particulier, ou à un mode de faire particulier. Pour Prévoist également, les rappeurs afro-américains « romantisent » l'Afrique d'après les idéaux de leurs ancêtres du CRM⁷ et de la Nation d'Islam. Leur approche est dogmatique, religieuse : ils semblent utiliser leur origine africaine comme arme contre les Blancs, sans toutefois la connaître ou avoir des attaches.

Ainsi, ce courant d'analyse des Black Studies ne sera pas retenu ici car l'intérêt de l'étude n'est pas l'élaboration d'une culture afro-américaine au Québec, mais bien de la culture du hip-hop comme culture globale. C'est ainsi que je rejoins les intellectuels de la globalisation comme Tony Mitchell qui invite à dépasser la vision « essentialiste » de la culture hip-hop se voulant purement et seulement Afroaméricaine, et adaptée à une dimension de domination américaine, ou encore la vision de Paul Gilroy voulant que le hip-hop ne soit plus tributaire d'une culture uniquement afroaméricaine, mais bien une culture globale de contestation ou d'engagement politique:

Most US academic commentaries on rap not only are restricted to the United States and African American contexts, but continue to insist on the socially marginal and politically oppositional aspects of US hip-hop in regarding it as coherent, cohesive, and unproblematical expression of an emancipator African American culture of resistance” (Gilroy 1993b, p.3).

II. Origines et évolution du hip-hop

2.1. Origines du hip-hop

⁷ Le sigle doit se lire « Civil Right Movement », qu'on peut traduire en français « Mouvement des Droits Civiques »

Comme précisé précédemment, c'est le journaliste et musicien anglais David Toop qui édite le premier livre sur les origines africaines du hip-hop, puis par la suite, plusieurs auteurs afro-américains renforceront les apparitions formelles du hip-hop à New-York. Il faut néanmoins signaler que récemment, avec l'arrivée de DJ Kool Herc à New York dans le quartier du Bronx, on attribue au hip-hop des origines jamaïcaines (Chang, 2005). L'un n'exclut pas l'autre, étant donné la mobilité de la culture et de ses acteurs.

2.2. Évolution du hip-hop

En somme, le hip-hop est perçu au départ comme une culture afro-américaine, notamment dans le milieu académique, où il n'a pas échappé à cette catégorisation. Ainsi, dix ans après la publication de Toop, en 1994, la première contribution académique sur cette culture est faite par l'historienne Tricia Rose, avec son ouvrage *Black Noise : Music and Black Culture in Contemporary America*. Elle y présente le hip-hop sous un aspect racial essentialiste (culture propre à la race noire américaine) et communautaire (esprit des quartiers tels Harlem à Brooklyn). Dans le même ordre d'idée et une autre décennie plus tard, en 2004, le hip-hop est toujours présenté dans un cadre culturel et politique afro-américain par la sociologue afro-américaine Imani Perri, dans son livre *From Black Power to Hip-Hop : racism, nationalism and feminism*.

Imani Perri considère que la jeunesse afro-américaine, soit la génération hip-hop des années 80, est politiquement et historiquement semblable à la génération du *Black Power*. Cette dernière continue de vivre les mêmes maux décriés par leurs prédécesseurs à savoir : un racisme conscient ou « color-conscious », fondé sur une forme de ségrégation raciale nouvelle, soit envers une population noire pauvre dans le pays le plus riche du monde (33% de la population noire en dessous de 18 ans est pauvre en 2003 aux États-Unis), avec des membres « ghettoisés » et exposés aux problèmes sociaux tels le chômage, le manque d'accès aux soins de santé, à l'éducation, etc.

Le hip-hop migre à travers les continents au début des années 80, particulièrement en Europe, et notamment en France, en Grande-Bretagne et en Allemagne, dans un premier temps. Parlant du hip-hop en Grande-Bretagne, Gilroy (1991) affirme qu'il a été emprunté aux cultures états-unienne et caribéenne et réajusté localement pour mettre en évidence les dynamiques politiques, économiques et idéologiques des structures perpétuant l'oppression des identités culturelles autres que britanniques. Ainsi, pour Gilroy, ce genre de tradition musicale noire permet de créer des communautés de Noirs dans tous les continents pour stimuler le progrès social et la lutte contre le racisme.

C'est le cas avec des rappeurs afro-britanniques, qui s'approprient les formes culturelles (et même religieuses), ainsi que les messages politiquement *conscients* des groupes de rap afro-américains comme *X Clan* et *Brand Nubina*, pour se démarquer du discours identitaire suprématiste et unitaire britannique. C'est ainsi que certains aspects de l'identité jeune afro-britannique découlent de l'identité noire importée des États-Unis. La force du hip-hop est ainsi d'avoir réussi à établir des structures de circulation et d'échanges interculturels chez des Noirs vivant dans d'autres nations, comme l'affirme Gilroy (1991, pp. 118-119) :

The « college boy rap » of groups like X Clan and Brand Nubina represents one pole in the field, while the assertive stance of hip-hop's « five percenters » — artists whose raps make explicit demands for support on behalf of the *Nation of Islam* — represents the other. This political change can be registered in the deepening splits within hip hop over language and symbols appropriate for black-designation and over the relative importance of opposing racism on the one hand and elaborating cultural forms of black identity on the other (...). These complexities aside, hip-hop culture is simply the latest export from black America to have found favor in black Britain. It is especially interesting then that its success has been built on structures of circulation and intercultural exchange established long ago.

La culture hip-hop a ainsi évolué de son cadre politique, historique et culturel purement afro-américain vers des groupes culturels de rappeurs autres qu'américains (comme en Grande-Bretagne) qui se la sont réappropriée selon leurs besoins politiques, économiques et sociaux spécifiques.

III. Les trajectoires du hip-hop

Plusieurs recherches sur le hip-hop (dans Mitchell, 2001) permettent d'établir des flux principaux suivants:

- d'Afrique aux îles américaines (Jamaïque) et aux États-Unis (côte est et côte ouest);
- de la côte est-américaine en Europe (France, Angleterre, Allemagne);
- de l'Europe à l'Afrique (Afrique du Sud, Sénégal, Cameroun, etc.);
- de l'Europe au Moyen-Orient (Afrique du Nord, Palestine, etc.);
- de l'Europe en Asie (Japon, Chine) ;
- de la côte-ouest des États-Unis en Amérique centrale et latine (Mexique, Cuba, etc.);
- des États-Unis en Océanie (Australie, Nouvelle-Zélande);
- des États-Unis vers l'Asie;
- des États-Unis vers l'Europe, puis l'Afrique;
- d'Afrique vers le Canada (incluant le Québec);
- et finalement, ce qui nous intéresse au premier chef, des États-Unis vers le Canada.

Ces flux n'incluent pas les flux inversés et ne sont pas exhaustifs. Par exemple, un flux non-cité par Mitchell est celui de l'Europe vers le Québec directement (particulièrement de la France vers le Québec, ainsi que tous les autres pays de la francophonie), en particulier avec le hip-hop français d'IAM, MC Solar et NTM.

La carte ci-dessous permet de distinguer les principales trajectoires du hip-hop dans le monde.



© 2001. Her Majesty the Queen in Right of Canada, Natural Resources Canada. / Sa Majesté la Reine du chef du Canada, Ressources naturelles Canada.

Figure 1 : Carte des flux principaux du hip-hop dans le monde illustrée par l'auteur.

3.1. La trajectoire du hip-hop dans l'est du Canada : la primauté de Toronto

Quelques auteurs (Chamberland, 2002 ; Leblanc et al, 2007) soutiennent que le hip-hop au Canada est d'abord une culture et une industrie ethnique noires venant de la France et des États-Unis. Le Canada étant le pays où je situe le phénomène étudié dans cette recherche, j'y consacre une analyse plus approfondie de la trajectoire du hip-hop.

Dans l'est du Canada particulièrement, la musique rap émerge en premier lieu à Toronto à la fin des années 80, mais l'industrie musicale conventionnelle y résiste. C'est Ron Nelson, un ancien DJ de rap dans une radio étudiante universitaire, qui crée la première compagnie de production dans la ville, nommée *Advance productions*. Les artistes précurseurs sont la rappeuse Michee Mee d'origine jamaïcaine, suivie par le rappeur Maestro Fresh-Wes d'origine guyanaise. Les rappeurs dénonçaient à l'époque les tensions raciales et l'oppression des Blancs majoritaires. La rappeuse Michee Mee immigre plus tard vers les États-Unis où le marché est plus florissant et abandonne la scène torontoise. Il en est ainsi du rappeur guyanais un peu plus tard, qui après une carrière infortunée aux États-Unis, revient par la suite à Toronto.

3.2. Le hip-hop au Québec

Quant à la scène québécoise du rap, des auteurs telles Bronwen Low (2007 ; 2010), Nathalie Leblanc *et al* (2007) et Sakar et Winer (2006), identifient Montréal comme la deuxième ville du hip-hop au Canada après Toronto, et la première au Québec.

On peut recenser trois principales vagues d'apparition du rap au Québec.

La première vague du rap québécois arrive au début des années 90 avec le rappeur souverainiste French B, grâce à sa chanson très politisée à propos de la loi 101, intitulée « Je me souviens ». Elle est infusée d'un message sur la longue histoire de la colonisation et de la marginalisation des Québécois par les Britanniques, de l'oppression de la langue française et de la culture québécoise. Dans un extrait de la chanson, on peut entendre le fameux extrait du discours du général De Gaule, « Vive le Québec libre ! », réapproprié pour critiquer le bilinguisme et pour endosser le français comme langue souveraine au Québec. Le message se vendait bien, mais le manque de producteurs spécialisés en rap à ce moment ne permit pas d'assurer son succès commercial.

Ce premier succès du rap québécois n'est pas restreint à la communauté ethnique noire d'origine africaine et haïtienne, comme on aurait pu l'imaginer. Il s'appuie sur une autre marginalisation locale : celle des francophones par rapport aux anglophones dominants. Cette dernière est mise en exergue par des rappeurs comme Loco-Locass à Québec, ou encore Anodajay en Abitibi (Laabidi, 2004).

La seconde vague du rap survient avec le groupe Dubmatique, composé de trois membres : un Sénégalais, un Maghrébin d'origine française et un Camerounais (qui se fera remplacer par un Québécois). Dubmatique est le premier groupe montréalais à être diffusé autant par les médias anglophones que francophones, comme le note feu Chamberland : « They are the first rap group to succeed into both the Francophone and Anglophone national broadcast and recording markets, as well as radio and video airplay in France and the rest of Europe » (Mitchell, 2001, p. 320).

Dubmatique jouit d'une grande exposition médiatique et vend plus de 100 000 exemplaires de son album « La Force de comprendre ». Il obtient pour la première fois le prix du meilleur album pop au gala de l'ADISQ (Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo) en 1997; puis les années suivantes, jusqu'en 2000 (on venait de créer la catégorie hip-hop). Son succès vient surtout de la chanson « Soul Pleureur », grandement inspirée du style de IAM et de Mc Solar, deux rappers français; mais aussi de chansons comme « Un été à Montréal » et « Paris/Montréal/Dakar », célèbres pour leurs hymnes au multiculturalisme. *Muzion*, groupe de rappers et rappeuses d'origine haïtienne ravit la vedette au gala de l'ADISQ l'année suivante. Par la suite, ce sera *Sans Pression*, un rappeur d'origine congolaise. On n'entendit plus parler des groupes Dubmatique et Muzion au tournant des années 2000. Se forment alors d'autres groupes comme La Gamic (composé de deux femmes) qui se fait connaître avec la chanson « Mine de rien » et, à Québec particulièrement, Eleventh Reflektah (devenu La Constellation après leur décision de ne rapper qu'en français).

Une troisième vague se manifeste dans les années 2000 avec le premier groupe de rappers québécois Loco-Locass⁸, originaires de la rive sud de la ville de Québec. D'autres rappers blancs apparaissent également sur l'échiquier québécois, dont Sir Pathétik, Manu Militari et Souldia, qui vivent un peu partout dans le Québec. Ils se font connaître à cause de leur critique des gouvernements provinciaux et fédéraux, notamment avec Manu Militari qui, dans sa chanson « L'attente », prend position contre l'engagement du Canada (l'envoi des troupes canadiennes) dans la guerre contre les Talibans en Afghanistan.

3.3. Le hip-hop dans la ville de Québec

La ville de Québec voit la culture hip-hop s'établir progressivement dans les années 90. D'abord en ce qui concerne la musique rap, les premiers groupes rap commencent à se former simultanément à Levis sur la rive sud et à Limoilou sur la rive nord (Québec basse-ville). Le

⁸ Le groupe Loco Locass, composé de trois artistes, Biz, Chafik et Snou de Batlam, est un groupe de rappers nationalistes.

premier groupe à avoir implanté le hip-hop à Québec en 1992 s'appelle le Presha Pack. Il a été créé par un rappeur sénégalais du nom de Souleymane, qui est le cousin de Webster. Le groupe comportait une dizaine de rappeurs issus de la rive nord et de la rive sud de Québec⁹. Cependant, cinq ou six rappeurs plus actifs se sont disjointes vers 1996 en deux collectifs distincts : le 83 à Lévis et le Limoilou Starz à Québec basse-ville. Le fondateur du 83 est issu du groupe La Constellation et se nomme 2 Faces, tandis que Webster devient l'un des leaders du Limoilou Starz. Le rap à Québec manque de ressources financières pour faciliter sa production et les rappeurs s'y accrochent par toutes les voies possibles.

Sur la rive sud, c'est principalement des jeunes assez éduqués et issus de familles favorisées qui, voyageant vers les États-Unis et Toronto pendant l'été, reviennent avec des albums de rappeurs plus connus dans le *mainstream* international, pour ensuite se les réapproprier. Le groupe Loco Locass, se fait connaître grâce à sa chanson « Libérez-nous des libéraux », vendant un message de souveraineté québécoise et de rejet du bi- et du multiculturalisme au Québec (Tremblay, 2010 ; Chamberland, dans Mitchell, 2001). Rappeurs clairement séparatistes, ils ravivent la flamme en partie éteinte d'une idéologie francophone chez un public meurtri par son passé colonial, et vend lui aussi plus de 100 000 exemplaires.

Les jeunes rappeurs de l'époque se font offrir par leurs parents des plateformes pour mixer les disques et créer leurs premiers albums : ils établissent ainsi une petite communauté de rappeurs « favorisés ». C'est ainsi que Taktika, un rappeur issu du collectif de la rive sud « 83 »¹⁰, arrive à se faire connaître dans les médias et l'industrie musicale, créant la jalousie de ses rivaux de la rive nord.

Ci-après, la carte recensant les principaux flux du hip-hop au Canada et au Québec, particulièrement :

⁹ Grace à son cousin Souleymane, Webster gravitait autour du PResha Pack, mais sans vraiment en faire partie.

¹⁰ Le collectif 83 a suscité l'attention des spectateurs et téléspectateurs du gala de l'ADISQ de 2002, alors diffusé en direct sur la chaîne télévisée Radio-Canada, par une brusque apparition sur la scène centrale occupée alors par l'animatrice Guy A. Lepage. Taktika, emprunte le micro de Lepage pour dénoncer la non-reconnaissance du hip-hop par l'industrie culturelle québécoise, en présentant des chiffres d'audience.



Figure 2-Flux du hip-hop québécois illustrés par l’auteur à partir d’une photo-écran du continent américain (tirée sur le site internet de de Google Earth).

IV. Définition du hip-hop et du rap

4.1. Définition du hip-hop

Le hip-hop est souvent défini comme une culture populaire pratiquée par des jeunes connaissant des problèmes sociaux de tous ordres, et voulant exprimer soit des revendications, soit une façon d’être, ou un style de vie (manière de s’habiller, de parler, de réfléchir). Pour Hughes Bazin (1995) la culture hip-hop comprend trois éléments principaux, à savoir l’art musical (principalement le rap, le reggae, le dance-hall, le djing, et le mcing), la danse (dont le breakdance, le smurf, le hype, le double-dutch), et le graphisme (le tag, le graff ou graffiti). Le mcing est l’art de chanter sur un rythme cadencé ou de rapper; et le djing, l’art de mixer les platines. Le *beatmaking*, constituant dans certains cas le quatrième élément, est une technique de composition d’instrumentaux accompagnant généralement le mcing (ainsi le *beatmaker* est un compositeur de « beats » ou instrumentaux des chansons du rappeur).

Pour certains auteurs, les éléments constitutifs de la culture hip-hop sont indissociables du contexte socio-historique et politique afro-américain, tel que déjà mentionné dans la première section de chapitre (cf. section I. Origines et évolution du hip-hop). Ainsi l'art de rapper a permis aux jeunes Américains de constituer un mouvement revendicateur des droits civiques (Rose, 1994). En effet, pour Kitwana (2002), la culture hip-hop est connue comme étant propre à une génération de jeunes, la « génération hip-hop » qui utilisent les différents arts qu'elle rassemble pour exprimer une lutte politique, et dont les praticiens se constituent à certains égards comme des défenseurs de droits, comme l'affirme encore Perri (2004).

Le hip-hop comprend aussi un volet économique, directement en lien avec la situation de précarité dans laquelle les jeunes se retrouvent. Ainsi, pour y pallier, la culture a permis de développer une industrie, notamment aux États-Unis et en France. Ailleurs dans le monde, elle a permis aux jeunes de s'en inspirer et de se déployer dans une entreprise économique autonome. Cet aspect sera abordé de façon détaillée dans les prochaines sections.

4.2. Définition du rap

La forme de hip-hop qui m'a intéressée dans cette recherche est le rap. À la lumière de la littérature sur le rap et de mes propres observations sur le terrain, je présente le rap en trois sous-genres principaux : le rap nationaliste, le rap conscient et le rap commercial.

4.2.1 Le rap nationaliste

C'est un rap politique qui revendique des droits. Le rap politique nationaliste existe depuis les années 60, moment où il est apparu dans l'histoire du nationalisme afro-américain aboutissant à la revendication des droits civiques des Noirs ou *Civil Rights Movement* (CRM) (Decker 1993) et

leur révolte contre la domination des Blancs (Alridge, 2005)¹¹. Une forme de rap nationaliste au Québec serait le rap du groupe Loco Locass.

4.2.2 Le rap conscient

Il est généralement associé au rap porteur d'un discours sensibilisateur sur les maux de la société et propose des solutions (par exemple, des solutions aux problèmes de drogue et de prostitution chez les jeunes, ou encore l'éducation). Le rap SPC (Socially Politically Conscious) ou rap conscient se développe en fait après les années 60 pour se détacher des idéologies très radicales de ses pères issus du CRM aux États-Unis. Le CRM et le rap SPC ont les mêmes fondements idéologiques, en dépit de leurs divergences historiques. Les rappeurs conscients évoquent cependant des problèmes applicables à la société contemporaine d'aujourd'hui, c'est-à-dire, qui cadrent avec une société post-industrielle, soit la rareté croissante des emplois décents dans la classe ouvrière, les inégalités de tout genre, l'éducation, etc.¹²

4.2.3 Le rap commercial

C'est un rap qui répond aux standards de l'industrie de masse, c'est-à-dire, festif et sans message (il inclut souvent dans ce sens le rap *gangsta* et le reggae dance-hall)¹³. Jay-Z, Camron, Ja-Rule, etc. sont au centre du courant commercial du hip-hop américain. Les rappeurs commerciaux peuvent aussi être politisés, comme c'est le cas avec plusieurs grands noms du rap afro-américains qui se sont investis dans la politique publique américaine des années 80 et 90. Par exemple, le rappeur Sean John (P. Diddy) qui met ses ventes à profit pour la participation des jeunes Afro-Américains aux élections et dans des projets de réduction de la pauvreté par l'accès à l'éducation (Alridge, 2005).

¹¹ Le rap nationaliste peut se diviser en deux tendances : soit celle inspirée par le nationalisme afrocentriste et celle de la période de la révolution noire, caractérisée par l'assassinat de Malcolm X en 1965 et de Martin Luther King en 1968 aux États-Unis.

¹² Certains activistes et intellectuels du CRM critiquent violemment ce nouveau courant SPC, en accusant les rappeurs d'utiliser les messages idéologiques du CRM pour se faire de l'argent sans véritablement servir la cause politique.

¹³ Le rap *gangsta* et le reggae dance-hall seront présentés en détail dans le chapitre V.

V. Hip-hop à l'extérieur des États-Unis

Le hip-hop n'est plus tributaire d'une culture uniquement afro-américaine, mais bien d'une culture globale de contestation (résistance) et d'engagement politique (Gilroy, 1993 ; Mitchell, 2001). La culture hip-hop ou sa forme chantée, le rap, n'appartient donc plus à un peuple en particulier ou à un mode de faire particulier et n'obéit qu'à la seule règle de l'oralité. Elle résiste à la colonisation afro-américaine de départ qui l'embrigadait dans un contexte historique et politique particulier. Le hip-hop se répand ainsi dans le reste du monde dans les années 80, notamment en Europe, grâce à l'activiste afro-américain et fondateur de la *Zulu Nation*, Afrika Bambaata. Ainsi, sa cible, ce sont les jeunes des banlieues parisiennes, très majoritairement des immigrés ou enfants d'immigrés d'origine africaine ou maghrébine.

Les nouveaux travaux sur le hip-hop sont pour la plupart élaborés en Europe, particulièrement (France, Royaume-Uni, Allemagne), au Japon, en Turquie, et même en Palestine et plus récemment encore, en Afrique. Il faut noter que la musique hip-hop est produite également en Amérique du Sud, en Asie, et en Océanie, et que ces travaux ne font pas l'objet d'une présentation détaillée dans cette thèse. Dans cette section, je ne présenterai que les travaux portant sur les flux du hip-hop en Europe et en Afrique.

5.1. Hip-hop en Europe

Pour le continent européen, je traiterai surtout des flux du hip-hop en France et en Allemagne. En France, ce sont des immigrés étudiants d'origine africaine, qui s'approprient le genre musical pour véhiculer des messages forts mais très artistiques, comme le franco-sénégalais MC Solaar. Les premiers artistes de hip-hop vivant en Allemagne sont quant à eux des immigrants économiques ayant une formation professionnelle, souvent d'origine turque, mais aussi africaine. Outre des revendications d'intégration sociale dans leurs nouveaux milieux de vie, d'accès à l'emploi, aux soins de santé, bref aux mêmes droits que la société dominante, celles-ci portent

également sur la fin de la domination coloniale; étant eux-mêmes des immigrants venus d'anciennes colonies.

5.1.1 En France

Le hip-hop en France est grandement inspiré du hip-hop américain, notamment grâce aux voyages des premiers rappeurs français aux États-Unis. Les premiers chanteurs de rap français sont MC Solaar et le groupe marseillais IAM (principalement composé d'immigrés africains et d'un rappeur d'origine italienne)¹⁴. Leurs premières chansons comportent surtout des messages « liés aux batailles des immigrés de banlieues vivant dans des conditions socio-économiques très difficiles » (Mitchell, 2005 :12).

Béthune (1999) affirme que le chanteur Akhénaton du groupe IAM, qui avait de la famille à Brooklyn, côtoyait, lors de ses voyages à New-York, les grandes figures du hip-hop américain. C'est ainsi qu'il s'est approprié la culture. Cependant, le milieu du hip-hop en France a développé sa propre originalité; les rappeurs ou autres artistes sont multiethniques, principalement d'origine africaine (Maghreb et Afrique subsaharienne); la France est donc le premier pays où le hip-hop est directement lié au contexte d'immigration. Les artistes sont d'abord issus de milieu universitaire. Ainsi, « le rap français [y] puise en partie son inspiration et son sens de la prosodie : Ronsard, Baudelaire, Verlaine, Victor Hugo, Edmond Rostand et autres grands noms sont volontiers convoqués à travers les textes et les propos des rappeurs » (Béthune, 1999, p. 189).

L'engagement politique est au centre du mouvement hip-hop en France. La conception de la lutte politique se fait plutôt dans le sens de l'intégration ethnique issue de l'immigration, contrairement aux États-Unis où il s'agit plutôt pour les Noirs d'un retour aux sources et d'une différenciation d'avec les Blancs. En somme, en France, les Noirs s'intègrent, et le hip-hop est un de leurs espaces d'intégration : « le hip-hop français s'organise dans le refus de plier bagage sur

¹⁴ Plusieurs rappeurs sont directement issus de l'immigration, comme MC Solar qui est né au Sénégal et a immigré en France avec ses parents, mais plusieurs autres sont nés en France, comme Akhénaton : lui, est d'origine italienne et converti à l'islam.

injonction et l'affirmation du droit à vivre ici et maintenant, sans renier ses origines, dans la diversité reconnue des différences » (Béthune, 1999, p. 202).

En tant que culture postcoloniale, le hip-hop des banlieues avait déjà été identifié comme *hardcore*, c'est-à-dire authentique (cru) et violent, car disant les choses crûment (Moulard-Kouka, 2008). Une décennie plus tard, on ne conçoit plus que le rap « ne concerne que la banlieue, les quartiers défavorisés, l'immigration », mais plutôt qu'il est une pratique sociale reconnue (Pecqueux, 2007, p.7). Pecqueux légitimise ainsi le hip-hop français en tant que partie intégrante de la société française et non pas juste comme problème d'immigrés; tandis que Prévost invite à ne pas faire de parallèle direct entre les Noirs américains et les Noirs français. Ainsi, s'il est vrai que leurs chansons sont des moyens de sensibiliser l'État, notamment sur leurs conditions socioéconomiques, ils ne sont tout de même pas soumis aux mêmes conditions historique, sociale et économique que leurs confrères outre-atlantique.

5.1.2. En Allemagne

Le hip-hop est arrivé en Allemagne grâce aux communautés d'immigrants économiques turcs établis à Berlin. Leur souci était de véhiculer des messages de révolte contre le rejet des étrangers turcs et africains, plus précisément contre le racisme et l'identité nationale allemande (Bennett, 1999). Les Africains sont le deuxième groupe ethnique à s'être lancé dans le hip-hop en Allemagne. Andy Bennett explique en effet que l'émergence du hip-hop chez les jeunes des communautés ethniques minoritaires marocaine à Francfort se fait pour dénoncer le racisme et l'exclusion (de même que dans la communauté turque): « [hip-hop] enable its use as a medium for the voicing of issues relating to the problems of racism and citizenship with which ethnic minority groups newly or recently settled in Germany are faced » (Bennett, 1999).

L'identité afro-germanique m'intéresse particulièrement car elle contient au moins deux pôles de traitement (allemand et africain/blanc et noir) comme c'est le cas dans mon étude. Elle est discutée par des auteurs tels Fatima El-Tayeb (2003) et Schmidt (1999). Ainsi, selon ces auteurs, le groupe *Brothers Keepers*, dont le leader est Adé Bantu, s'est engagé à promouvoir une identité afro-germanique de façon activiste à travers leurs chansons. Par exemple, la chanson

« Adriano/Letze Warnung » raconte l'histoire d'un immigrant africain d'origine mozambicaine, assassiné par un groupe de skinheads, époux d'une femme allemande et père de deux enfants.

El-Tayeb expose particulièrement le projet de lutte antiraciste du groupe de rap *Brothers Keepers* qui œuvre pour la promotion de l'identité afro-germanique, afin d'aider des jeunes vivant dans des conditions de vie défavorables, généralement des immigrés et des réfugiés africains. En effet, elle reprend la notion de « Black consciousness » importée des États-Unis pour discuter de la force politique de l'identité afro-germanique et soulever la question du mauvais traitement des minorités ethniques. Allant dans le même sens, Schmidt (1999) discute du cas du même collectif en le dépeignant comme sensibilisateur de l'opinion publique, particulièrement sur la question de brutalité policière faite envers les immigrés africains, et en utilisant le hip-hop comme force politique. En fait, la prise de conscience de l'identité africaine qui sert de force de combat à *Brothers Keepers* est issue du mouvement de libération des A-Américains et a également influencé la période de décolonisation africaine. Elle répond à une approche « stratégique essentialiste » (El-Tayeb, 2003, p. 461) consistant à réclamer une identité afro-germanique comme partie intégrante de l'identité nationale allemande, qui lui permet de mettre en évidence la race comme catégorie sociale et non plus, comme catégorie naturelle. On verra que cet aspect ressortira aussi dans cette thèse, notamment dans mes analyses ethnographiques.

5.2. Hip-hop en Afrique

Les recherches sur le hip-hop africain ont intéressé les sciences humaines et sociales (quelques anthropologues, sociologues, et même communicologues) parce qu'elles reflètent notamment l'appropriation d'une culture étrangère dans un environnement souvent présenté comme traditionnel. Je m'attarderai particulièrement dans cette section sur les différentes approches qui ont été abordées dans quatre sous-régions africaines; ceci pour rendre compte de la multiplicité des ethnicités africaines, mais aussi des principaux enjeux liés à la culture hip-hop africaine. En effet, l'ethnicité africaine prenant une place centrale dans cette thèse—plusieurs membres de

la communauté hip-hop étudiée dans cette recherche ayant directement immigré d’Afrique, ou ayant des parents venus d’Afrique—j’y consacre donc une importance particulière.

La présence du hip-hop en Afrique s’inscrit dans une grande tradition de musiques urbaines américaines reçues au moment des voyages commerciaux lors des premiers échanges entre l’Afrique et l’Occident¹⁵. Denis-Constant Martin l’affirme encore, l’histoire des musiques afro-américaines dont le rap fait partie est née au Cap, en Afrique du sud, lors de ces premiers contacts (Martin, 2000b). Mais le hip-hop sous sa forme actuelle (*hardcore* et commerciale) a pénétré le continent de façon massive à partir des années 90, grâce à la démocratisation de médias tels que la radio et la télévision, et depuis moins de dix ans, Internet¹⁶. Les récents travaux anthropologiques et sociologiques portant sur le hip-hop africain dans la littérature scientifique traitent beaucoup plus du rap en Afrique occidentale, orientale, centrale et également australe.

5.2.1. Le hip-hop en Afrique de l’Ouest

En Afrique occidentale francophone, la culture hip-hop arrive d’abord au Sénégal. Les PBS (Positive Black Soul) sont l’un des premiers groupes à faire du rap *hardcore* pour critiquer le système politique sénégalais : ce sont en général des jeunes issus de la classe moyenne. Cependant Adrien Benga Ndiouga (2002) avait déjà identifié qu’une version sénégalaise du rap s’était développée entre 1980 et 1990 chez les jeunes urbains de l’élite. Moulard Kouka (2008) affirme dans le même sens que le rap a été introduit au Sénégal par les jeunes de classe moyenne qui avaient accès au rap américain ou français venant de l’étranger. Depuis 2011, un collectif de rappeurs et de journalistes connu sous le nom « Y en a marre » s’est hissé contre les problèmes (mauvais fonctionnement du système d’électricité, corruption des structures étatiques et abus de

¹⁵ Les premiers genres musicaux s’apparentant au hip-hop se seraient particulièrement répandus au moment de la colonisation (funk, soul) et de la décolonisation (rap, rnb) de l’Afrique (période de la fin du 19^e siècle à la troisième moitié du 20^e siècle); les chansons européennes et américaines apportées par les commerçants, les soldats ou les matelots se vendant dans les colonies (Cf Atséna-Abogo, 2006, pp.10 et 15).

¹⁶ Le hip-hop est véhiculé en Afrique dans les années 90 grâce aux cassettes ramenées de l’Occident (de la France et de l’Angleterre surtout) par des expatriés ayant de la famille au pays. L’avènement des TIC, notamment, de la radio et de la télévision par câble et surtout par satellite, a également permis aux jeunes de se brancher à cette culture déjà globalisée en Occident. Cf. le site *African hip hop*, <www.africanhiphop.com>, consulté le 24 août 2014.

pouvoir politique) qui minent le Sénégal. Ainsi leur chanson « Faux! Pas Forcé » apparaît comme le ras-le-bol de la jeunesse frustrée par la tentative de l'ancien président de la république de vouloir positionner son fils comme son successeur (Binet, 2011).¹⁷

Au Mali et au Burkina Faso, le rap est également populaire auprès des jeunes urbains, surtout de sexe masculin, est plutôt perçu comme l'adaptation locale d'une culture globale (Kunzler, 2006).

En Afrique occidentale anglophone, le Nigéria s'impose comme le colosse africain des styles rap et rnb, avec son style hip-hop nommé *Naija rap*. Les artistes nigériens de ce style dominent l'Afrique tout entière, tels P-Square, Faze, Obiwon, rivalisant même en termes de cote d'écoute avec les confrères américains. Le pays le plus peuplé d'Afrique est également célèbre pour son imposante industrie cinématographique, connue sous le nom de *Nollywood* qui est aussi un excellent canal de diffusion de ses artistes musiciens locaux. P-Square à lui seul compte à son palmarès cinq albums de grande renommée, et plusieurs chansons célèbres, dont *Alingo*, sortie en 2013, qui totalise près de 15 millions de vue sur le moteur Youtube. Le nouveau style *Alingo* est essentiellement commercial, mais peut être compris comme un rythme très dansant combinant des styles africains et américains.¹⁸

En Sierra Leone, un parallèle se fait entre la réception du rap *hardcore* de Tupac et la culture de la violence des jeunes durant les guerres civiles (Prestholdt, 2010).

Au Ghana, la littérature expose une dimension afro-cosmopolite et entrepreneuriale jusqu'ici peu étudiée (Shipley, 2009). Le rap ghanéen étant devenu lui aussi très populaire en Afrique depuis la récente décennie, je propose de lui consacrer une attention particulière.

5.2.2.1 Rap au Ghana

Dans son récent article intitulé « *Aesthetic of the Entrepreneur: Afro-cosmopolitan rap and moral circulation in Accra, Ghana* », l'anthropologue Jesse Weaver Shipley (2009) aborde la

¹⁷ Binet, Stéphanie « Au Sénégal, les rappers contre Abdoulaye Wade ». Cf Le Monde. Article publié le 12 Décembre 2011. Lien url : <http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/12/12/au-senegal-les-rappers-contre-abdoulaye-wade_1617481_3246.html>

¹⁸ Cf. le site de l'artiste P-Square. Lien url: <http://mysquare.com/index.php/default/bio>>

problématique de l'entrepreneuriat et du cosmopolitisme dans le rap ghanéen par le biais des arguments utilisés par un groupe de jeunes ghanéens pour percer le marché mondial (anglais dans un premier temps) et local, au Ghana, dans un second temps.

Ses recherches présentent le « hiplife », un nouveau style de hip-hop combinant les techniques de « sampling », « scratching » et de « rap lyricism » déjà connues du hip-hop, avec des formes plus traditionnelles d'oration, telles le « storytelling » et le « formal proverbial oratory », qu'on peut traduire comme l'art de conter des histoires et le griotisme. Le « hiplife » est en fait un genre de hip-hop ghanéen utilisant le modèle de « code-switching » c'est-à-dire, de combinaison de langue locale Twi, d'anglais et de pidgin. Inventé par le rappeur Reggie Rockstone¹⁹, le « hiplife » est une combinaison du hip-hop américain et du « highlife » ghanéen.

Né en Grande-Bretagne en 1960 et ayant vécu aux États-Unis, Rockstone retourne au Ghana en 1994 où il vit jusqu'à présent. Selon Shipley, on peut qualifier Rockstone d'un Ghanéen « afro-cosmopolitiste », car il fait partir d'un « broader Black cosmopolitan world » (Shipley, 2009, p.10), soit d'un monde noir devenant cosmopolite.

En effet, par son album, et surtout sa chanson « Scenti No », Rockstone atteint le public ghanéen ainsi qu'un public international parce qu'il réussit à combiner, à la fois des phrases populaires, riches en contenu, et des sujets sensibles touchant la politique, la sexualité et la morale. Ainsi, le hiplife justifie, par exemple, la place historique des jeunes ghanéens comme Rockstone dans le réseau global de la culture populaire noire et permet ainsi de redonner une nouvelle dynamique à la musique populaire ghanéenne.

Cependant, depuis 2012, de nouveaux rappeurs ghanéens comme Sarkodie font parler d'eux sur la scène nationale (ghanéenne), et internationale (africaine et américaine). Ce célèbre rappeur reconnaît d'ailleurs Rockstone comme son parrain; ce dernier étant toujours prêt à le défendre sur tous les médias et réseaux sociaux. Ainsi, reconnaît Rockstone, « I have passed through all the processes Sarkodie is passing through now, so I think I need to use myself and my experience

¹⁹ Cf le vidéo-reportage «Reggie Rockstone: the godfather of hiplife » de Leanes Cares, publié en 2012 sur le moteur de recherche Youtube.

to help address issues. Moreover, it is not just Sarkodie, I defend anyone in the hiplife fraternity unless that person is wrong on the particular issue on board »²⁰.

Sarkodie, également connu comme l'inventeur du rythme dansant « Azonto », cotoye désormais les grands noms de la scène hip-hop étatsunienne comme Ludacris, avec qui il a d'ailleurs composé quelques tubes. L'artiste ghanéen Sarkodie est connu comme le plus riche rappeur africain, et a reçu le BET Awards du « Meilleur artiste international africain » en 2012 (Diakité, en ligne)²¹.

5.2.3. Hip-hop au sud de l'Afrique

Au sud, l'accent est mis sur le rap postapartheid, qui est l'affaire de la « 'colored youth' living in an 'African' township », soit des jeunes noirs des ghettos en Afrique du sud (Faber, 2004). Les jeunes des townships se rebellent contre le régime de l'apartheid à travers le hip-hop du « Soweto's Black Sunday », événement hebdomadaire à travers lequel: « In one of the world's most famous sites of political resistance to White supremacy, young people of all ages speaking dozens of languages, gather in a public park ». (Gilmer, 2007, p.141). Ainsi, pour sensibiliser et critiquer, les jeunes sud-africains ont choisi le Kwaïto, genre de hip-hop sud-africain combinant la musique traditionnelle sud-africaine et le rap (Lusk, 2003)²².

5.2.4. Hip-hop en Afrique centrale

L'étude du rap en Afrique centrale est peu élaborée. Des recherches linguistiques s'y sont attardées, s'intéressant au mélange d'une langue locale avec une langue officielle, comme par exemple le fang et le français dans le rap gabonais (Auzanneau, 2001) ou encore le « francamglais » comme langue vernaculaire des jeunes camerounais (Stein-Kanjora, 2008).

²⁰ Propos recueillis par Mustapha Inusah dans son article « Why I act as Sarkodie's PR - Reggie Rockstone » (2015). Article publié en ligne le 1^{er} septembre 2015. Lien url : <http://www.ghanaweb.com/GhanaHomePage/entertainment/Why-I-act-as-Sarkodie-s-PR-Reggie-Rockstone-379091>, consulté le 23 janvier 2016.

²¹ Mohamed Diakité, « Sarkodie: le meilleur rappeur Ghanéen » (2015), article publié en ligne le 8 mars 2015 lien url <<http://diakitelo.akendewa.net/decouverte/sarkodie-le-meilleur-rappeur-ghanéen>>, consulté le 02 novembre 2015.

²² Pour une littérature plus détaillée du rap sud-africain, cf. Heicke Becker et Nceba Dastile (2006), Jörg Faber (2004), Martina Viljoen (2004), Simon Stevens (1995) Andrew Tracey (1995) et Petterson Alvin (1995).

Cette dernière auteure innove en effet avec son étude du « camfranglais » ou « francamglais », (surtout dans le rap de Koppo) au Cameroun, définit comme :

a mixture of Cameroonian languages, French, English, Pidgin English, and even other European languages such as Spanish or German, French being clearly the syntactic base (...) In contrast to the countless young musicians who produce francophone rap for the French market to increase their sale opportunities, Koppo represents a growing group of Cameroonian artists who stick to their roots and dare to sing and rap the way their people talk (pp.118 et 128).

Le rap au Cameroun particulièrement a commencé à émerger à la fin des années 80 avec les danseurs de ballets scolaires qui effectuaient des chorégraphies sur les « beats » américains de rappeurs tels Run DMC ou Public Enemy. En 1990, des groupes de musique à tendance rap commençaient à se former mais restaient principalement cantonnés à l'interprétation de « lyrics » déjà écrits par les groupes évoluant sur la scène internationale comme IAM, MC Solaar, etc. Ce n'est qu'à partir de 1992 que le rap a véritablement pris son envol. Les groupes se sont mis à créer eux-mêmes leurs propres *beats* (instrumentaux) mais aussi leurs *lyrics* (textes de rap).

Ainsi, le rap de Koppo se distingue par son originalité linguistique et la qualité de sa musique. Sa chanson « Si tu vois ma go »²³, sortie en 2004, exprime la galère que les jeunes traversent dans un contexte pauvre et dominé par la désolation et leur incapacité à face à leurs conditions de vie difficiles. Koppo exprime ainsi son ambiguïté vis-à-vis de l'amour de sa copine et de son envie de quitter le pays. Cette chanson fut très aimée des jeunes Camerounais, particulièrement au moment où je faisais mon terrain de maîtrise au Cameroun en 2005.

Le rap camerounais a connu une évolution depuis la dernière décennie, notamment avec l'arrivée de plus d'une centaine de groupes et d'artistes solos. Cependant, seulement une dizaine d'entre eux font sérieusement du rap parmi lesquels on peut citer : Krotal, Maleya Yelele, Ak Sans Grave, Bantu Clan, Valsero, etc. Le dernier, Valsero, également connu sous le nom de « Général Valsero », connaît une notoriété locale pour ses chansons politiquement engagées et son franc-

²³ La « go » est le nom en francamglais pour « femme » ou « fille ». Dans ce cas, il s'agit de la copine, quand il est employé par un homme au sujet de sa femme/copine. Voir leur clip en ligne, <<http://www.youtube.com/watch?v=vT8rk1Qui3s&feature=related>>, consulté le 24 août 2015.

parler, dénonçant la corruption du système étatique, les maux sociaux de la jeunesse, et la « martyrisation » de cette dernière par les institutions politiques. Les chansons « Lettre à mon président », « Réponds », ou encore « Politikement instable » raisonnent en ce sens dans la remise en cause des capacités du pouvoir politique en place à résoudre les problèmes de la jeunesse.

Un récent morceau de rap camerounais intitulé « Collez la petite » s'est popularisé en Afrique et dans le monde entier en 2015. Le vidéoclip du chanteur Franko²⁴ comptait plus de dix millions de vues sur le site d'hébergement YouTube après seulement un mois de parution. La chanson, dont la thématique principale semble être la danse, passe explicitement un message pornographique et a ainsi été censurée dans les médias camerounais. L'internet (par la voie des réseaux sociaux) participe cependant à sa diffusion presque instantanément. Ainsi, le rappeur Franko a été reçu dans les studios des plus grandes radios françaises telles NRJ et Skyrock lors d'une tournée musicale en Europe.²⁵

5.2.5 Rap en Afrique de l'est

Finalelement, des études portant sur le rap est-africain, particulièrement tanzanien (Ntarangwi, 2009 ; Thompson, 2008 ; Englert, 2008 ; Casco, Arturo, 2006 ; Perullo, 2005) émergent aussi depuis la récente décennie. Les principales approches abordées dans la littérature sont celle de la linguistique, de la jeunesse, du cosmopolitisme et de l'entrepreneuriat. En effet, l'utilisation des langues locales est une problématique intéressante que plusieurs auteurs interrogent dans leurs recherches. Par exemple, en Afrique de l'Est, la langue swahili, qui est la langue officielle et la plus parlée de toutes, se chevauche avec l'anglais qui reste également la langue du hip-hop et celle pratiquée dans les milieux huppés.

²⁴ Pour la biographie du rappeur Franko, voir le lien <<http://www.notrezik.net/site.php?p=article&id=53>>

²⁵ Cf le site du magazine populaire camerounais *Wanda*, lien url : <<http://www.jewanda-magazine.com/2016/01/musique-franko-recu-a-skyrock-et-nrj-la-brissance-du-camer-en-mbeng/>>

Alex Perullo et John Fenn (2000) dans leur article « *Language ideologies, choices, and practices in Eastern African hip-hop* » analysent, d'une part, la relation entre le choix du swahili dans le rap tanzanien et la signification des paroles (le sens donné aux textes) et, d'autre part, l'influence du marketing dans la scène émergente du hip-hop. L'analyse du hip-hop tanzanien et malawien par les auteurs démontre que le rap local de langue anglaise emprunte au hip-hop américain son côté commercial : les thèmes de fêtes, des groupes d'amis et de glorification personnelle (ou de groupe) sont récurrents. Ainsi, « songs are often about parties, friends, or praise for the group and the individual rappers in the group »; tandis que le rap de langue locale passe des messages pertinents sur les problèmes sociaux : « rap in Swahili (...) focuses on social problems pertinent to Tanzanians, such as government corruption, lack of jobs and opportunities for youth, police violence and health concerns such as HIV/AIDS.(...) » (pp.20-21).

Les Tanzaniens, même ceux qui ne comprennent pas véritablement l'anglais, se sont laissés séduire par les images des vidéoclips des premiers rappeurs, comme Tupack Shakur, LL Cool J and Ice (*Ibid.*, p. 23), qui reflétaient la rébellion et le succès des Noirs. Ainsi, les jeunes s'investissent à créer une scène locale de hip-hop dans les années 90, pour se démarquer des autres discours et acteurs sociaux (l'autorité de leurs parents, par exemple) et créer leur communauté de hip-hop où ils pouvaient se retrouver et parler de leurs problèmes. De plus, les jeunes Tanzaniens qui rappent en anglais sont limités à des audiences de milieu généralement aisé ou de culture occidentale. Ils utilisent l'anglais comme moyen de communication à l'extérieur de la Tanzanie. Cependant, même en chantant en swahili, les rappeurs tanzaniens sont forcés d'utiliser des termes anglais plus adaptés au hip-hop comme « gangster » ou encore « fresh ». L'incorporation de nouveaux termes en swahili est aussi récurrente dans les textes de rap tanzanien, par exemple *bongo* pour désigner la sagesse (« wisdom »), et se fait dans le but de séparer leur langage de celui de leurs parents ou de leurs aînés.

En somme, plusieurs approches sont abordées dans la littérature sur le hip-hop. J'ai présenté l'approche afrocentriste américaine (issue des Black Studies) dans la première partie, puis j'ai abordé l'approche de l'appropriation identitaire en Europe, et l'approche nationaliste dans le cas du Québec. De plus j'ai traité du hip-hop en contexte européen (en France et en Allemagne), particulièrement de la problématique d'intégration des immigrants d'origine africaine.

Enfin, j'ai exposé sur le hip-hop africain et présenté les principaux travaux de recherche traités en contexte africain, car une partie de la communauté d'étude est d'origine africaine (immigration de première et de deuxième génération), et une partie du flux québécois est africain. La section suivante présentera d'autres approches essentiellement traitées en contexte africain (authenticité, jeunesse), et afro-américain (entrepreneuriat).

VI. Autres approches sur le hip-hop.

6.1. Controverse sur l'authenticité

L'authenticité, ou le fait de relater son vécu de façon « vraie » (ou encore le fait de se présenter sous sa « vraie » identité) est très importante dans la culture hip-hop. Thomas Gesthuizen est le premier anthropologue à s'être intéressé à cette problématique en contexte africain. Ayant étudié un groupe de jeunes rappeurs tanzaniens maasaï connus, les X-Plastaz, il les a aidés à se faire connaître sur le marché local et international et a été leur producteur. Gesthuizen a utilisé ainsi le groupe X-Plastaz comme précurseur du rap maasaï, entraînant ainsi une controverse sur l'authenticité d'un tel genre musical (Gesthuizen, 2000). L'une des critiques faite à Gesthuizen est qu'il a contribué à véhiculer des stéréotypes sur une ethnicité tanzanienne beaucoup plus complexe et ambiguë que ce qui semblait être dit. Ainsi, dans son article « *Keeping it real: reality and representation in Maasai* », Thompson (2008) a examiné le rap de X-Plastaz et surtout, le rôle du tourisme dans le succès du hip-hop Maasai, à travers une comparaison des deux groupes d'artistes les plus populaires en Tanzanie, dont X-Plastaz, le groupe devenu internationalement populaire grâce à son manager hollandais Thomas Gesthuizen, et à Mr. Ebbo, un jeune artiste totalement maasaï.

Le succès international du groupe X-Plastaz propulsé à l'échelle internationale et ayant connu une audience plus étrangère que locale amène ainsi Thompson à s'interroger sur la construction

artificielle d'une identité africaine. On peut en effet s'intéresser particulièrement sur l'identité tanzanienne et spécifiquement maasaï, en opposition au traditionalisme et à l'authenticité symbolisés par les habitants locaux tanzaniens. Ainsi, pour Thompson, un rap maasaï plus authentique serait, par exemple, celui de Mr. Ebbo, mettant en évidence l'idéologie dominante du style urbain en Tanzanie sur la stylisation de l'ethnicité : les Massaï seraient vus comme un peuple non-évolué ne parlant pas swahili²⁶.

Ainsi c'est une façon nouvelle et originale d'aborder l'authenticité de la culture hip-hop en contexte africain.

6.2. L'approche de la jeunesse

Alex Perullo, ayant commencé ses recherches sur la montée du rap et de la culture hip-hop à Dar-es-Salam à la fin des années 90, théorise le hip-hop en termes de culture de la jeunesse. Dans son article « *Hooligans and Heroes: Youth Identity and Hip-Hop in Dar es Salaam, Tanzania* », Perullo analyse d'abord la montée du rap en Tanzanie en termes socio-politiques, dépeignant les préjugés de la société sur les rappeurs, ainsi que les messages de ces derniers dans leurs chansons (Perullo, 2005). Alors que les jeunes vivent leur « agencéité » en tant qu'acteurs sociaux et politiques, plusieurs stéréotypes gravitent autour de cette catégorie sociale : les jeunes seraient tout simplement une catégorie sociale et historique construite pour répondre à des besoins politiques (organisation d'une société) ou encore économique (Comaroff 2000). Ainsi, la scène hip-hop serait un lieu d'expression de la marginalisation de la jeunesse tanzanienne, particulièrement à Dar-es-Salam, où les jeunes constituent une communauté de marginalisés, refusant d'assumer leurs rôles construits.

²⁶ Daly Thompson s'inspirant des recherches anthropologiques de Dean MacCannell et Erving Goffman, fait un constat pertinent : les espaces touristiques modifient l'authenticité des cultures (p. 34). Ainsi, l'utilisation de la culture maasaï à des fins exotiques pour continuer de représenter le côté « primitif » dans le monde moderne, tel que cela serait le cas de X-Plastaz, ne peut être validée comme authentique. C'est la raison pour laquelle leur popularité s'effrite rapidement et qu'on n'entend plus leurs chansons dans les médias. L'auteure précise cependant que l'une des autres raisons est financière: l'utilisation de l'exotisme comme outil de marketing amène le groupe à perdre sa popularité à partir de 2005, pour voir Mr Ebbo, un « vrai » artiste maasaï, lui ravir la vedette sur la scène locale tanzanienne. À l'inverse, l'utilisation du traditionalisme pour l'attraction des audiences internationales ne fait pas non plus long feu, particulièrement en Occident : leur succès ne dure pas longtemps, à cause de la construction d'une identité plutôt imaginée que véritable.

L'argument central de Perullo est que les jeunes se réapproprient cette musique étrangère pour créer un espace critique de prise de position sociale et politique en créant ainsi une communauté de jeunes urbains dans laquelle sont exposées leurs idées et opinions. Ainsi, une partie de la jeunesse tanzanienne s'investit en tant qu'acteurs socio-politiques (Casco, 2006)²⁷, tandis que d'autres jeunes rappeurs sont qualifiés de « Hooligans », accusés de véhiculer une culture de la terreur (Perrulo, 2005).

On peut donc voir qu'en Afrique aussi, l'approche de la jeunesse est abordée dans le hip-hop avec une dichotomie rap conscient (en vue d'un investissement civique) et rap gangsta (en vue de la rébellion).

Dans son livre intitulé *East African Hip-Hop: Youth Culture and Globalization*, Mwenda Ntarangwi (2009) propose quant à lui une conception de la culture hip-hop africaine comme culture globale. Dans un contexte plus local, il aborde la question de l'identité africaine comme essence de la culture hip-hop, citant le Ghanéen Pangie Anno: « the source of hip-hop is an African tradition, an ancient African tradition of freestyling, which is spontaneous poetry to a rhythmic pattern » (p.26) et rejoignant ainsi les premières thèses de Toop (1984). L'auteur met aussi l'accent sur le rôle spécifique de la musique hip-hop en tant qu'agent de transformation culturelle et espace de communication, mais également comme moyen d'éducation, d'activisme et de prise de pouvoir (p.27), notamment chez les femmes « rappeuses ».

6.3. L'approche entrepreneuriale

L'espace créé dans le hip-hop pour véhiculer des messages politiques sert comme un « second-lieu », une deuxième raison, note cependant Birgit Englert (2008) dans son article «

²⁷ Arturo Saavedra-Casco, dans son article « The Language of the Young People: Rap, Urban Culture and Protest in Tanzania » publié en 2006 montre comment, à travers le rap, les jeunes diffusent des messages politiques et sociaux et leur impact sur la jeunesse tanzanienne. Il analyse aussi le rôle joué par la langue swahili sur le rap tanzanien, qui selon lui, a hérité d'une poésie pré-coloniale intégrant une composante très locale. Ses recherches portent spécifiquement sur les rappeurs tanzaniens Mr. II, Professor Jay et Wagosi wa Kaya.

Kuchanganyachanganya -- topic and language choices in Tanzanian youth culture ». Dans son étude du genre « Bongo Flava » (également un sous-genre du hip-hop tanzanien), auprès de jeunes artistes dans la région de Morogoro dans le centre-est de la Tanzanie, , Englert affirme que les jeunes artistes chantent d'abord pour gagner leur vie en usant de stratégies de marketing très objectives pour faire passer leurs produits sur le marché.

Dans ce chapitre, j'ai insisté sur l'origine américaine du hip-hop, et sur son évolution dans le reste du globe, en traçant les trajectoires de sa diffusion dans différentes régions du monde, particulièrement dans l'est du Canada. J'ai par la suite proposé une définition de la culture hip-hop et de sa forme musicale, le rap, en prenant soin de catégoriser cette musique en trois genres principaux. Finalement, j'ai situé les travaux importants sur le hip-hop en contexte européen et africain, et ai fait ressortir les approches abordées par la littérature en ces différents lieux. Je me suis attelée ainsi à présenter des approches qui me semblaient les plus pertinentes dans la littérature recensée, à savoir principalement l'identité africaine dans un contexte occidental et africain, l'usage des langues vernaculaires et occidentales, la culture de la jeunesse et l'approche entrepreneuriale dans le hip-hop.

Le chapitre suivant permet à présent de situer théoriquement la thèse.

CHAPITRE II. CADRE THÉORIQUE

Le cadre théorique de cette thèse est issu du rapprochement de deux disciplines, la communication (dont je suis issue—de par mes études au baccalauréat et à la maîtrise) et l’anthropologie (à laquelle je me suis consacrée depuis le début de cette recherche). Ainsi dans ce deuxième chapitre, je développe mon cadre théorique, en cinq grandes sections, autour des concepts clés de globalisation, d’appropriation, d’intersectionnalité, et de champ renégocié. Il est question dans un premier temps d’expliquer comment la réception médiatique du hip-hop global transforme des audiences en communautés actives (publics), développant ainsi des stratégies locales d’appropriation des problèmes globaux abordés dans le hip-hop. Pour ce faire, il est important de situer l’économie politique qui caractérise les médias dans la globalisation culturelle.

En second lieu, j’expliquerai comment la réception médiatique aboutit à une appropriation socioculturelle complexe chez les rappeurs. J’y expliquerai de plus comment la pratique du hip-hop (en tant que phénomène global) répond aux critères de l’appropriation locale par les deux communautés étudiées. J’expliquerai dans une troisième section que cette appropriation locale s’opère dans le cadre théorique de l’intersectionnalité. Toutes ces approches développées me permettront d’expliquer les mécanismes d’émission, de diffusion, de réception et d’appropriation des sens dominants d’une culture globale. Dans une quatrième section, je présenterai le concept de champ bourdieusien, notamment le concept du champ musical du hip-hop afin de rendre compte des modes complexes de production des sens locaux. C’est dans la dernière section que j’exposerai ma proposition théorique, soit le champ renégocié du hip-hop, afin d’explicitier des mécanismes de résistance à l’œuvre chez les artistes étudiés.

I. Globalisation et réception médiatique du hip-hop

Dans une première sous-section, je démontrerai comment le hip-hop est devenu un véritable phénomène global grâce aux médias et aux industries culturelles.

1.1 Le hip-hop comme phénomène global

Selon Abélès, la globalisation constitue un processus différent de la mondialisation. En effet, la différence serait historique : le processus de mondialisation, plus ancien, remonterait à l'empire romain, alors que celui de la globalisation serait la plus récente manifestation de la mondialisation, soit depuis l'avènement d'internet dans les années 1980. Sur le plan linguistique, le premier terme « mondialisation » est généralement utilisé dans la littérature francophone et équivaldrait au second terme « *globalization* », utilisé dans la littérature anglophone américaine et britannique (2008, pp. 7-8).

Je vais, dans un premier temps, entreprendre de clarifier le concept de globalisation, avant d'établir ensuite la réalité de la globalisation du hip-hop.

La globalisation comporte au moins quatre dimensions : idéologique, économique, politique et culturelle. La globalisation idéologique, nous enseigne sur l'instrumentalisation des individus, au moyen de la science et de la technique, afin de les maîtriser et surtout principalement, les dominer (Scanone, en ligne)²⁸. Elle opère le plus souvent au moyen des médias de masse, qui permettent de conquérir des peuples étrangers et de leur insuffler des façons de penser et d'agir. L'impérialisme apparaît ainsi comme le concept reflétant le mieux cette notion. Selon les chercheurs Ross et de la Garde (1984), l'impérialisme culturel se traduit comme un processus par lequel un pays ou une nation impériale impose son style de vie culturel à d'autres nations. Par exemple, le concept d'impérialisme culturel américain exprime le fait que les contenus culturels médiatiques américains sont diffusés de façon massive dans le reste du monde par le biais des radios et télévisions étrangères, auprès de publics « victimes » de cette conquête (Mattelart, 2002).

La mondialisation économique désigne, au début des années 80, un phénomène économique d'accumulation de capitaux, qui se manifeste dans un premier temps par un système capitaliste

²⁸ Cf. Juan Carlos Scannone, 2008. « La mondialisation comme idéologie ». Révélations no. 728. Lien <http://www.cjf.qc.ca/fr/relations/article.php?ida=1476>, consulté le 03 novembre 2015.

encourageant la création des richesses et ensuite, par la constitution d'un marché économique mondial dominé par des multinationales (Abélès, 2008 ; Attali, 2008).

Plus tard, on emprunte le concept de globalisation dans le domaine politique pour désigner la prédominance des pouvoirs politiques interconnectés (le G8 par exemple, ou les États-Unis) qui régissent le culturel et l'économique : c'est l'idée même du « système-monde » (Wallerstein, 2002).

Dans le secteur culturel, la globalisation désigne un ensemble de flux culturels (Appadurai, 1996) générés par des empires médiatiques globaux (Steger, 2009). C'est de cette globalisation dont je traiterai dans cette recherche. La dimension culturelle de la globalisation me permettra d'expliquer comment le hip-hop a généré des flux culturels distribués à travers le monde par des technologies performantes et par l'entremise des grandes puissances médiatiques (Appadurai, 1996).

D'autres approches sur la globalisation culturelle permettent également de l'entrevoir sous un angle plus vernaculaire, notamment avec des concepts tels « l'indigénisation de la modernité », qui constitue selon les auteurs, un processus de détournement des matériaux de la modernité par des sociétés non-occidentales (Sahlins, 1992 et 1993). En fait, l'objectif de ce détournement des productions matérielles est qu'en plus de permettre une résistance à un ordre traditionnel établi, il permet surtout de développer une culture matérielle locale. Il y a donc une dimension d'appropriation d'une forme de production matérielle (à caractère commercial) qui ne permet pas toujours de discerner si on traite de la « domestication » d'une culture étrangère ou sur des productions matérielles vernaculaires (Babadzan, 2009).

On distingue également l'approche de la « friction » (Tsing, 2005) qui permet d'illustrer comment les intérêts capitalistes transforment le paysage social, par l'entremise des relations conflictuelles et inégalitaires entre des entrepreneurs globaux et des communautés locales défavorisées. On peut ainsi distinguer un mécanisme différent de celui explicité dans ma thèse, notamment par niveau d'échelle, d'une part entre le grand capitalisme qui donne la possibilité aux multinationales d'élargir leurs frontières culturelles pour l'acquisition de ressources dans un

marché lointain, et d'autres part des communautés locales qui militent contre la surrexploitation de leurs ressources et souvent l'extinction de leurs communautés.

1.2 Le hip-hop comme flux culturel global et médiatique

Comme je l'ai annoncé au chapitre introductif de cette thèse, je suis intéressée à comprendre quel est l'influence de la globalisation sur le champ musical du hip-hop afro-québécois. L'échelle de lecture de l'objet de recherche appelle le concept de globalisation non pas à un niveau macro-, mais plutôt micro-social. Ainsi, en traitant de la globalisation, je veux surtout introduire le rapport du hip-hop aux industries culturelles; raison pour laquelle j'ai fait référence à Appadurai en introduction pour présenter la notion de flux culturels générés par des empires médiatiques globaux (en traitant notamment de l'ethnoscape). Ma thèse a ceci d'original qu'elle rejoint à la fois l'anthropologie et les études en communication en présentant l'objet hip-hop non seulement comme flux culturel distribué et reçu à travers les continents par l'entreprise des puissances médiatiques, mais aussi comme cycle industriel de marchandisation de la culture.

Le hip-hop né aux États-Unis s'est répandu au sens large comme flux culturel à travers les continents, grâce à des puissances médiatiques essentiellement américaines mais aussi globalisées. Seulement huit empires médiatiques, en effet, produisent les flux culturels dans le monde : Yahoo, AOL/Time Warner, Microsoft, Viacom, General, Disney, et News Corporation (Steger, 2009). Ces empires produisent la musique, les films, la télévision, les jeux vidéo et l'internet, et reposent sur des technologies puissantes (Chang, 2005 ; Steger, 2009). Cependant, depuis une décennie, le monopole américain est grandement menacé, car de nouveaux géants des pays émergents, connus sous l'acronyme BRICS (Brésil, Russie, Chine, Inde, Afrique du Sud), sont en train de développer un réseau alternatif de médias et du divertissement, notamment par le réseau numérique. En effet, jusqu'ici il est connu que, la production culturelle dans les médias est contrôlée par dix compagnies. Le paysage médiatique culturel international qui la reflète est précisément constitué de cinq principales, qui contrôlent plus de 80% de l'industrie musicale occidentale : Vivendi Universal, Sony, AOL/Time Warner, Beterlsmann et EMI. Viacom (qui est propriétaire du réseau mondial MTV et des chaînes BET et contrôle spécifiquement le rap)

(Gadet, 2010). La récente littérature vente cependant la performance numérique des groupes médiatiques du Sud et prédit le renversement prochain du monopole américain :

En moins d'une décennie, la Chine a créé Alibaba ou Tencent, qui est déjà la cinquième plus importante société de la *net-économie* du monde, juste derrière Facebook. Baidu, le principal moteur de recherche chinois, caracole à la 28^e place mondiale, devant Microsoft. En 2012, le Brésil a osé tenir tête à Google : faute d'avoir obtenu de Google qu'il paye une dîme pour le droit à l'indexation de ses contenus, l'Association Nationale des Journaux (ANJ) du Brésil, qui fédère 154 quotidiens brésiliens, a obtenu de l'ensemble de ses membres qu'ils abandonnent leur référencement par Google News. (Schmelk, en ligne)²⁹

En ce qui concerne le rap particulièrement, l'argument de Gadet est que les entrepreneurs (notamment blancs) détiennent le monopole économique du hip-hop devenu extrêmement lucratif, au détriment des acteurs originaux noirs. Ce propos est légèrement nuancé par Chang (2005, p. 444), qui affirme, en ces termes, que certains acteurs afro-américains en ont aussi profité :

A decade before, rap music and Black film surprised corporate excess by showing huge profits on investments. Now the music industry has adopted the big Hollywood studios's blockbuster-or-bust mentality (...) On the other hand, some hip-hop artists—not to mention executives, entrepreneurs, promoters, managers and others—have cashed in and built bigger empires than black artists of previous generation.

Néanmoins, des magazines économiques spécialisés et reconnus tels *Black Enterprise magazine* soutiennent que l'entrepreneuriat noir a pris beaucoup d'importance, et que les rappeurs noirs contrôlent cette industrie hip-hop, générant des centaines de millions de dollars (dans Basu, 2005). En effet, le magazine présente dans sa version numérique, des rappeurs-entrepreneurs comme Germaine Dupri, en tant que « entertainment trailblazer », soit pionnier du divertissement depuis plus de vingt ans. C'est la raison pour laquelle le CEO de *So So Def Recordings* a été invité comme le conférencier d'honneur du *Black*

²⁹ Schmelk, Clara-Doina, 2014. « Le numérique, nouveau soft power culturel des pays émergents? ». lien : <http://atelier.rfi.fr/profiles/blogs/les-pays-mergents-nouvel-eldorado-pour-l-industrie-de-la-culture>, consulté le 03 novembre 2015.

Enterprise Entrepreneurs Summit à Atlanta, en Mai 2015³⁰. De plus, d'autres rappeurs tels que Akon reçoivent aussi une tribune d'honneur pour avoir été reconnus comme entrepreneurs ayant influencé le changement social³¹.

Cependant, ayant analysé la médiatisation des rappeurs noirs dans ce même magazine en 2002, Basu affirme dans son article « A critical examination of the political economy of Hip-Hop industry » (2005) que l'importance que Black Enterprise accorde au succès des rappeurs noirs dans l'industrie américaine du hip-hop ne reflète pas la réalité. Allant donc dans le même sens que Gadet (2010), la sociologue américaine soutient que :

Black rap moguls exist, but the industry is white controlled and yields little of hip-hop's economic power to its black creators and entrepreneurs (...). A few entrepreneurs and artists have energized and established ground breaking joint ventures generating millions of dollars in profits (...). In the music industry, failure is the norm, with 90 percent of fall ventures generating losses (Basu, 2005, pp. 258 et 265).

1.2.1 La marchandisation de la culture et les médias

Je reprends les idées de Adorno et Horkheimer pour énoncer une critique positive de leur théorie des industries culturelles. La théorie critique de la production de masse de la culture, développée dans les années 50 par les théoriciens principaux de l'École de Francfort, énonce l'idée d'une société exposée à une culture de masse diffusée par les médias et produite par l'industrie de l'imaginaire (Adorno, 1991). D'origine allemande et néo-marxiste, cette théorie dénonce le développement d'une culture de masse et d'une industrie culturelle au service de la bourgeoisie, qui reposerait sur le divertissement illusoire. Ainsi, les deux philosophes allemands critiquent la production de masse de la culture cinématographique, télévisuelle, radiophonique et éditoriale à

³⁰ Voir l'article de Essence Gant « Five power plays of entrepreneur summit speaker Germaine Dupri ». Lien url : <http://www.blackenterprise.com/event/boss-moves-entrepreneurs-summit-speaker-germaine-dupri/>, consulté le 04 novembre 2015.

³¹ Voir l'article de Candia Johnson « Akon named 'Tech' human agent of change by Wired and Nokia ». Lien url : <http://www.blackenterprise.com/technology/akon-named-tech-human-agent-of-change-by-wired-and-nokia/>, consulté le 04 novembre 2015.

partir de leur théorie des industries culturelles. Granjon et Paris (2010) parlent, par exemple, de produits médiatiques « less cultivated », comme les téléromans (« television drama »), les programmes de divertissement (« entertainment shows ») et la publicité, prônant le développement d'une industrie culturelle par la bourgeoisie à des fins d'asservissement de la population. Ainsi, selon les théoriciens de l'industrie culturelle, la production de masse entraîne une instrumentalisation et une standardisation des comportements finement orchestrées par un pouvoir autoritaire.

Les idées de Adorno et Horkheimer peuvent apparaître vieilles, mais ont positivement été reprises dans les travaux de recherche en sociologie qui se sont intéressés à la notion de « culture-économie », créant ainsi un tournant culturel au sein des sciences sociales. On évoque leur apparition au Royaume-Uni, dans un département universitaire de *Culture, Médias et Sport* à Londres après les années 80 (Pratt, 2011). Selon Pratt en effet, le tournant culturel au sein de plusieurs chercheurs en sciences sociales apparaît à la suite de la théorie critique de l'École de Francfort. Ainsi, des auteurs comme Bernard Miège réagissant aux thèses critiques, permettent de voir les industries culturelles plutôt d'un œil positif, afin d'influencer les politiques intérieures des gouvernements par la création des emplois culturels auprès des classes ouvrières, comme ce fut le cas du Parti des travaillistes en Angleterre :

Borrowing on Miège's work, Garnham was influential in adapting notions of the cultural industries to industrial policy making in London, a notion that was also explored in other 'Old labour' run metropolitan areas of the UK. Here the cultural industries were used in part as political mobilisation of the youth, and in part as contributions to job creation in the de-industrialised cities. With the election of a centrist 'New Labour' in 1997 the cultural industries were elevated as a national policy. However, due to their associations with 'Old Labour' they were re-branded the 'creative industries' thereby linking them to the 'knowledge economy' (Pratt, 2007).

Cette rupture permet de dédramatiser l'action puissante des producteurs économiques majeurs et de renforcer l'action publique en utilisant des industries de la culture pour l'autonomisation économique des groupes défavorisés. A cet effet, Loïc Lafargue de Grangeneuve (2008) dans son livre *Politique du hip-hop et la culture urbaine et politiques publiques* fait valoir qu'en France, l'action du gouvernement dans la politique publique de la ville de Marseille est en faveur

de la libéralisation de l'aide à la jeunesse par l'octroi des budgets à des fins de renforcement des capacités économiques des jeunes gens voulant se réaliser par les arts et la culture, notamment la culture hip-hop. Beaucoup d'artistes de hip-hop (comme le groupe marseillais IAM) sont cependant très sceptiques de cette politique publique, note encore cet auteur, et préfèrent se distancier de l'autorité de l'État, y voyant toujours une forme de contrôle (Grangeneuve, 2008, pp 147-148).

J'ai précédemment démontré comment la globalisation permet de mieux cerner le rôle des médias et des industries culturelles dans la diffusion des flux culturels. J'aimerais à présent expliquer comment peuvent être reçus les messages médiatiques du hip-hop.

1.2.2 La réception

On peut considérer le concept de réception de deux façons selon les disciplines. En anthropologie, la réception correspond à l'appropriation ; tandis qu'en communication, il s'agit de deux moments distincts : l'appropriation permet de comprendre le contexte de réception. Dans cette partie de la thèse, la réception se conjugue toujours avec l'appropriation, car j'emprunte aux deux disciplines leurs deux approches pour produire ma réflexion théorique.

En communication, la réception est souvent liée aux médias. Les médias contribuent non seulement à diffuser les idéologies nationaliste et capitaliste, mais également à construire l'imaginaire. Ainsi, les médias sont tout d'abord des « appareils idéologiques destinés, socialement, économiquement, ou encore techniquement à la production de messages et des signes, c'est-à-dire des biens symboliques » (Hall, 1979, p. 55). Les médias permettent ainsi de fournir la base sur laquelle se forment les significations et les pratiques de groupes sociaux donnés. Les médias de masse particulièrement ont ainsi une fonction culturelle première, celle de construire l'imagerie sociale à travers laquelle nous percevons les mondes, tout en contrôlant une part importante des ressources économiques, techniques, sociales et culturelles, comme l'affirme Hall.

Le hip-hop est ainsi devenu un produit culturel global au service de l'industrie qui l'a relayé dans ses circuits mondiaux. Le Québec n'échappe pas à ce schéma, notamment dans la ville de Québec, contexte de ma recherche, où le hip-hop, bien qu'encore marginal, a pu quand même intéresser les médias conventionnels (*mainstream*) avant de proliférer complètement dans les réseaux alternatifs (*underground*). En effet, même si le hip-hop est connu comme une culture de globalisation favorisant la distribution mondiale des produits culturels, je démontrerai dans la deuxième partie cette recherche qu'il permet de construire de nouveaux marchés locaux, de développer des capacités entrepreneuriales, d'ouvrir de nouveaux espaces médiatiques. De plus, je démontrerai qu'il permet donc, dans certains cas de s'affranchir économiquement, ou du moins, qu'il offre un espace mental favorisant l'acquisition des dispositions à s'affranchir sur le plan entrepreneurial, comme c'est le cas avec les entrepreneurs indépendants étudiés au chapitre VI.

Sa réception comme produit commercial s'effectue auprès des publics jeunes. Depuis les années 70, la jeunesse est maintenant considérée comme une catégorie sociale à part ayant ses propres besoins et cherchant à se faire entendre de diverses manières. Les travaux sur la jeunesse par les Cultural Studies (CCCS³² de Birmingham) permettent pour la première fois de penser la capacité d'agir de la jeunesse (*agency*) comme force d'expression (Giddens, 1987). Ainsi, les médias sont présentés, dans ce cas de figure, comme l'objet, ou le médium par lequel les jeunes véhiculent les sens, particulièrement à travers la musique. L'importance de la production et de la réception des sens des messages –le point fort de la théorie « Codage-Décodage », développée par Stuart Hall (1980) –est de permettre de comprendre le travail de lecture de ces sens selon le modèle « texte-lecteur », issu des théories littéraires. L'organisation du texte médiatique et le travail d'interprétation des publics permettent ainsi d'étudier les stratégies de décodage des messages :

A un certain stade [cependant], les structures de télédiffusion doivent produire des messages codés sous la forme d'un discours significatif (...). Avant que ce message puisse avoir un « effet » (quelle qu'en soit la définition), satisfaire un « besoin » ou être affecté à un « usage », il doit d'abord être approprié en tant que discours signifiant, et être

³² Le *Centre for Contemporary Cultural Studies* est un centre de recherche de l'université de Birmingham en Angleterre fondé en 1964 par Richard Hoggart et développé par Stuart Hall, avec pour objectif primaire d'étudier la culture « encodée » dans les textes médiatiques et auprès des jeunes issus des milieux défavorisés (classe ouvrière en milieu urbain).

décodé de façon significative. C'est cet ensemble de sens décodés qui « a un effet », influence, divertit, instruit ou persuade, et ce avec des conséquences très complexes sur le plan de la perception, de la cognition, de l'émotion, de l'idéologie ou des comportements. (Hall, 1980, en ligne).

Ainsi, par exemple, l'étude de Glévarec (2004) sur le processus de réception des programmes-jeunesse radiophoniques par les adolescents français a permis de faire ressortir les significations de la réception des programmes musicaux dans des chaînes de musique telles que Skyrock ou encore NRJ.

1.2.2.1 Le processus de production et de réception selon la « Media Anthropology »

Les travaux de recherche portant sur le processus médiatique, dont ceux de Kelly Askew associés aux théories des médias, permettent de situer les débuts médiatiques d'une anthropologie des médias reposant théoriquement sur la médiation. La médiation, associée aux théories des médias, intervient en effet sur deux pôles, soit les médias et les gens : les médias étant les producteurs ; et les gens (« people »), les consommateurs, dans une relation inégale de pouvoir :

Media technologies do not mediate between themselves and people. Rather, they mediate between people and this is what defines them as a distinct variety of technology. The relationship-often superficially glossed as « producers versus consumers » can be decidedly hierarchical or more egalitarian than credited at first glance (...). Only rarely is power held in equal measure by all participants... (Askew dans Askew and Wilk, 2002, p. 2).

L'anthropologie des années 90 voit naître les premiers travaux sur la fonction, le processus et l'impact médiatique avec une attention particulière, d'une part, sur le travail journalistique et, d'autre part, sur les audiences télévisuelles (Allen, 1994). Il est cependant étonnant de constater qu'ils ne sont pas encore très reconnus, alors que des recherches sur les conséquences sociales de la consommation de la télévision dans les communautés sont faites, par exemple, par Conrad Kottak (1990, p. 7).

Dans le collectif *The Anthropology of Medias: a Reader* dont ils sont les éditeurs, les anthropologues Kelly Askew et Richard Wilk (2002) expliquent de plus que les influences culturelles dépassent l'univers anthropologique pour entrer dans la récente explosion de la culture à travers les études des médias. Plusieurs auteurs du collectif tels Spitulnik, Abu Lughod, Jo Tacchi, et Sreberny-Mohammadi, affirment en effet que, comme producteurs de la culture des « autres », la télévision, le cinéma et autres médias chamboulent les formes classiques de production culturelle, remplaçant dorénavant les anthropologues dans la présentation des cultures étrangères.

Ceci permet de penser comme Mihai Coman que l'anthropologie des médias concerne dorénavant : « the different "objects" from the large "field of mass media system" that interested anthropologists (...) »³³. L'objectif des anthropologues américains était en fait de combattre la montée du capitalisme américain favorisée par l'industrie médiatique.

Les travaux de l'anthropologie culturelle sont longtemps restés focalisés sur l'étape du processus de production du message au niveau des industries culturelles médiatiques (Askew, 2002, p.5). L'étape de la réception, comme le reconnaît encore Askew, n'intervient que dans les années 70 avec le modèle du « codage-décodage » de Stuart Hall, encore issu de la discipline communicationnelle, qui met véritablement le doigt sur le pouvoir de production de sens chez les publics-récepteurs. Hall permet ainsi la réconciliation entre l'école américaine de communication de Columbia³⁴ et l'école britannique des *Cultural Studies*, affirme toujours Askew.

Debra Spitulnik ou encore Mihai Coman proposent ainsi une définition de l'anthropologie des médias qui incluent dès lors la phase de la réception. Mihai Coman, incontournable dans ce nouveau domaine, y affirme en effet que :

³³ Mihai Coman dans l'article "Discussion on the definition of media anthropology (March 16th – 24th)" <http://www.media-anthropology.net/discussion_ma_definition.pdf>; page consultée le 13 avril 2011.

³⁴ Principalement, avec le courant de recherche lazarsfeldien sur les « *uses and gratifications* », ou encore les usages et les gratifications des médias sur les individus, que je développe plus loin dans l'état des connaissances en communication.

Here the anthropological study of mass media targets various types of societies, institutions, situations, contents (fictional or informative) and processes. One refers to the use of media techniques and media systems by anthropologists in order to (a) better record, "save" and disseminate the social practices of the insiders, (b) promote their field or (c) improve the content of the journalistic practices. (Coman, 2006)³⁵.

Faye Ginsburg (2002) qui s'intéresse aux manières dont les médias autochtones sont reçus et produits dans les communautés qui font l'objet des films ethnographiques, permet particulièrement de repenser la question de la réception des médias et des politiques de représentation des communautés en anthropologie visuelle. Ainsi, les médias n'exercent plus seulement la fonction d'étude des autres cultures, ils permettent désormais aux anthropologues de s'intéresser à ce que les gens en font. Postill (2006) affirme à cet effet que les anthropologues des médias ont totalement rejeté le modèle positiviste « top-down » des effets des médias développée par l'école américaine pour privilégier le modèle de la réception des *Cultural Studies* de l'école britannique, privilégiant les théories de Stuart Hall.

D'autres travaux par des anthropologues sur la réception sont de plus en plus visibles, comme ceux de Lila Abu-Lughod, qui explique qu'elle s'est d'abord intéressée aux médias, lors d'une enquête ethnographique faite en Égypte dans les années 80. Elle observait la culture des chansons populaires commercialisées dans les médias nationaux égyptiens, pour ensuite examiner les conflits générationnels provoqués par les contenus des téléromans égyptiens radiodiffusés. Son désir était alors de penser les formes culturelles dans une nouvelle anthropologie de la modernité, dont la culture traverse les barrières nationales. C'est ainsi qu'elle s'inscrit dans le projet transnational des *Cultural Studies* (dans Ginsburg et al., 2002, p.xiii).

1.2.2 La réception médiatique en communication

La notion de réception médiatique des contenus culturels implique, en aval, la présence de récepteurs qui, en fonction de leurs comportements (théorie behavioriste), et surtout de leurs besoins (théorie des besoins³⁶) réagissent ou non à ces contenus. Il est important de rappeler ce

³⁵ Voir Coman, Mihai, *op.cit.*

³⁶ Selon Abraham Maslow (1970), les besoins des individus peuvent être hiérarchisés sous forme de pyramide et déterminés en fonction de facteurs tels la culture, l'éducation, et l'environnement. Ces besoins sont continuellement

qu'est l'étude de la réception et comment elle prend son envol à la suite d'un développement de l'école de Columbia sur ce que les gens font avec les médias, soit par une approche des « uses and gratifications ».

Mais auparavant, la réception médiatique permet de distinguer deux principales communautés de récepteurs : les *audiences* et les *publics* (Dayan, 2002 ; Livingstone, 2005) :

Audiences, as oppose to publics, exist only in the paper. They involve no sociability, no performing, no feeling of identity, no ritual where belonging is affirmed and reinforced. Their studies belong to discourse analysis, say Harley. It therefore makes little sense to compare audience and public, to describe as more or less active, as more or less involved or committed. Publics must be sociological realities (...) It is a coherent entity whose nature is collective; an ensemble characterized by share sociabilities (Dayan in Livingstone, 2005, p. 46).

Ainsi, les *audiences* ne sont pas visibles car elles sont uniquement utilisées pour faire un comptage. A l'opposé, les *publics* impliquent une dynamique de société.

La réception dans cette section fait donc référence à l'interaction médiatique; et elle implique la présence d'un média ou d'un appareil médiatique qui génère des flux culturels. On peut s'imaginer être dans un circuit de communication où, à un moment donné, une structure génère du contenu, et à un autre moment déterminé, un public le reçoit (Hall, 1980).

Si on s'arrête à l'étude des moments de communication, la réception ne fera appel qu'à une analyse de l'audience. L'appropriation est un autre moment de ce circuit qui, quant à elle, fait appel aux publics et implique une analyse non pas médiatique, mais sociale, à un niveau plus restreint, microsocial. Elle permet d'analyser la culture dans laquelle baignent ces publics, soit l'univers symbolique qui caractérise l'environnement social desdits publics. La figure ci-dessous illustre cette explication.

présents et peuvent se manifester à tout moment de la vie d'un individu. Ils sont classés en cinq grands groupes, soit physiologiques, de sécurité, d'amour, d'estime, et d'auto-accomplissement.

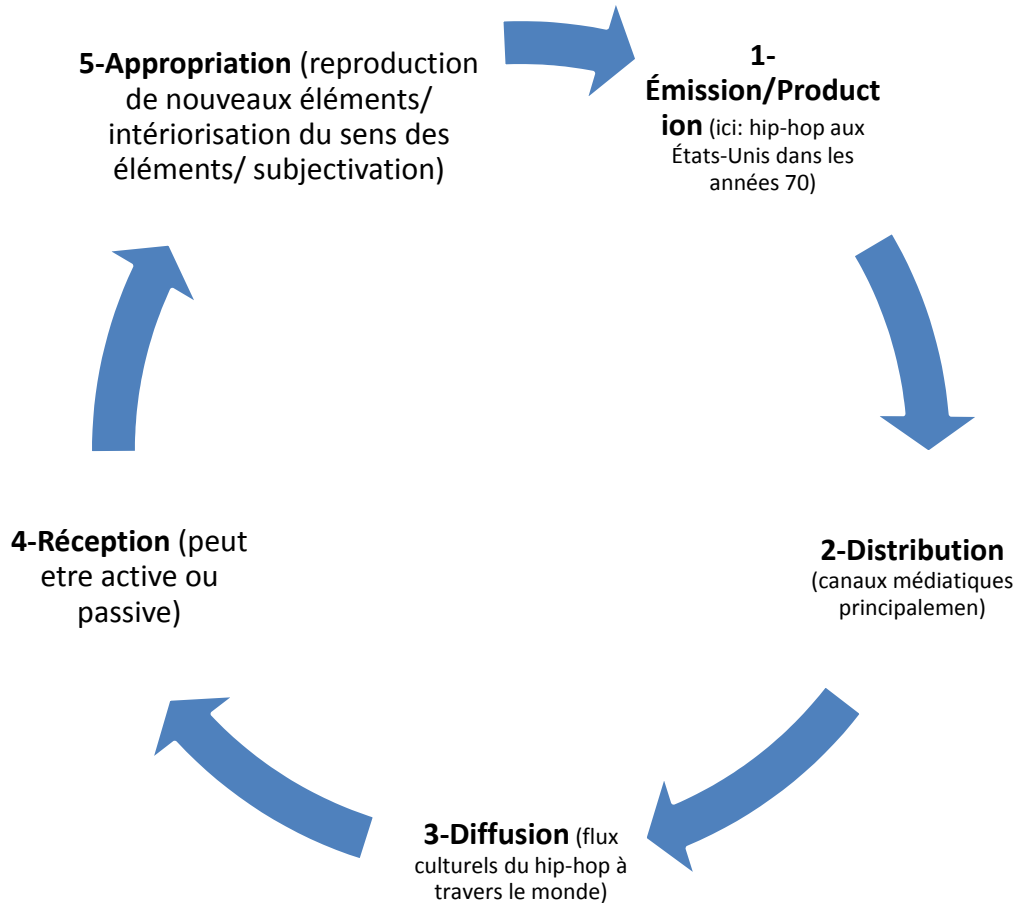


Figure 3-Circuit communicationnel de production-réception des flux musicaux du hip-hop

Dans cette optique, l'appropriation des flux musicaux est une étape d'un processus cyclique contenant plusieurs autres étapes et opère dans un contexte de relocalisation du hip-hop, qui rappelle un cycle de production marxiste des biens qui s'effectue en plusieurs moments : production, distribution, diffusion, réception et appropriation. En tous ces moments, sont produits, transmis, reçus et appropriés une culture renfermant des sens. L'importance de ces sens, du moins leur signification, sera étudiée au sein des groupes et individus, au moment de leur appropriation auprès des individus, selon le modèle du « codage-décodage » de Hall, qui « décode » la manifestation culturelle de production des sens chez les publics-récepteurs.

II. L'appropriation socioculturelle

La nécessité de revenir sur la littérature en sciences sociales sur la question d'appropriation permettra de clarifier ce concept et d'en dégager les approches afin de justifier celle qui m'intéresse.

2.1 Synthèse de l'approche sur l'appropriation

Le concept d'appropriation peut être approché selon plusieurs perspectives : communicationnelle, critique, anthropologique ou marxiste. Bien que ce qui m'intéresse soit la dimension marxiste de production et de reproduction, j'aimerais d'abord présenter les autres approches.

2.1.1 Approche communicationnelle de l'appropriation

Le récepteur est vu ici comme un négociateur permanent et démocratique du pouvoir, mais surtout comme un reproducteur du sens. Il est perçu dans ce cas-ci comme une entité stable décodant le sens et le reproduisant (Hall, 1979 ; Dayan, 2002 ; Livingstone, 2005, 2009 et 2010). Les récepteurs « actifs » au sens de Dayan (2002) et de Livingstone (2005) sont ainsi capables de se réapproprier le sens de ce qu'ils reçoivent avant de le transformer, de le recréer ; tandis que les récepteurs passifs ne font que l'absorber (le consommer) sans réaction. La réception est façonnée par des situations symboliques et l'appropriation est reconfigurée dans des pratiques sociales, comme c'est le cas avec le hip-hop.

2.1.2 L'appropriation comme braconnage

La théorie du braconnage a été développée par les études littéraires. Le concept d'appropriation est compris ici comme un braconnage. Michel de Certeau soutient que les braconniers sont des acteurs menant des tactiques de « guérilla sémiotique » (Certeau, 1980) pour « braquer » le sens des textes et le reproduire. Il y a une dimension de domination qui apparaît ici et qui est contrecarrée par la résistance des dominés. Pour résister à l'idéologie des dominants, les dominés

(braconniers) développent quatre sortes d'« arts de faire » *possibles*, selon de Certeau et qui peuvent correspondre à quatre niveaux de lecture ou d'appropriation du sens. Ainsi, ils résisteront à l'oppression :

- par *détournement*, à savoir que les braconniers développeront des tactiques temporelles de détournement ;
- par *choix*, ou que les braconniers choisiront de s'approprier des goûts (sociaux, sexués, générationnels, individuels) ;
- par *liberté*, soit que les braconniers seront libres face aux pouvoirs des idéologies véhiculées et
- de façon *chaotique*, à savoir que les braconniers ne respecteront aucune règle (phénomène de chaos).

Le point fort de la théorie de de Certeau est qu'elle relie le sens et les pratiques culturelles aux positions sociales. Sa faiblesse est qu'elle ne s'applique qu'aux pratiques culturelles d'un groupe stable (Maigret, 2005). Or l'une des caractéristiques fondamentales des groupes étudiés dans cette recherche est qu'ils sont mouvants.

2.1.3 Le concept de bricolage

Le concept de « bricolage » a été formulé au départ par Claude Lévi-Strauss (1962) dans son livre *La pensée sauvage* pour désigner un concept d'opération des mécanismes de la pensée dans lequel, le bricoleur (artiste « primitif » ou naïf) utilise tous les éléments dont il dispose pour concevoir des œuvres d'art brut, à la différence du savant (homme de l'art) qui dispose d'une sélection plus raffinée, et répond à des obligations de rendement (l'objectif de la science étant d'avoir une utilité). La différence entre l'homme « primitif » ou « sauvage » et l'homme « scientifique » ou savant est donc la suivante : les mécanismes de pensée du premier sont naturellement inscrits en lui, et sont universels, quelle que soit sa civilisation ; de plus, ils ne sont pas moins complexes que ceux du savant. Les opérations de classification de la pensée de l'homme universel (« primitif » et « savant ») sont possibles à l'intérieur d'une réflexion mythique (et même intellectuelle), en utilisant des moyens détournés, des « moyens du bord ». Ces moyens sont en fait des opérateurs qui peuvent s'étendre ou se renouveler en un ensemble

d'éléments concrets et mythiques à la fois. On peut donc résumer ainsi l'acte de bricolage comme un acte de réflexion à la fois technique, mythique et mythopoétique. Lévi-Strauss l'explique encore en parlant de la signification d'une image ; le signe étant le lien entre l'image et un concept (Lévi-Strauss, 1962, pp. 27-31).

Tout d'abord, dans l'acte technique, « le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées, mais à la différence de l'ingénieur (homme de science), il ne subordonne pas chacune d'entre elles à l'obtention des matières premières et d'outils conçus et procurés » (p.27). Ensuite, dans l'acte mythique, « il doit se retourner vers un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux, en faire ou en défaire l'inventaire. Enfin surtout, engager avec lui [son projet] une sorte de dialogue pour répertorier avant de choisir les réponses possibles » (p.28). Dans ce cas, il y a permutabilité, car les signifiés se changent en signifiants, et inversement³⁷. Finalement la poésie est la dernière caractéristique du bricoleur « qui ne se limite pas seulement à exécuter, mais « parle [aussi] non seulement avec les choses (...) mais aussi au moyen des choses, racontant par les choix qu'il opère entre des possibles limites, le caractère et la vie de son auteur (...). Le bricoleur [y] met quelque chose de soi » (p.31).

Le bricoleur reconstruit donc de façon inachevée ces éléments, en y mettant toujours quelque chose de lui. L'appropriation culturelle ici est donc de rendre propre à soi—s'approprier— à partir de son propre bagage culturel et, aussi, dans le but de créer son propre style (Buscholtz, 2002, p. 542), des éléments en perpétuelle reconstruction.

Pour Hebdige (1979) et Clark (1982, 2003), le style vestimentaire en est la manifestation visuelle ultime chez les jeunes : par exemple, l'uniforme scolaire va se porter avec un pull non réglementaire, des pantalons trop larges ou des jupes trop courtes, et sera l'espace de résistance au pouvoir de l'autorité. Le hip-hop pourrait utiliser les mêmes marqueurs.

- Exemple de l'appropriation du punk

³⁷ Lévi-Strauss affirme encore que le signe est un être concret (comme l'image) qui ressemble au concept car il possède comme lui un pouvoir référentiel. Ainsi, les deux ne se rapportent pas à eux-mêmes, mais ils remplacent ou peuvent remplacer quelque-chose d'autre. La différence entre les deux est cependant que le signe a une capacité limitée, alors que le concept peut être illimité.

Les problématiques socioculturelles du hip-hop sont appropriées à travers les pratiques culturelles des communautés de jeunes ayant leurs propres valeurs, codes et croyances. Dans son livre *Subculture. The meaning of style*, Dick Hebdige définit la sous-culture comme une forme de « bruit » qu'émettent les jeunes, et qui conduit à un phénomène réel, d'où tout son pouvoir. En prenant l'exemple de l'appropriation du punk, Hebdige soutient qu'elle s'est faite à travers « un langage ordurier » dans le but de provoquer et de déranger, en violant les codes autorisés. Une manifestation visuelle de la sous-culture serait le style vestimentaire. Cependant, pour Clark (2003), dans une recherche plus récente, le style punk serait « mort » justement à cause de son style vestimentaire (par exemple, la vieille paire de jeans et le t-shirt en coton) mis à profit par les industries capitalistes, et servant finalement des intérêts économiques. Ainsi, la négativité associée au style punk comme sous-culture anarchiste et dérangeante est plutôt devenue une marque de commerce, ayant contribué à en faire une culture commerciale :

Early punk was, in part, simulated 'anarchy,' the performance of an unruly mob. So long as it could convince or alarm straight people, it achieved the enactment. For its play to work, punk needed a perplexed and frightened 'mainstream' off which to bounce. But when the mainstream proved that it needed punk, punk's equation was reversed: its negativity became positively commercial. As mainstream style diversified, and as deviant styles were normalized, punk had less to act against (Clark, 2003).

De ce fait, la mort du style punk aurait de plus entraîné sa résurrection, dans une période post-punk où des anarchistes purs (tels ceux de Seattle et de la ville de Québec étudiées par Clark) ont abandonnés leur nom et style de punk pour conserver leurs idéaux contestataires, redonnant un nouveau souffle à la culture :

Seattle's anarchist-punks, for example, disavow an orthodox name, costume, or music; yet in many ways they continue to live, or perhaps squat, within the classical structure of subculture. Although today's punks refuse to pay the spectacular rent, they find that a new breed of subculture offers them ideological shelter and warmth (...) Post-punk, or contemporary punk, has foregone these performances of anarchy and is now almost synonymous with the practice of anarchism (Clark, 2003).

Hebdige (1979) et Clark (1982 et 2003) affirment ainsi également que l'appropriation de la culture punk se fait auprès des jeunes marginaux, qui créent de nombreux styles pour tenter de

résoudre leurs problèmes. Hebdige appelle cet acte d'appropriation le « bricolage sous-culturel » : il peut se manifester à l'école, à la maison ou au travail.

L'appropriation est aussi un phénomène de subjectivation, comme présenté dans la sous-section suivante.

2.1.4 L'appropriation comme processus de subjectivation

Les recherches postmodernistes permettent de présenter l'individu qui s'approprie le sens dans un processus de subjectivation. L'appropriation correspond en ce sens au processus de subjectivation du sens des messages (flux) reçus. Serge Proulx, dont les recherches portent sur les usages des médias (le cas particulier d'internet) au Québec, cherche à comprendre le processus d'appropriation sous un angle marxiste et anthropologique. Selon l'auteur, il s'agit en fait d'une construction subjective du sens par des usagers qui s'inscrivent dans des rapports sociaux de pouvoir (domination économique, rapports de sexes, relations entre générations) :

La notion d'*appropriation* est reliée en France et au Québec dans les décennies 1970 et 1980 à une sociopolitique des usages. L'attention à la dimension conflictuelle portée implicitement par cette catégorie issue de la problématique marxiste (appropriation des moyens de production) renvoie les usages au contexte des rapports sociaux *de production et de reproduction* (Proulx, 1988) (...). J'utilise encore aujourd'hui cette catégorie de l'*appropriation*, étant donné sa pertinence scientifique et sociale lorsque l'on cherche à décrire le processus d'intériorisation progressive de compétences techniques et cognitives à l'œuvre chez les individus et les groupes qui manient quotidiennement ces technologies (Proulx, 2005, p. 3).

Proulx affirme donc que les usages des technologies permettent une intériorisation des compétences techniques, mais surtout cognitives chez les individus et les groupes qui les manient. Il construit son modèle théorique des usages autour de cinq niveaux d'interprétation, soit : 1- l'interaction dialogique entre l'utilisateur et le dispositif technique ; 2- la coordination entre l'utilisateur et le concepteur du dispositif ; 3- la situation de l'usage dans un contexte de pratiques (il parle ici de l'expérience de l'utilisateur) ; 4- l'inscription de dimensions politique et morale dans le *design* de l'objet technique et dans la configuration de l'utilisateur ; et 5- l'ancrage social et historique des usages dans un ensemble de macrostructures (formations discursives,

matrices culturelles, systèmes de rapports sociaux). Il distingue également deux types d'usages, soit individuels et collectifs, ce qui produit des usagers individuels, et des usagers collectifs, ou encore un collectif d'usagers (collectifs d'usagers en ligne, groupes affinitaires, communautés interprétatives, communautés de pratique, etc.).

De cette définition de l'appropriation, découle l'argument selon lequel l'appropriation comprend une dimension marxiste de rapports sociaux de reproduction par un processus d'intériorisation du sens dans des rapports de pouvoir. Dans le cas du hip-hop, partant de la globalisation des flux étayée au chapitre I, on constate que grâce à une localisation rendue possible par les industries médiatiques et les déplacements physiques, certains éléments du hip-hop sont appropriés de façon unique et propre à eux par les publics qui, notamment, après intériorisation de leurs significations, les reproduisent similairement ou originalement. Ils vont par la suite être réappropriés, redistribués, et relocalisés dans d'autres parties du globe grâce aux médias numériques, particulièrement (comme je l'expliquerai au chapitre VI), et par la suite, créeront une nouvelle forme de globalisation. C'est cet aspect qui est illustré dans le schéma ci-dessous.

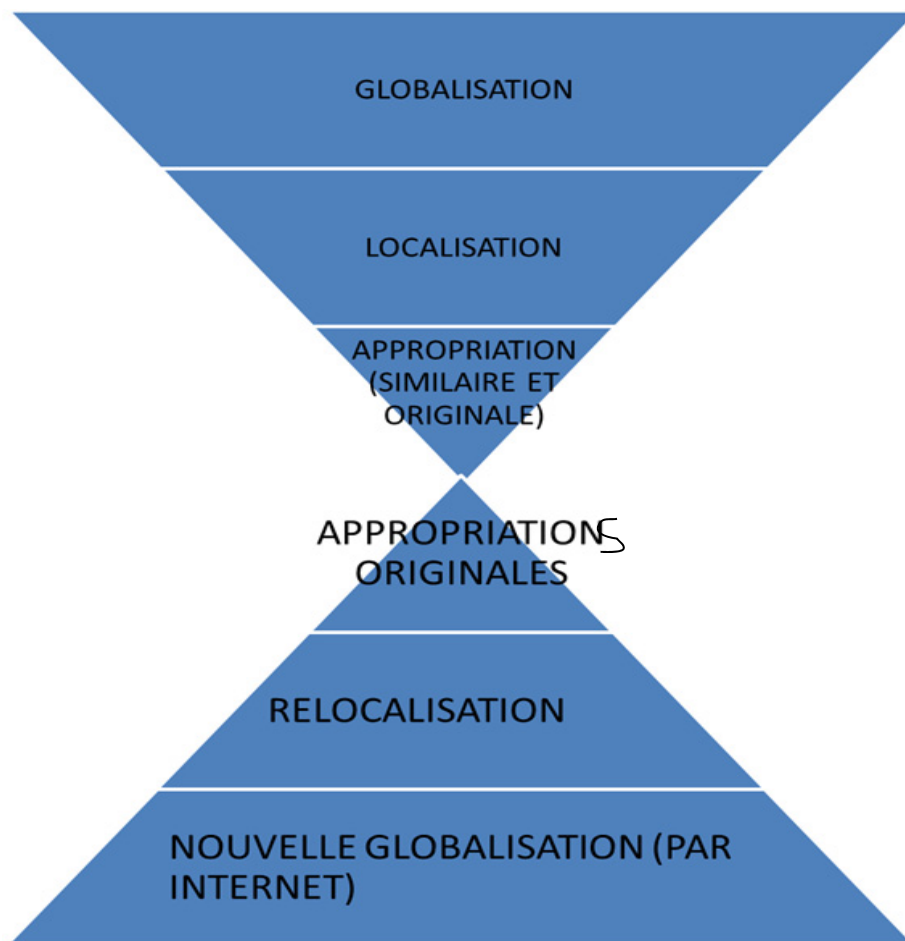


Figure 4 : Les étapes de globalisation et d'appropriation (des éléments musicaux du hip-hop) illustrées par l'auteur.

En résumé, on retiendra que l'appropriation varie en fonction de la production (qui est elle-même un cycle constitué de plusieurs moments, allant de l'émission à la distribution et à la réception). Particulièrement, l'appropriation varie surtout en fonction du contexte de réception, des acteurs mobilisés et des échanges sociaux induits (Stoll, 2010) ; ce qui peut rendre les résultats obtenus très différents, puisqu'il y a incorporation de matériaux nouveaux, et que les mécanismes mentaux sont subjectivisés, soit rendus propres à soi, soit, comme le dirait Lévi-Strauss, « bricolés ». Par exemple, dans l'appropriation du hip-hop global par les deux communautés d'artistes étudiés, je démontrerai que des éléments originaux entrent en jeu, notamment au niveau de l'identité des personnages « leaders », et des domaines d'expression des supports médiatiques.

Je reprends Appadurai pour mettre l'accent sur l'hétérogénéité du local par rapport au global. En fait, la relocalisation ne présume pas la perte de l'aspect local, bien au contraire, elle le réinstaure, sinon mieux, le réinvente, à travers des « communautés-confréries » construites autour des médias (le « sodalities »). Il affirme ainsi:

The world we live in today is characterized by a new role for the imagination in social life. To grasp this role, we need to bring together the old idea of images, especially mechanically produced images (in the Frankfurt School sense); the idea of the imagined community (in Anderson's sense) and the French idea of the imaginary (imaginaire) as a constructed landscape of collective aspirations, which is no more and no less real than the collective representation of Emile Durkheim, now mediated through the complex prism of modern life (Appadurai, 1996 : 31).

Ce sont les groupes qu'Appadurai appelle les confréries, qui imaginent et vivent ensemble autour de cultures médiatiques. Ils ont ceci de complexe qu'ils vivent diverses expériences (de goûts, de plaisirs et même, de politiques) qui sont translocalisés dans l'action sociale: « these mass-mediated sodalities have the additional complexity that, in them, diverse local experiences of taste, pleasure and politics can crisscross with one another thus creating the possibility of convergences in translocated social action that would be hard to imagine » (Appadurai, 1996 : 8). Ces groupes sont constitués de leaders « charismatiques », comme le soutient toujours Appadurai.

À titre d'exemple, parlant de la translocalisation du style hip-hop, Samy Alim (2009) explique que les jeunes « translocalisent » le style hip-hop, c'est-à-dire, qu'ils utilisent le style hip-hop non seulement pour la construction de leurs identités locales, mais surtout, comme des théoriciens du hip-hop qui veulent se distinguer des adeptes d'autres styles vivant dans leurs environnements locaux et, ainsi se connecter à un réseau mondial de praticiens du hip-hop, chacun se réclamant de son propre style. La translocation appelle ainsi cette intersection entre le local et le global pour une production « globale » d'une identité nouvelle.

La force de la théorie d'Appadurai est qu'il voit dans la montée en puissance des flux d'informations et de migration de population la libération des pouvoirs de l'imagination (Abélès

dans Appadurai, 2001, p. 26) ; mais aussi la recomposition des identités et l'émergence de nouvelles localités. Ainsi émerge une alternative politique à la régulation des flux et des modes dominants. L'imagination n'appartient donc plus seulement au monde artistique, mythique et rituel, mais fait dorénavant partie du mental des gens ordinaires qui la redéployent dans des pratiques quotidiennes et ce, à travers des leaders charismatiques (Abélès dans Appadurai, 2001, p. 31).

Ainsi, par exemple, des éléments de l'identité contenus dans certains styles (tels le hip-hop) pourront être à leur tour exportés, grâce notamment à la rapide communication médiatisée permise par les technologies nouvelles (nouvelle globalisation), comme illustré dans le précédent schéma.

Ce bref survol de la question sur l'appropriation a permis d'établir des acceptions particulières de ce concept selon les approches communicationnelle, critique, anthropologique, et marxiste ; et de rendre compte de l'hétérogénéité des mécanismes mentaux et comportementaux qui entrent en œuvre dans l'élaboration d'une culture particulière.

La prochaine section de ce chapitre découle d'une théorisation ancrée, effectuée par induction, à partir d'une première analyse de mes données de terrain (détaillée au chapitre III). Il s'agit de théoriser l'objet hip-hop dans un champ dans lequel s'« entrecroisent », en particulier, les sous-champs social, identitaire, politique et économique.

Mais j'aimerais auparavant rappeler la définition du concept d'intersectionnalité qui va être développée dans cette troisième section, en insistant sur les origines du terme, puis en retenant le cadre d'analyse qui, en mon sens, illustrera le mieux ce concept, soit l'articulation. .

III. Intersectionnalité et articulation

Pour paraphraser Dorlin (2012), l'intersectionnalité est devenu un « hit concept » dans les recherches francophones en sciences sociales pour exprimer l'appréhension croisée des rapports de pouvoir. L'origine connue et largement répandue de ce concept est afro-américaine et remonte aux années 90 : c'est la juriste afro-américaine Kimberle Williams Crenshaw qui l'utilise pour la première fois dans son article « Mapping the margins : intersectionality, identity politics and violence against women of color » (1994).

Crenshaw veut démontrer que la marginalisation de la violence envers les femmes noires aux États-Unis est une conséquence de l'intersection du racisme et du patriarcat. Sa représentation binaire pose en premier le concept d'intersectionnalité comme expérience identitaire additionnée, c'est-à-dire que la marginalisation des femmes noires est le produit de leur identité *intersectionnelle* en tant que femmes *et* en tant que personnes de couleur (addition des catégories genre/sexe et race). Ensuite, c'est d'un cadre d'analyse politique *structurel* de la domination qu'il s'agit : la marginalisation des femmes noires est traitée comme une position dans au-moins deux groupes subordonnés ayant des objectifs politiques parfois opposés : le groupe des personnes d'un sexe particulier et le groupe des personnes d'une couleur particulière (sexisme et racisme). On peut donc retenir que le concept d'intersectionnalité de Crenshaw décrit la situation des femmes de couleur, comme une marginalisation additionnée, placée à la fois dans des systèmes de subordination et aux marges des mouvements féministe et antiraciste.

Les études féministes nord-américaines et européennes reprennent de manière répétée ce concept pour analyser la domination des femmes et les rapports de pouvoir. Cependant, la dimension *intersectionnelle* des éléments identitaires, telle que proposée par Crenshaw, soit la question de l'intrication des rapports de pouvoir—de genre, de race, d'âge, etc., au départ analytique, devient par la suite phénoménologique et reste donc un peu floue, à cause des catégorisations juridiques et des rhétoriques en droit (Dorlin,2012 ; Lindner,2012). Lindner pousse même plus loin sa critique, à un niveau plus philosophique, en notant une tendance à confondre les questions ontologiques et épistémologiques quand on parle d'intersectionnalité dans les rapports de domination, notamment, avec l'identité raciale.

Lindner rappelle aussi que les jalons de l'intersectionnalité ont été posés depuis les années 80 par Stuart Hall dans un article intitulé « Race, articulation and societies structured in dominance » et publié comme un rapport de recherche de l'Unesco dans la revue *Sociological theories : race and colonialism* (1980), même si énoncé plus tard par Kimberle W. Crenshaw (Lindner, 2012, p.126). Hall permet pour la première fois de théoriser sur le concept d'intersectionnalité, soit de réfléchir sur la nécessité « pour chaque formation sociale, d'analyser la manière dont la classe, la race et le genre s'articulent les uns avec les autres, condensant ainsi des positions sociales particulières » (Hall, 1980, p. 157). Comme l'explique Bilge (2014), l'intersectionnalité est un concept qui renferme « un ensemble d'approches hétéroclites qui comprennent l'inégalité sociale comme résultante d'une *articulation complexe* d'une série d'opérateurs de pouvoir dotés de spécificités géohistoriques et donc non universelles» (p.64).

La sociologue montréalaise développe ainsi l'angle de lecture de l'intersectionnalité sous le chapitre de l'articulation, théorie hallienne, visant davantage à renforcer les corrélations des catégories (race, classe, économique, etc.) avec les systèmes de pouvoir (racialisation, racisme, capitalisme, etc.). Le terme corrélation est vraiment indiqué ici car pour cette sociologue, les autres termes rendant compte de l'intersectionnalité (co-formation, co-constitution, imbrication, emboîtement, assemblage, co-extensivité et articulation) entretiennent toujours le flou et la polémique sur le concept. Néanmoins, quand on traite spécifiquement de la corrélation des catégories identitaire (race et ethnicité) et économique, l'articulation semble plus pertinent comme cadre d'analyse car il montre la place des dominés à l'intérieur des systèmes dominants.

Or, nous dit encore Bilge (2014), les autres théories analysant la domination échouent à rendre compte de la question du racisme (ou du privilège racial) directement associé aux formations sociales (économiques, politiques, idéologiques). Ainsi la démarche que propose l'auteure est d'« ajuster l'intersectionnalité à la conjoncture qui efface la race parfois sous le couvert d'intersectionnalité », en d'autres termes à l'« articuler de la façon la plus utile aux luttes sociales » (p.67). La pensée de Hall vient donc ici ajuster et réaffirmer l'intersectionnalité au combat contre l'inégalité ; de même elle sert de garde-fou contre les excès d'un « tout-

discursif » postmoderne et les limites d'un marxisme qui ne « jure que par le déterminisme économique » (p.71).

Dans son article traduit récemment en français « Race, articulation et sociétés structurées 'à dominante' » (2013), Hall affirme que les sociétés ont leurs propres modes de structuration, qui ont elles-mêmes des effets spécifiques. La notion de « structure articulée à dominante » est empruntée à Althusser (1965) pour traduire l'idée complexe d'une société présentée comme un tout social complexe, structuré et articulé selon des modes bien spécifiques. En effet, une société ne peut être expliquée sans prendre en considération des rapports économiques, et ne peut non plus être analysée uniquement au niveau économique. Ainsi, l'approche sociologique est plus intéressante ici, car elle permet de relier les rapports économiques aux rapports politiques et surtout les rapports de race et ethnique. Le risque d'un modèle purement économique est qu'il est réductionniste car il enferme les différences et spécificités dans une logique économique simpliste. Ainsi, l'objet de recherche doit être traité comme une structure complexe articulée elle-même en structure de domination et théorisé en intersection entre les différents modes de production. Hall affirme ainsi que:

At the economic level, it is clear that race must be given its distinctive and 'relatively autonomous' effectivity, as a distinctive feature (...). One needs to know how different racial and ethnic groups were inserted historically, and the relations which have tended to erode and transform, or to preserve distinctions through time (Hall, 1980b, p. 308).

Deux approches, économique et sociologique, sont ainsi présentes dans l'explication des problèmes reliés aux sociétés structurées par la race. D'abord, en ce qui concerne la vision économique, Hall affirme qu'elle est relative à la structuration de la société en opposition binaire, comme c'est le cas par exemple pour l'Afrique du Sud. Par exemple, on retrouve les catégories développés/sous-développés ; ou encore métropole/satellites, citées par Hall (1980b, p. 306). La réponse sociologique, un peu plus complexe, est de dire que la société est structurée en rapports sociaux de race et d'ethnie ; ou encore, de rapports culturels différents dont la race est la principale cause ; ou encore en rapports de domination politique ou de désavantage politique basé sur les distinctions raciales.

L'articulation traduit donc par exemple la catégorie raciale comme étant historiquement déterminante des divisions de classe, au niveau économique. Ainsi, race, classe et économie interagissent pour produire la « structure articulée à dominante »³⁸. Renvoyant à Marx et à Althusser, la théorie de l'articulation de Hall consiste à établir la nature de la relation qui lie les éléments sociaux entre eux (Clarke, 1980).

De plus, la considération d'une perspective intersectionnelle des rapports de domination suppose, pour Chauvin et Jaunait (2015), de rompre avec une analyse arithmétique dans laquelle des propriétés sociales, indépendantes les unes des autres, s'additionneraient. Ainsi, les auteurs proposent de replacer l'analyse des individus et des groupes au cœur du dénouement des problématiques de domination:

Il n'y a d'intersection que parce qu'on s'obstine à tracer des routes. Abandonner les métaphores linéaires et replacer la focale au niveau des individus et des groupes concrets permet de mettre au jour la consubstantialité des rapports sociaux et éviter ainsi de creuser des voies abstraites qu'il s'agirait ensuite de faire se croiser, et donc de créer le problème qu'on se propose de résoudre. (p.62)

Pour analyser le racisme, Hall établit ainsi la société comme une « hiérarchie *articulée* », où tout est lié, et qui forme une structure dans laquelle subsistent des « relations de domination et de subordination » (Hall, 1980, pp.325-326). C'est la raison pour laquelle, avant toute analyse, il est important de poser les bases matérielles et empiriques du problème pour révéler son existence (approche marxiste).

L'articulation est donc utilisée pour « indicate relations of linkage and affectivity between different levels of all sorts of things » (Hall, 1980, p. 325). La race, pour Hall est le moyen par lequel on peut expérimenter l'articulation des relations inégalitaires (notamment de genre, de classe et d'âge). Mais l'articulation n'est qu'un concept complémentaire de l'intersectionnalité.

³⁸ D'après Bilge (2014), ce concept est en fait une lecture croisée de Gramsci et d'Althusser, et se rattache aussi au marxisme, avec la notion d'interpellation, renfermant elle-même tendance subjective poststructuraliste. Comme elle le souligne en notes de pages « Hall arrive à réconcilier la race et la classe et explore des pistes tenant compte des dimensions expérimentielles et phénoménologiques des formations sociales (ici la race) délaissées dans le marxisme classique » (p.73).

En effet, l'octroi de cette propriété à l'intersectionnalité ne signifie pas que je rends les notions d'intersectionnalité et d'articulation interchangeables. L'articulation ne correspond pas directement à l'intersectionnalité, mais devient plutôt un concept complémentaire, comme je viens de le dire, pour comprendre celui d'intersectionnalité. Elle (l'articulation) permet de saisir un mode d'opération pluriel propre à un objet caractérisé par des dimensions multiples et reflétant des interactions dans lesquels se rencontrent ou se croisent (intersectionnalité) plusieurs autres structures de domination et de subalternité.

L'articulation permet de s'ancrer à la fois dans le marxisme et dans le poststructuralisme tout en exposant leurs limites. Elle permet de plus de combiner les différentes catégories opératrices de pouvoir (race/classe/genre, etc.) aux différentes instances sociales (économique/politique/idéologique, etc.) afin de former une unité complexe différenciée (une structure articulée à dominante). C'est dans ce sens qu'elle permet de renouveler et d'approfondir la théorie de l'intersectionnalité, comme l'affirme Bilge (2014, p.78). Ainsi dans ce travail, je fais bien l'analyse de l'intersectionnalité en lui accordant une propriété distincte, celle de l'articulation. Dans ce sens, je rejoins Lindner qui soutient que :

L'invitation à réfléchir sur l'articulation de différentes contradictions sociales forme le troisième enjeu du présent texte. Hall (...) est précurseur de l'« intersectionnalité », concept forgé par Kimberlé W. Crenshaw. Cette juriste états-unienne a démontré en quoi les articulations des discriminations racistes et sexistes forment des positions sociales propres qui ne se réduisent pas à des simples additions d'inégalités sociales et qui ne peuvent être combattues par une seule stratégie antidiscriminatoire, par exemple antiraciste. Ainsi Crenshaw vise une « critique du cadre monothématique » de nombreuses luttes sociales contre la domination (Lindner, 2012)³⁹.

Prenant le cas de la France, Lindner poursuit en soutenant que l'intersectionnalité permet d'invoquer une logique de dépassement de l'articulation. Ainsi, l'intersectionnalité demeure un concept supérieur à l'articulation, qui n'est qu'une de ses propriétés. Elle met en évidence bien plus que l'articulation, mais également la transformation de la structure sociale, ainsi que sa redistribution :

³⁹ Voir l'article de Kolja Lindner (en ligne). « Ideologie, racisme, intersectionnalite. Raisons Politiques ». Etudes de pensee politique, 2012, pp.119-129.

[P]our dépasser l'articulation de différentes formes de domination, il faut des stratégies transformatives complexes de redistribution et de reconnaissance.(...) [Troisièmement] l'intersectionnalité qu'analyse Hall est loin de la négligence qu'a pu connaître la catégorie de classe dans une large frange de la discussion sur les rapports de sexe et de race et qui semble se reproduire dans son importation en France (Lindner, 2012).

Les paragraphes suivantes présenteront comment, dans le phénomène hip-hop étudié ici, les rapports identitaires, politiques, économiques et sociaux font l'objet d'une intersection spécifique de plusieurs rapports de domination (voir Lindner, 2012, pp.124-125).

Selon Bourdieu (1982 et 2001), la culture et les médias sont des espaces de domination: ceux qui possèdent le capital (dans son cas linguistique et culturel) dominent ceux qui ne le possèdent pas. C'est ainsi que Bourdieu justifie la colonisation par la langue et qu'il illustre son usage de la langue française comme stratégie d'asservissement des peuples colonisés notamment en Afrique, en contexte colonial. C'est en fait un rapport de classe : la classe élite possède le pouvoir politique et économique et domine les autres classes. Bourdieu montre comment la production d'un bien symbolique met en évidence les conditions sociales de domination. Mais la démonstration de Bourdieu s'arrête à la classe.

IV. Le champ social renégocié

Dans la deuxième section de ce chapitre, j'ai soutenu que l'expérience de l'appropriation québécoise du hip-hop met en évidence des similitudes avec la production globale, notamment au niveau des problématiques abordées dans les chansons. Par la suite, j'ai relevé des apports originaux du hip-hop québécois notamment dans le domaine identitaire et dans le secteur de la diffusion médiatique (nouvelle globalisation) : en effet, l'expérience d'appropriation locale n'a cependant pas encore atteint le niveau de son expansion maximale pour s'offrir à une nouvelle globalisation.

Au début de la troisième section, j'ai soutenu que cette appropriation locale s'opère dans le cadre théorique de l'intersectionnalité. En reprenant la définition de l'articulation de Hall pour traduire l'intersectionnalité du hip-hop telle qu'utilisée dans le cadre de ma recherche, soit au sein d'une structure dans laquelle subsistent des « relations de domination et de subordination », une « hiérarchie *articulée* », où tout est lié notamment à la race (Hall, 1980b, pp. 325-326), j'ai expliqué que le combat politique des rappeurs et les rapports sociaux dans lesquels ils sont imprégnés sont hiérarchiquement reliés aux structures de pouvoir.

Dans cette quatrième section, j'énonce ma proposition théorique qui a pris forme après l'analyse des données, autour du concept du « champ renégocié ». Ce nouveau concept permet de rendre compte des liens complexes existant dans une dynamique de rapports de forces ; et appelle ensuite le concept de « lecture différenciée » de Morley (1980, 2005), qui est en fait une opérationnalisation du concept de réception de Hall, pour traduire la pluralité de décodage (et de résistance aux) des sens dominants chez les groupes en position de subordination.

Comme je l'expliquerai encore ci-dessous, ma proposition théorique permettra aussi de faire ressortir l'hétérogénéité, à la fois, des groupes dominants et des récepteurs de la domination en lutte à l'intérieur d'un champ, ainsi que les différentes forces agissant dans le processus.

4.1. Le concept de « champ »

La notion de champ pourrait entrer dans la même catégorie que ces notions « fourre-tout, et en tant que telle[s] banalisée[s] » dans lesquelles apparaissent « tellement de choses distinctes », comme l'affirme Mognol (2007 : 29-30). Cette critique apportée à Bourdieu, auteur de la conceptualisation du champ (empruntée aux sciences mathématiques), ne lui enlève cependant pas sa reconnaissance théorique en sciences sociales, car elle a permis de mettre en évidence la dialectique des rapports de sens et des rapports de forces. En effet, une des définitions du champ par Bourdieu, est la suivante:

[le champ] est un état du rapport de force entre les agents ou les institutions engagés dans la lutte, ou si l'on préfère, de la distribution du capital spécifique qui, accumulé au cours des luttes antérieures, oriente les stratégies ultérieures. Cette structure, qui est au principe des stratégies destinées à la transformer, est elle-même toujours en jeu : les luttes dont le champ est un lieu ont pour enjeu le monopole de la violence légitime (autorité spécifique) (Bourdieu, 1980, p. 114).

Mais le champ est encore plus complexe. Bien qu'il fasse intervenir la notion de structure sociale caractérisée par un ensemble de relations, l'idée de Bourdieu est en fait que le champ est instruit et construit par des mécanismes de forces et de luttes émanant d'acteurs de plusieurs groupes, qui selon des facteurs déterminés par la position (sociale) et le temps, permettront ou non sa transformation. Bourdieu affirme ainsi que :

[...] Toutes les sociétés se présentent comme des espaces sociaux, c'est-à-dire des structures de différences que l'on ne peut comprendre véritablement qu'à condition de construire le principe générateur qui fonde ces différences dans l'objectivité. Principe qui n'est autre que la structure de la distribution des formes de pouvoir ou des espèces de capital qui sont efficaces dans l'univers social considéré — et qui varient donc selon les lieux et les moments. (Bourdieu, 1994, p. 54)

Analyser les mécanismes des structures sociales et leurs modes de reproduction sur les êtres humains, ainsi que les relations entre acteurs, amène à réfléchir sur la condition de fonctionnement du champ, de même que sur le produit de ce fonctionnement. En effet, Bourdieu poursuit son analyse de la structure de l'espace social comme champ en soutenant que :

Cette structure n'est pas immuable, et la topologie qui décrit un état des positions sociales permet de fonder une analyse dynamique de la conservation et de la transformation de la structure de la distribution des propriétés agissantes, et par là, de l'espace social. C'est ce que j'entends signifier lorsque je décris l'espace social global comme un *champ*, c'est-à-dire à la fois comme un champ de forces, dont la nécessité s'impose aux agents qui s'y trouvent engagés, et comme un champ de luttes à l'intérieur duquel les agents s'affrontent, avec des moyens et des fins différenciés selon leur position dans la structure du champ de forces, contribuant ainsi à en conserver ou à en transformer la structure. (Bourdieu, 1994, p. 55)

L'analyse de la structure d'un champ permet de saisir la dynamique de ce champ. De plus la compréhension de la structure du dit champ ne peut se faire que par l'analyse génétique de sa

constitution, ainsi que des tensions entre les positions des acteurs (ou groupes d'acteurs) qui y agissent. Ceci entraîne à analyser toutes les conditions matérielles physiques qui entrent en jeu dans sa constitution (spatiale, climatique, écologique, etc.), telles qu'elles sont traitées par ses agents afin de pouvoir déterminer les pratiques techniques et rituelles de ces derniers. En effet : « tout agent bien socialisé possède, à l'état incorporé, les instruments d'une mise en ordre du monde (...) » (Bourdieu, 1976, p. 60).

Pour cela, il faudrait dépasser la dichotomie réductrice de l'analyse subjectiviste et objectiviste, notamment par l'articulation des deux. Ainsi, la théorie du champ va permettre d'analyser :

Les conditions sociales d'existence (les facteurs extérieurs, l'objectif) intériorisées sous la forme de principes inconscients d'action et de réflexion, de schèmes de la sensibilité et de l'entendement, donc sous forme de structures de la subjectivité, auxquelles Bourdieu a donné le nom d'*habitus*. Mais cet *habitus*, une fois structuré à partir des conditions sociales d'existence, ne va cesser de produire des perceptions, des représentations (...), bref une subjectivité relativement indépendante de l'extérieur, mais qui ne cesse de s'exprimer, de s'extérioriser dans l'action des individus et des groupes et de contribuer par là-même à produire et reproduire des structures sociales et des institutions (...) de sorte que la réalité ne cesse de se construire à travers l'action des individus et des groupes elle-même conditionnée par la réalité sociale préexistante. (Accardo et Corcuff, 1989, pp. 13-14).

4.2. La culture dominante et la lecture des sens dominants

En substance, dans la théorie culturelle critique (cultural studies), les sens dominants sont produits par la culture dominante issue des groupes dominants. Ainsi, selon Hall et ses collègues du *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCSS), les groupes dominants sont tous issus de la même classe : ce sont des groupes qui vivent dans le même univers social, partagent les mêmes conditions matérielles et historiques, les mêmes intérêts et sont également capables de se comprendre et de partager les mêmes opinions (Hall, Jefferson, Clark et al., 1993, p.11). Ils produisent ainsi la culture dominante, qui elle-même engendre un discours dominant ayant de la valeur symboliquement notamment parce qu'il n'exclut pas les divergences d'opinion (voir aussi Bourdieu et Boltanski, 1976).

Selon Bourdieu, la culture dominante est composée de plusieurs cultures dominantes issues de plusieurs groupes différents. Ces derniers sont eux-mêmes repartis de façon inégalitaire et de façon infinie, en fonction notamment de la diversité de leurs opinions, qui pourraient produire des différences symboliques elles-mêmes infinies, selon qu'on les subdivise en sous-groupes particuliers jusqu'à aboutir à une différenciation individuelle d'opinions. On aurait donc, comme je viens de le mentionner, une infinité de sens. Ainsi, le discours dominant qui circule au sein des groupes dominants peut rester implicite « parce qu'il est implicitement défini en chaque cas dans et par le rapport pratique à la situation » comme l'affirme Bourdieu (1976, p. 54). Ainsi, il peut s'appliquer à un univers de pratiques complètement différent (par rapport à l'univers du discours) et recevoir des propriétés différentes ou opposées.

4.2.1 Lecture (décodage) des sens dominants

Dans la théorie culturelle critique (cultural studies), le discours doit d'abord être reçu de manière signifiante, pour ensuite être décodé de façon significative : c'est cet ensemble de sens décodés qui influence le récepteur de manière émotive, idéologique ou cognitive. Par exemple, Ien Ang (1985) et Janice Radway (1984) qui ont travaillé respectivement sur la réception du téléroman Dallas chez les téléspectateurs et la réception des romans Harlequin par les lectrices, sont d'avis qu'il existe une domination de l'idéologie patriarcale et de supériorité masculine et par ricochet une intériorisation particulièrement chez les femmes de leur statut de dominées ; et que par conséquent les lectrices et téléspectateurs, conscients de l'idéologie, développent une réception négociée en décodant soit le téléroman, soit les romans de façon complexe.

Hall (1980), dans son article « Encoding/Decoding », affirme en effet que les structures radiotélévisées produisent des messages codés véhiculant un discours significatif. Ainsi, au moment du codage d'un message, il peut y avoir des possibles décodages dans les pratiques sociales du public récepteur, et les rapports sociaux et économiques vont permettre aux sens signifiés dans le discours d'être transportés dans la pratique ou la conscience.

Les récepteurs lisent ou encore « reçoivent » donc le sens des messages produits en le décodant à plusieurs moments. Ainsi, il pourra être décodé de façon significative. Le message décodé débouche sur un ensemble de pratiques sociales :

À un moment déterminé, la structure emploie un code et génère un « message » par l'intermédiaire de ses décodages ; à un autre moment déterminé, le « message » débouche sur la structure des pratiques sociales. Les processus sont eux-mêmes façonnés par des structures de compréhension, tout en étant produits par des rapports sociaux et économiques qui façonnent leur « réalisation » à l'autre bout de la chaîne, celui de la réception (Hall, 1979, p. 54).

4.3. La musique hip-hop comme champ

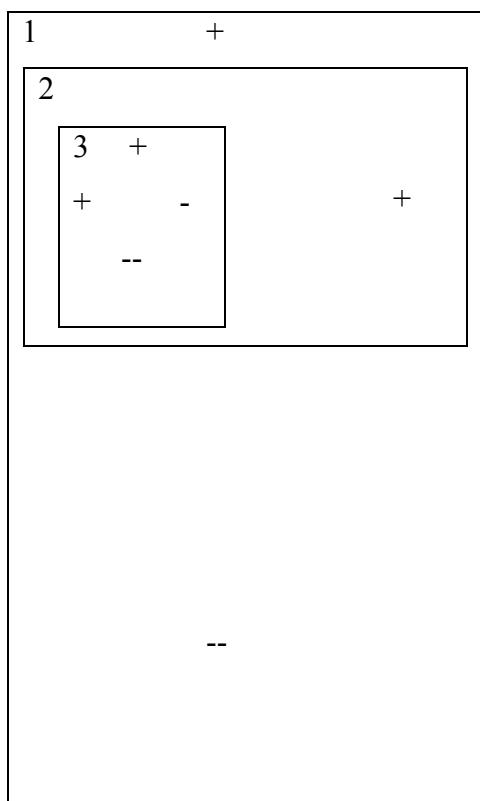
Dans son illustration de la structure d'un champ littéraire, notamment en France au début du 19^e siècle, Bourdieu soutient qu'elle fonctionne comme celle d'un champ de pouvoir, soit de façon « chiasmatisée »⁴⁰, c'est-à-dire, en croisement de deux forces oppositionnelles principales, elles-mêmes émanant de deux sous-champs. On a ainsi, d'une part, l'art (ou le sous-champ artistique) et de l'autre, le profit (ou le sous-champ économique). En effet, l'auteur soutient que l'art pur est « symboliquement dominant mais économiquement dominé » car se vendant mal, tandis que l'art commercial génère des revenus et une consécration dans la bourgeoisie. Selon le sociologue, on a donc deux sous-champs qui s'opposent dans le champ artistique, le sous-champ de production restreinte et le sous-champ de grande production (Bourdieu, 1994, p. 73).

Le champ musical peut s'apparenter au champ littéraire et intégrer à la fois le champ artistique et le champ économique. En effet, on peut y distinguer des groupes riches en capital culturel et pauvres en capital économique et vice-versa, c'est-à-dire, des groupes pauvres en capital culturel et riches en capital économique. Il y aura ainsi deux niveaux d'opposition de ces groupes, toujours suivant Bourdieu. L'opposition principale que je viens d'étayer, et une seconde variant en fonction de la qualité des œuvres artistiques et de la composition sociale du groupe. Cette

⁴⁰ La structure chiasmatisée est le fondement de la structure du champ du pouvoir et homologue au champ du pouvoir.

dernière opposition est plus complexe et varie encore avec le genre musical. Ainsi, le genre musical hip-hop peut se joindre au champ artistique et sa structure peut être composée des mêmes groupes et renfermer les mêmes forces et les mêmes capitaux.

Les sous-champs de production culturelle occupent une position dominée dans le champ du pouvoir et les artistes, par exemple, constituent une fraction dominée de la classe dominante. Bourdieu affirme ainsi que dans le champ artistique, les artistes sont dominants parce qu'ils détiennent un capital culturel, mais sont dominés dans leurs rapports avec les détenteurs de pouvoir politique et économique. Ainsi, le champ artistique se situe au pôle dominé du pouvoir, qui lui-même est situé au pôle dominant de l'espace social (Bourdieu, 1994). Ceci peut se traduire dans le schéma ci-dessous :



Légende :

(1) = espace social,

(2) = champ du pouvoir,

(3) champ artistique;

+ = pôle positif, position dominante,

-- = pôle négatif, position dominée

Figure 5-Diagramme du champ artistique de Bourdieu

(Source : Pierre Bourdieu (1983) « The field of cultural production, or: The economic world reversed », *Poetics*, vol.12, p.319)

V. Proposition théorique

Dans ma proposition théorique, je soutiens que le champ musical hip-hop soumis à l'étude renferme différents groupes sociaux véhiculant des sens dominants (soit plusieurs formes de domination) auprès des communautés étudiées dans cette recherche, qui constituent donc des groupes dominés. Ces communautés sont présentées ici et dans la deuxième partie de cette thèse et sont constituées en deux grands groupes : le groupe des dominés-dominants qui, bien que

faisant partie du grand groupe des dominés, détient une partie de pouvoir symbolique et produit également une partie des sens dominants, sur quelques groupes de dominés ; et le groupe des dominés, qui lit (reçoit) ces sens de façon hiérarchique du grand groupe des dominants, soit du groupe des dominants-dominés à travers un processus d'appropriation. J'illustrerai cette proposition dans un schéma détaillé dans la section suivante.

5.1 Concept de lecture négociée ou différenciée des sens

David Morley, s'inspirant de Neale (1977), réadapte la théorie de la lecture (réception) des sens de Stuart Hall et affirme qu'il existe deux modes de décodage ou lecture : le mode d'adresse ou la façon de concevoir le sens, d'une part; et la problématique idéologique ou la façon d'adresser le sens.

En fait, dans la théorie de Morley (1980), les publics-récepteurs sont répartis en cinq groupes (les groupes d'apprentis, les groupes syndicalistes, les institutrices en formation, les groupes d'étudiants noirs en formation permanente, et les étudiants de l'enseignement supérieur. Ces cinq groupes *grosso modo* décodent les sens dominants selon deux types de dispositions (certains publics rejettent le mode d'adresse, d'autres acceptent le mode d'adresse). Par exemple, les cadres rejettent le mode d'adresse de l'émission Nationwide et la qualifient de « divertissement pour le gouter » (p.151), alors que les représentants syndicaux acceptent ce mode d'adresse. Ces modes de lecture résultent en quatre positions de décodage au total, qui sont formulées dans les propositions suivantes :

- 1 - la problématique est tellement implicite et partagée qu'elle est transparente ;
- 2 - la position qui existe à l'intérieur de la problématique est acceptée comme telle ;
- 3 - cette position est à la fois acceptée et rejetée ;
- 4 - la problématique est consciemment rejetée ou déconstruite.

Ces propositions peuvent se traduire dans le schéma ci-dessous

GROUPES DOMINANTS (+)

SENS DOMINANTS

GROUPES DOMINÉS (-)

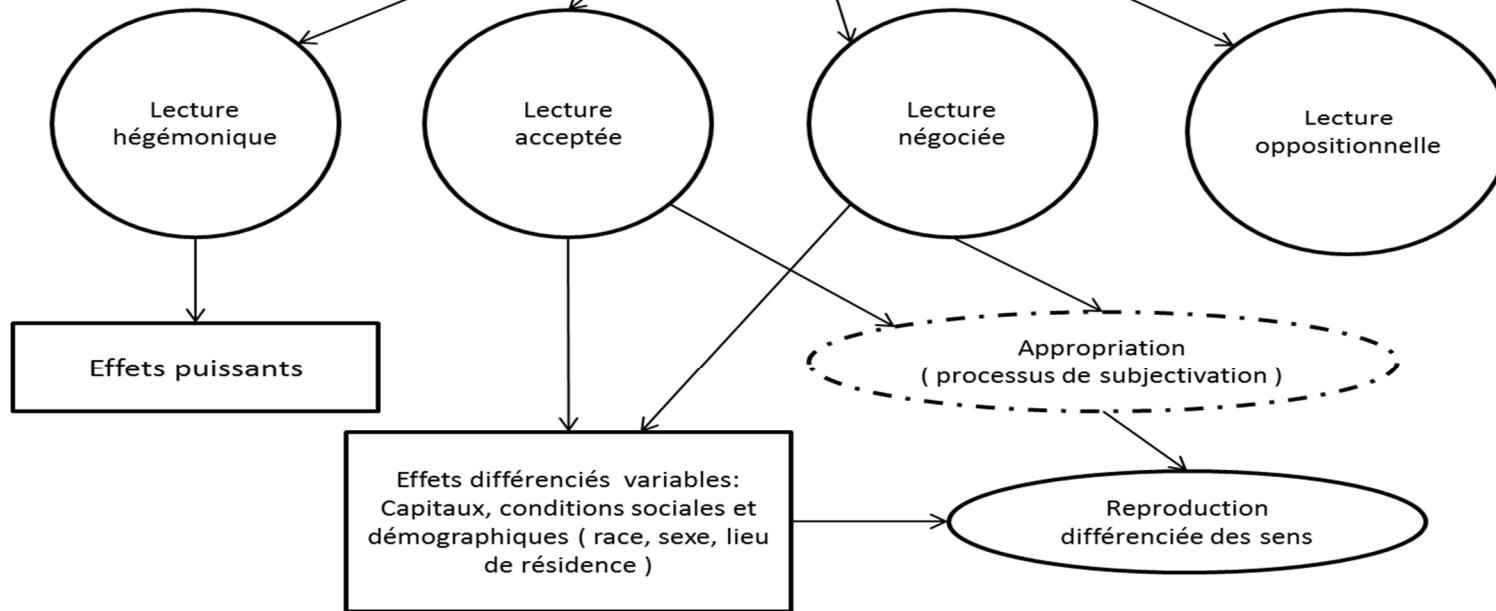


Figure 6-Analyse de la structure du champ musical du hip-hop illustrée par l'auteure.

5.2 Opérationnalisation du concept de lecture renégociée dans ma recherche

Dans ce schéma, on peut voir que le concept majeur est celui de réception (lecture) des sens dominants. La lecture dominante est traduite ici par la notion de « lecture hégémonique » que Hall emprunte à Gramsci. En fait, dans leur article « Subcultures, cultures and class » publié dans le livre *Resistance through rituals : youth subcultures in post war Britain* (1976), John Clarke, et ses collègues Stuart Hall, Tony Jefferson et Brian Roberts expliquent que la production des cultures dominantes et des sous-cultures ou cultures de résistance, telles que les sous-cultures de la jeunesse (youth sub-cultures) opère à travers l'hégémonie et la contre-hégémonie. Selon eux en effet, l'analyse de la culture mettant au centre les jeunes n'est possible que si on « situe youth in the dialectic between a 'hemogenic' dominant culture and the subordinate working class 'parent' culture of which youth is a fraction » (p.38). En utilisant la jeunesse comme métaphore du changement social, les chercheurs du CCSS de Birmingham expliquent qu'elle a été créée comme catégorie économique pour permettre le changement historique vers la culture de consommation, et que par la suite les habitudes de consommation des jeunes ont permis, avec l'arrivée des médias de masse, de créer une culture de masse (p.18). De plus, la culture de masse a elle-même été établie au sein de la classe ouvrière plus vulnérable (p.27) par des classes dominantes à travers un processus hégémonique.

L'argument économique n'est ici qu'un des aspects justifiant la formation et la transformation d'une unité sociale (les jeunes de la classe ouvrière) dans la période postindustrielle des années 70. Il permet d'expliquer comment le capitalisme moderne (vu ici comme une culture hégémonique) a permis de créer des styles de vie (« lifestyles ») ou des cultures de résistance façonnés par les jeunes de la classe ouvrière, à partir de l'espace (la nécessité de regagner un espace historique, social, physique comme le territoire) conquis par les dominants, le temps (la nouvelle génération des jeunes), et le style (façon de se vêtir, de s'exprimer, etc). Ainsi les jeunes de la classe ouvrière :

Cluster around particular locations. They develop specific rhythm of interchange, structured relations between members : younger to older, experienced to novice, stylish to square. They explore the 'focal concerns' central to the inner life of the group (...), a set

of social rituals which underpin their collective identity (...). They adopt and adapt material objects – goods and possessions – and reorganize them into distinctive ‘styles’ (...) (Clarke, Hall, Jefferson et Roberts, 1976, p.47).

La culture de la jeunesse, vue comme une sous-culture de résistance, permet d’élaborer sur la lecture différenciée des sens dominants. Les auteurs définissent encore cette forme de domination (comme étant ce qu’ils entendent par hégémonie) à partir de l’approche gramscienne de l’« autorité sociale totale » (ma traduction) sur les classes subordonnées :

Gramsci uses the term ‘hegemony’ to refer to the moment when a ruling class is able, not only to coerce a subordinate class to conform to its interests, but to exert a ‘hegemony’ or ‘total social authority’ over subordinate classes. This involves the exercise of a special kind of power – the power to frame alternatives and contain opportunities, to win and shape consent, so that the granting of legitimacy to the dominant classes appears not only ‘spontaneous’ but natural and normal (Clark, Hall, Jefferson et Roberts, 1976, p.38).

Les cultures de la résistance ou sous-cultures sont à l’inverse produites par les classes de dominés, généralement la classe ouvrière reconnue à ce que Cohen (1972), cités par les auteurs, identifie comme celle de la « routine, dead-end, low-paid unskilled jobs associated with the labour-intensive sections, especially the service industries » (p.31). De plus, la « youth sub-culture » ou sous-culture de la jeunesse met également les jeunes (de la classe ouvrière) au centre de cette résistance en les établissant comme des lecteurs, des récepteurs capables de négocier, de différencier cette hégémonie.

The subordinate class brings to this ‘theatre of struggle’ a repertoire of strategies and responses – ways of coping as well as of resisting. Each strategy in the repertoire mobilises certain real material and social elements: it constructs these into the supports for the different ways the class lives and resists its continuing subordination. Not all the strategies are of equal right: not all are potentially counter-hegemonics (Hall, Jefferson et Roberts, 1976, pp. 44-45).

Bien qu’empruntant Gramsci à de nombreuses reprises, Hall critique son travail en affirmant qu’il est fragmentaire, très spécifique et très limité, de même qu’il est « descriptively analytic » et que ses concepts doivent de ce fait être *delicately dis-interred*, entendons soigneusement libérés de leur « concrete and specific historical embeddedness », entendons de leur enfermement dans une réalité historique spécifique, « and transplanted to new-soil with considerable care and patience » (Hall, 1996).

Dans mon cas d'étude, le concept de lecture différenciée me permet de décomposer les nuances de réception des sens dominants produits par les groupes dominants. Ainsi, j'arriverai à « challenger » la théorie des champs qui s'arrête aux rapports de force entre les acteurs sans vraiment mettre en évidence le degré de résistance chez les acteurs en « position » de domination. De plus, la théorie de Morley me permet de faire ressortir la pluralité des groupes « récepteurs » de la domination et de nuancer ainsi la théorie de Bourdieu sur les groupes défavorisés, laquelle ne laisse pas entrevoir leur variété (du moins, la laisse entrevoir uniquement à partir de la position sociale). En effet, dans mon étude, les rappers et les entrepreneurs sont les deux principaux groupes de dominés, mais peuvent être répartis en une palette de sous-groupes en fonction d'autres catégories sociales, telles que la race, le lieu de résidence, le genre et les dispositions sociales et historiques, de même que de leurs capitaux. Comme le démontrent Hall et Jefferson (1976), la culture dominante (comme la culture subordonnée) n'est jamais homogène. Elles sont stratifiées en plusieurs couches à l'intérieur des classes, mettant en évidence divers intérêts. De même, les cultures subordonnées ne sont pas toujours en opposition avec celles dominantes, car elles peuvent coexister en « négociant » les espaces et les écarts entre elles.

Comme je l'expliquerai au chapitre IV, V, VI et VII, les groupes dominés, qui peuvent être catégorisés par genre musical, soit comme je l'ai présenté au chapitre I, en raps conscients, commerciaux et gangsta, vont donc négocier, ou dans une certaine mesure, renégocier le pouvoir symbolique par l'appropriation et la reproduction de diverses valeurs et capacités nécessaire au rééquilibre des forces. Cependant, dans ce chapitre théorique, ce sont les conditions sociales (les positions sociales par exemple) qui m'intéressent, car elles font varier les dominations et les réceptions des dominations.

5.3 Positions de décodage des sens dominants en fonction des conditions sociales

En résumé, on peut retenir que : 1- les sens des discours dominants peuvent être reçus de façon hégémonique, c'est-à-dire que leur niveau de décodage correspond au moment où le récepteur code de façon équivalente le message de l'émetteur ; 2-la réception acceptée correspond au niveau dans lequel le récepteur prend conscience du discours dominant, peut même adapter localement le message, ou en restreindre une partie, mais ne s'y oppose cependant pas; 3-la réception négociée correspond au niveau où le récepteur adapte une partie du message, mais rejette une autre partie de ce message en faisant apparaître des références étrangères au codage ; 4-le registre du récepteur ne correspond tout simplement pas au code émis, alors il peut ou pas refaire un discours qu'il ne sera pas possible de relier au message de départ.

On pourrait répéter la même opération pour les autres groupes et obtenir une infinité de résultats. Il peut également y avoir plusieurs groupes de dominants, soit dans le cas de mon étude et comme je l'expliquerai de façon détaillée dans la deuxième partie de cette thèse, des institutions étatiques (telles que le Service de Police de la Ville de Québec), des établissements économiques (tels que les grands clubs de divertissement) et aussi des groupes ou des individus imposant leur domination de plusieurs manières.

5.4 Lecture plurielle des sens

La lecture plurielle des sens est aussi mise en évidence par l'intersectionnalité. Selon Chauvin et Jaunait (2015, p. 68) : « l'intersection est un site d'investissement symbolique lucratif, sans doute renforcé aujourd'hui par la prime à l'originalité qui caractérise le fonctionnement des champs médiatique, artistique et académique ». En effet, en fonction des positions que peuvent occuper les acteurs, peut s'opérer une multiplicité de croisements, qui non seulement rendant les lectures des groupes dominés encore plus complexes, mais également plus hétérogènes. Comme l'expliquent encore les deux sociologues, « la situation intersectionnelle est un champ de bataille investi simultanément par des acteurs variés qui en proposent des auto-et hétéro-définitions multiples et à vocations contradictoires » (*Ibid.*).

Dans ma proposition théorique, l'intersection des dimensions rend également compte d'un croisement de variables diverses (sociales et autres) enrichissant l'action mentale d'interprétation et d'appropriation des sens, et amenant à une variété de lectures.

VI. Notion de scène musicale et limites

Ma proposition théorique pourrait s'apparenter à la notion de « scène musicale » de Will Straw (1991) pour décrire les dynamiques en œuvre dans un espace social (géographique surtout) musical. En effet, selon ce chercheur en communication et musique populaire, la scène est conçue comme un espace culturel dans lequel cohabitent une série de pratiques musicales qui interagissent avec une variété de relations sociales et historiques déterminant leurs sens. Cependant, bien qu'il leur trouve des liens, l'auteur différencie lui-même sa notion de « scène musicale » de celle de « communauté musicale », cette dernière signifiant qu'on se trouve à l'intérieur d'un espace social dans lequel interagissent des variables sociologiques reliées à la musique et enracinées dans un héritage historique. L'auteur affirme ainsi (p.373) :

Barry Shanks has pointed to the usefulness of a notion of « scene » in accounting for the relationship between different musical practices unfolding within a given geographical space. As a point of departure, one may posit a musical scene as distinct, in significant way, from older notions of musical community. The latter presumes a wide range of sociological variables—and whose involvement in music takes the form of an ongoing exploration of one or more musical idioms said to be rooted within a geographically specific historical heritage. A musical scene, in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation (...)

Il y a de plus chez Straw, une logique à laquelle la scène obéirait ; une logique reliée au champ artistique de Bourdieu (du moins un de ses aspects). Ainsi la logique de la culture musicale (au sens de champ musical) serait : « a function of the way in which value is constructed within relative to the passing of time » (p.373).

Je note plusieurs divergences avec ma proposition théorique néanmoins. Dans un premier temps, le concept de scène de Straw se dissocie dès le départ de la notion de communauté musicale pour

se rattacher à la notion des pratiques musicales. Ces pratiques sont de plus inscrites dans une logique industrielle (industries culturelles) principalement, dans lesquelles les significations des pratiques musicales sont ancrées dans un cycle de production marchande (par exemple les pratiques d'achat et de consommation musicale des jeunes adolescents adeptes de Heavy Metal et de Dance Music, ou encore de Rock Music). L'aspect commercial et la logique de système de marché reste donc dominant. Un exemple encore donné par Straw serait le recensement des boîtes de nuit hip-hop de Montréal pour parler de scène hip-hop. Tout l'aspect communautaire est donc absent : il n'y a très peu ou pas d'intérêt pour les liens sociaux que tissent les artistes dans leur vie quotidienne.

Ma proposition théorique se constitue autour d'un fondement direct avec non seulement l'idée de communauté (comme je l'ai dit au chapitre introductif), mais surtout, elle fait ressortir l'interaction des catégories sociales qui font varier la réception. Finalement, ma conception de la négociation laisse clairement entrevoir l'idée de la résistance à la domination dans le but de retrouver un pouvoir symbolique : cet aspect n'apparaît pas dans la conception de scène musicale de Straw. De plus, une autre divergence serait au niveau du lien (ou de l'espace de lien) entre la scène musicale et l'espace géographique. Dans son article « Cultural Scenes, Loisir et Société / Society and Leisure » (2004), Straw précise en effet que, même si la scène se conjugue presque automatiquement avec la notion d'urbanité (la ville), il serait difficile de recenser certaines pratiques musicales dans un territoire donné : « Scene invites us to map the territory of the city in new ways while, at the same time, designating certain kinds of activity whose relationship to territory is not easily asserted. (How, for example, would one locate the Montreal Anglophone poetry scene on a map?) ». Ainsi une critique de ce concept serait son incapacité à analyser directement le lien de la scène musicale avec le territoire géographique. Ce concept, bien qu'intéressant sur plusieurs plans (notamment la dimension économique), ne sera donc pas utile à l'analyse de la relation du sens des messages de rap avec la vie communautaire des acteurs étudiés ici, notamment des conditions socio-historiques qui les caractérisent.

Ma proposition théorique a découlé d'une réflexion progressive sur la relocalisation⁴¹ du rap dans la ville de Québec ; les raisons de son appropriation et de sa reproduction par des communautés de rappers de la basse-ville et de la haute-ville à Québec. C'est ainsi que cette recherche m'a permis de construire mon cadre théorique en deux parties : la première partie servant à comprendre les outils théoriques dont je me suis armée avant la collecte de données (notamment à introduire les concepts de globalisation et d'appropriation); et la deuxième, après que l'enquête de terrain ait été réalisée (notamment à énoncer les concepts d'intersectionnalité et de champ renégocié). Ainsi, le concept de globalisation m'a permis d'expliquer comment les flux du rap sont diffusés, puis le concept d'appropriation comment ils sont intériorisés.

En résumé, en ce qui concerne la globalisation, on peut retenir que je l'utilise surtout comme concept introductif (à partir du cadre d'analyse de l'ethnoscape) pour rendre compte des dynamiques sociales et identitaires au sein des espaces créés par les flux de migration et l'économie politique des médias (via les industries culturelles). Cependant, je ne m'intéresse vraiment qu'à la transformation d'un cadre local et non pas à la comparaison des dimensions globales et locales (ou glocales), qui selon moi interviennent à une trop grande échelle (notamment comme rendues compte par le concept de Friction de Tsing), et ne s'appliquent pas à ma recherche. De plus, en ce qui concerne le concept de champ musical renégocié, je l'ai trouvé très utile pour la compréhension des dynamiques de résistance aux relations de pouvoir (grâce aux dispositions mentales et sociales historiquement ancrées des acteurs comme je le démontrerai dans la deuxième partie de cette thèse). C'est donc dans ce sens que j'ai rejoint Rimmer (2010) dans sa conception du champ musical empruntée à Bourdieu (qui sera présentée en profondeur dans le chapitre interprétatif des données), et non pas Straw avec sa notion de scène. Finalement, l'intersectionnalité me permettra de rendre compte de l'intersection des catégories sociales en œuvre dans le champ musical et surtout de la lecture plurielle et différenciée des sens.

⁴¹ Je parle bien ici de relocalisation et non de délocalisation, car la délocalisation suppose, dans une dynamique de mondialisation économique, l'implantation des produits et des biens d'une filiale étrangère (mais souvent une multinationale) à des fins de réduction de coûts de production, dans un endroit particulier qui ne sert pas les intérêts de son marché local, mais bien de la firme étrangère et/ou multinationale. Pour plus de détails sur la distinction entre relocation et délocalisation, voir l'article de Charles-Albert Michalet (2007) « De la délocalisation à la relocalisation : une évolution fatale ? ». Revue d'économie financière 90 :4, pp. 15-21.

Pendant la collecte et l'analyse de données, j'ai pu reconstruire ma réflexion théorique en intégrant les concepts d'intersectionnalité et de champ social, de même que de lecture négociée des sens. C'est ainsi que le véritable modèle théorique de ma thèse, soit le modèle du champ musical renégocié du hip-hop, rend compte non seulement d'une hiérarchie de groupes et de forces qui produisent les sens dominants, mais aussi d'une résistance et d'une différenciation dans l'appropriation de ces sens qui varient selon des facteurs sociogéographiques divers, comme je le démontrerai dans la deuxième partie de la thèse.

Le cadre théorique ainsi planté, il y a maintenant lieu de présenter le cadre méthodologique de ma recherche.

CHAPITRE III : CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES

Ma recherche est une étude de cas⁴² d'un phénomène socioculturel et économique global (le hip-hop) dont s'est appropriée, dans la ville de Québec, une communauté d'artistes rappers, le collectif Limoilou Starz, leurs amis artistes (rappers, DJs, MCs, beatmakers de Limoilou et du quartier Montcalm, ainsi que les entrepreneurs hip-hop. L'élaboration de mon terrain de recherche s'est faite pendant que je travaillais à l'élaboration préalable d'un projet d'enquête de terrain sur le hip-hop au Cameroun et/ou en Allemagne (recherchant cette dimension exotique, sans laquelle l'anthropologue ne pense pas pouvoir construire une altérité). Quelques collègues au Département d'anthropologie de l'Université Laval me parlèrent d'un rappeur du nom de Webster, qui faisait la une des médias québécois depuis un moment. La nouvelle célébrité médiatique Webster m'a intéressée tout d'abord à cause d'une problématique raciale (son apparence sur les photos, sa couleur de peau basanée en milieu québécois, m'a tout de suite intriguée), puis par le contenu de ses chansons (très politicisé). Je me mis à faire des recherches sur son rap et de façon plus élargie sur le rap québécois. Au départ, je ne m'attendais pas à trouver grand-chose sur le rap à Québec, ni sur les rappers à Québec, croyant alors que c'est généralement à Montréal, ville cosmopolite, qu'on entend parler de rap ou toute sorte de musiques « urbaines » ou « noires »⁴³.

Ainsi, faire l'étude de la réception (ou en anthropologie l'appropriation) au départ d'un phénomène socioculturel tel que le hip-hop auprès d'une communauté bien définie (le Limoilou Starz) m'a emmenée à m'interroger sur les problématiques qui découlent de leurs musiques. En fait, je me rendis compte, que les données tournaient toujours autour des problèmes d'ordre social (la race, l'immigration, la jeunesse), politique (les conflits avec la police) et économique (situation de précarité des artistes, difficulté du travail autonome, marginalisation de l'industrie

⁴²On parle d'études de cas de façon anthropologique quand la recherche permet de mettre en évidence « une combinaison ou un entrecroisement de quatre types de sources (observations, entretiens, sources écrites, recensions, données écrites) autour d'une séquence sociale unique circonscrite dans le temps et l'espace » (Sardan, 1995, p. 11).

⁴³ Cf le livre de Martin Lussier intitulé *Les Musiques émergentes* (référence complète en bibliographie).

musicale) et qu'elles étaient produites par une dynamique de mouvements permanents, à travers les espaces nationaux (haute-ville, basse-ville, Montréal, Ottawa) et internationaux (concerts aux États-Unis, en Afrique notamment au Sénégal, en Europe, et en Asie).

Je découvrais avec Webster particulièrement que les phénomènes du hip-hop sont multi-situées (Marcus, 1995). Webster se déplaçait d'un espace à l'autre en un temps record. Il pouvait faire des spectacles en deux semaines sur trois continents différents. Quand il revenait au Canada de sa production, je le suivais régulièrement dans ses concerts, ateliers, conférences, chez lui, dans des salles de répétition, etc. Il m'entraînait, ainsi que ses amis, dans un univers « speed » entre Québec-basse-ville, Québec-haute-ville, Montréal et Ottawa (où Webster faisait aussi des concerts). Par exemple, quand j'étais souvent à Limoilou, d'autres rappeurs m'invitaient à Montcalm et j'inversais donc la « trajectoire du hip-hop » vers ces nouveaux milieux. Quand je remontais à Montcalm, en haute-ville, on m'emmenait voir d'autres milieux (une soirée de Word-Up à Saint-Sauveur, par exemple) et ainsi de suite. Les trajectoires s'entrecroisaient finalement, je pouvais être la même journée à Limoilou le matin, à Montcalm à midi et me retrouver à Saint-Sauveur le soir.

La notion de trajectoire me fascinait tout le long de mon terrain, mais surtout l'intersection de ces trajectoires m'enchantait encore plus. Laurent Blais, un journaliste spécialisé en rap pour le quotidien de hip-hop en ligne <33mag.com>, a écrit un excellent mémoire sur les trajectoires du rap à Montréal intitulé « Le rap comme lieu » (2009). Il affirme dans ses écrits qu'il a fait un travail de filature des rappeurs sur le terrain et qu'ils les « filaient comme une ombre ». En fait, confesse-t-il, ce sont ces découvertes (les pistes sur lesquels les rappeurs l'emmenaient) qui l'ont conduit à dégager des trajectoires.

Dans ce chapitre, j'expose ma démarche méthodologique en prenant soin de présenter toutes ses étapes. Ma thèse se situant à l'intersection de l'anthropologie et de la communication, j'ai puisé aux deux disciplines pour mettre en place un cadre d'analyse adapté à ma recherche. Dans la première section de ce chapitre, je parlerai de ma démarche *étique*, que je se situe à l'intersection de l'anthropologie et de la communication. Il s'agit en fait ici d'une approche méthodologique privilégiant une combinaison de méthodes telles que l'analyse textuelle (Hall, 1964) et l'analyse

des formes culturelles (Hebdige, 1979). Par la suite je présenterai les limites de cette démarche. Dans la deuxième section du chapitre, j'explique comment je me suis laissée « glisser » méthodologiquement vers un « enclivage » réel. J'explique ici le processus d'ancrage *in situ* et les différentes phases du terrain, ainsi que les méthodes et techniques de recherche utilisées pour la collecte de données (observation participante, entretiens, sources écrites, données de recension). La troisième partie est, quant à elle, réflexive : il s'agit de mon regard critique sur ma positionnalité. Je fais ma « confession » sur les biais identifiés dans mon ethnographie et les solutions envisagées pour les « contrôler ».

I. Perspectives étique

Par étique, j'entends la construction par la chercheuse de catégories d'analyse extérieures aux réalités des informateurs, lesquelles réalités ne considèrent pas encore la réflexion issue de l'analyse des données du terrain, mais, plutôt, une réflexion préalable à partir des catégories construites par l'auteure pour analyser des textes produits par les participants. En effet, je n'avais pas jusqu'ici envisagé la restriction des données de recension en nombre fini. La technique que je venais de concevoir ne me permettait donc pas de voir l'étendue des thématiques et des problématiques reliées. Cette démarche est différente de la démarche étique classique qu'entend Pike, repris par Olivier de Sardan, voulant que : « La démarche *etic* se focalise sur les processus acoustiques sans référence aux perceptions des sujets, indépendamment de tout arrière-plan culturel, et prend en compte ce que restituent des appareils « objectifs d'observation et de mesure (...) » (1998 : 152).

1.1. Méthode d'analyse des chansons

Bien que j'aie évidemment écouté et analysé l'ensemble des textes des chansons écrites par les rappers du collectif Limoilou Starz et leurs amis et collègues de la haute-ville (notamment des

rappeurs des groupes d'Accrophone et Charlomadaz à Montcalm), de la rive sud de Québec, de Montréal et d'Ottawa, un corpus de textes de dix chansons significatives a été retenu et analysé, en fonction de la popularité médiatique de ces dernières et des orientations de quelques participants. Il s'agit de: « Quebec History X » (de Webster et Karim Ouellet), « SPVQ » (de Webster), « Sortir de la rue » (de Shoddy et GLD), « Everyday » (de Webster et Marième), « Sur la culture » (de Loki), « Lilou life » (de GLD et Sozi), « Limoulou style » (de Limoilou Starz au complet), « Les boss du quartier » (de Limoilou Starz), « Classic Beef » (Sozi), et « Sur la défense » (d'Assassin).

M'intéressant en effet à comprendre le processus d'appropriation socio-culturelle de la musique hip-hop par des jeunes artistes issus de l'immigration dans la ville de Québec, j'ai par la suite voulu vérifier comment se manifestent les résultats obtenus dans les textes auprès des acteurs de l'étude, en situation de vie réelle. C'est ainsi que je me suis investie à comprendre plus concrètement les dimensions culturelles de la musique hip-hop, les raisons qui motivent les jeunes artistes dans un contexte d'immigration à s'investir dans cette activité culturelle qui semble loin de leur bagage culturel, et le rôle joué par les médias dans la réception de cette culture.

1.2 La production des catégories

Pour le contenu des chansons, il s'agissait de procéder, soit en retranscrivant directement les chansons écoutées à partir des vidéoclips, soit en obtenant ces textes directement du rappeur⁴⁴. Je sélectionnais les chansons qui étaient en lien avec ma problématique, pour les analyser par la suite.

⁴⁴ Je dois tout de même préciser que seuls deux rappeurs m'ont donné quelques textes écrits de leurs chansons et des fichiers formats audio (MP3) et MP4 (vidéo) pour analyse. Pour les autres chansons, j'ai dû moi-même les rechercher sur Youtube ou les acheter en support physique (albums de CD). Un producteur et gérant d'artiste m'a aussi fait don de plusieurs pochettes CD de rap, mais je n'en ai retenues aucune pour analyse.

La production des catégories étiques construites par ce « dispositif de mesure » m'avait permis de « colorier un dessin préalablement tracé », obtenu à partir d' « une curiosité préprogrammée » (Sardan, 1995, p.78).

1.3 Limites de cette démarche

Je me rendais compte, au fur et à mesure que j'avancais dans mon analyse de contenu des textes, que les résultats obtenus ne reflétaient pas complètement la vie réelle des rappers, car les données étaient construites à partir d'un « dispositif de mesures » (Sardan, 1995, p.78). Il s'agissait en fait d'une perspective « étiq ue dérivée » (Berry, 1989, 1990), imposant plutôt l'évidence d'une « émiq ue du chercheur » (Headland et al., 1990 et Jardine, 2004), soit la production du savoir imposée par le chercheur.

L'exemple de l'incendie d'un immeuble, « *burnt-out building in the inner-city* », est donné par Fetterman (2010) afin de prouver qu'il faut d'abord ancrer son investigation dans le terrain, dans le but d'assurer l'utilité et la validité de l'information recueillie. Dans mon cas, et pour reprendre la métaphore de Fetterman, j'avais agi comme si j'avais essayé de décrire les raisons de l'incendie d'un immeuble près d'une école de mon point de vue et trouver par ma propre analyse qu'il pourrait s'agir d'un court-circuit électrique (*outsider*), alors que des entrevues auprès d'élèves et quelques pompiers m'informaient qu'un étudiant aurait été recruté par le propriétaire de l'immeuble pour y mettre le feu afin d'en toucher les assurances (*insider*).

Cette méthode d'analyse culturelle à partir de l'analyse des textes de chansons de rap me maintenait encore dans une position d'*outsider*, car elle m'amenait à décrire la culture étudiée en me tenant de l'extérieur, pour ensuite tenter de « vérifier » les informations que j'avais obtenues dans la réalité.

Je décidais donc de « glisser » vers le *insider* car je réalisais que je pouvais saisir certains codes latents de la culture des participants à l'étude, comme comprendre leurs agissements en tant que

personnes immigrantes (puisque j'en étais une également) et personnes jeunes : le but de ce changement était de permettre à l'enquête d'être réalisable, en m'ouvrant à mes informateurs, essayant de trouver « la bonne question à poser » (Hammersley et Atkinson, 1995, p. 31), à partir des réponses préalables et de découvrir l'inattendu *in situ*. Des nouvelles problématiques découlèrent ainsi, au fur et à mesure, que j'intégrais dans mes questions d'entrevues.

II. Perspective insider ou émique : ethnographie critique

- **Perspective insider**

Je me suis progressivement retrouvée dans la perspective de l'*insider* après plusieurs tentatives de « connexion » avec les rappeurs. Bien que cet effort mental ait été exigeant (du fait de ma formation en communication), il me permit d'adopter par la suite, non plus seulement une position *ouverte-fermée*, avec un corpus de données de recension préalablement « fini », une communauté d'acteurs définie, des instruments de recherche préétablis et un modèle théorique à tester, mais plutôt une position *ouverte* basée sur un processus inductif (Hammersley et Atkinson, 1995, p. 24). Ainsi, par exemple, j'ai pu me faire une place dans la communauté hip-hop en étant vue par les rappeurs comme une sorte de « journaliste du hip-hop » soucieuse de rendre compte de toute l'actualité du hip-hop de la ville. De plus, le fait d'avoir changé ma coupe de cheveux pour un style plus rebelle⁴⁵ (contre ma volonté) a naturellement suscité la sympathie des participants de la recherche, et m'a ouvert l'underground de leur milieu, car je leur ressemblais sans le vouloir, en étant devenue à leurs yeux une femme noire (immigrante) au style rebelle.

⁴⁵ J'avais coupé mes cheveux presque au ras de la tête, à cause de la température et par contrainte de temps. Je trouvais que cela m'allégerait de contraintes sur plusieurs plans. En plus, l'hiver s'étant installé dès la fin du mois d'octobre, je troquai mes robes d'été et mes jolies sandales (qui constituaient des barrières de style, comme je le comprendrai plus tard) pour des jeans délavés et des gros pulls.

Après plusieurs tentatives d'intégration auprès des rappers du Limoilou Starz, j'avais en effet réussi à me faire adopter par Jim (Stratège), un des vidéographes/photographes attitrés du collectif. Jim m'invitait spontanément à venir filmer comme lui les événements (dont les lieux et les dates étaient tenus secrets pour le public ordinaire). Toute l'information circulait uniquement entre les « initiés » de la culture, car même souvent sur les réseaux sociaux je ne trouvais pas grand-chose. Ainsi, alors qu'au départ je devais payer mon entrée pour les événements (concerts, soirées dans les clubs, barbecues) quand on voulait bien m'y inviter, la confiance que Jim et quelques rappers reconnus me témoignaient m'avait conférée dans une seconde phase de mon terrain un accès privilégié aux événements les plus impénétrables, comme je viens de le dire, par exemple le « Word-Up battle » à Saint-Sauveur, ou encore le lancement d'un film sur le graffiti au cinéma « Cartier » à Montcalm.

Quand je me présentais dorénavant à l'entrée, même sans badge, je disais avec assurance « Je suis avec Jim le caméraman », comme il me l'avait soigneusement recommandé. Je pus ainsi connaître tour à tour les personnes du mainstream hip-hop, les autorités étatiques sponsorisant ce type d'événements culturels, les « collègues » des médias, les autres rappers, et autres artistes hip-hop, car : « j'étais avec Jim ». Jim me montrait et m'apprenait presque tout sur le « métier » et le milieu : « tu vois ça c'est des choses importantes qu'il faut que tu retiennes, faut pas que tu laisses passer telle personne, t'as des problèmes avec ton trépied, je te règle ça tout de suite, ... etc ». Ma proximité avec Jim m'attirait l'envie de certains, mais aussi la jalousie d'autre. Jim, à 40 ans, était vu comme un des doyens du hip-hop québécois. Après avoir chanté comme rappeur dans le groupe les *Architekts du son*, il s'était reconverti en caméraman/photographe. Il me présentait ainsi aux personnes-ressources (gardiens de la culture), comme KJT, un rappeur et animateur-radio d'une émission sur le hip-hop (CHYZ). KJT me proposa de le seconder pour la célèbre émission hip-hop de la ville de Québec, également appelée *Les Arshitechs du son*, (que Jim avait déjà animée auparavant) dont l'animation est proposée seulement aux « experts » du hip-hop, généralement des rappers confirmés et expérimentés.

Aussi, grâce au bouche à oreille, on entendait parler de moi, et quand je me présentais à une rencontre amicale avec certains rappers (généralement dans des soirées privées dans leurs

appartements), on me reconnaissait tout de suite et m'ouvrait les portes. Par exemple, je rencontrais souvent Nicholas (un entrepreneur hip-hop de la rive sud qui avait emménagé à Limoilou pendant mon enquête), propriétaire de la boutique de vêtements hip-hop « Nickélaos ». Un soir que je me promenais avec des rappeurs, nous « débarquions » dans son nouveau condo à Limoilou, et tout de suite il m'appela par mon nom et me fit signe d'entrer : il m'avait reconnue. Il ne trouva pas non plus d'objection à ce que je les filme ; ma présence ne représentant aucun obstacle à ce qu'ils se disaient de sérieux ou de superficiel. Grâce à ma caméra, j'avais acquis leur confiance, une notoriété dans le milieu, de même que les accès aux entrées des événements les plus fermés. Ma caméra m'amenait même jusque dans les appartements de Montcalm, où je passais souvent des nuits entières à filmer un rappeur ou un DJ en pleine composition, dans un coin de son salon, ou dans une chambre à coucher transformée en studio.

- Perspective émique

Par « émique », on entend un ensemble de configurations, de schémas, de concepts partagés par les sujets étudiés et qui produisent des discours exprimés, tel qu'Olivier de Sardan (1999, p. 158) l'avait déjà expliqué :

« Émique » peut renvoyer aux représentations des sujets dans un sens anthropologique finalement assez proche du sens que peut avoir le terme « représentations sociales » en psychologie sociale. Il s'agit alors de notions, concepts, conceptions autochtones, locales, populaires, autrement dit d'ensembles, configurations ou schémas d'interprétation largement partagés par les sujets au sein d'une culture ou d'une sous-culture donnée.

La méthode de l'ethnographie critique, visée par la suite, m'a permis de me « centrer sur la ligne de force de la problématique et des intérêts de connaissance », ainsi que sur « les significations construites subjectivement par les acteurs et par l'observateur [qui] se situent dans le cadre des rapports sociaux de pouvoir » (Proulx, 2005, p. 3).

2.1 La démarche « émique » ou ancrée sur le terrain

Blais affirme, reprenant Massey, que : « la particularité d'un lieu vient du fait que les trajectoires qui s'y croisent, les interactions sociales qui s'y produisent sont uniques, que leur imbrication, leur dosage ne se retrouvent nulle part ailleurs. C'est donc en repérant ces interactions spécifiques, les articulations d'un lieu, que nous pouvons l'identifier » (Blais, 2009, p. 23).

La dimension temporelle, souvent négligée, informe sur les attitudes et les activités qui peuvent varier avec le temps et peuvent devenir significatives dans la théorie sociale. Ainsi, l'organisation du temps est un exercice laborieux dans l'ethnographie qui permet de révéler la complexité des patterns et des ordres temporels dans l'organisation de la vie quotidienne. Hammersley et Atkinson (2010, pp. 47-48), parlant de l'exemple de Zerubabel (1979) sur l'organisation du temps dans les hôpitaux, affirment que :

Any systematic study here would almost certainly reveal different patterns of work and activity according to the time of day or night, and according to the day of the week. The nature of the referrals and emergency presentations would vary too. Saturday nights would probably be characterized by very different rates and patterns of admission from Sunday nights, and so on. (...) It should be apparent, therefore, that any attempt to represent the entire range of persons and events in the case under study will have to be based on adequate coverage of the various temporal divisions. In the other hand, it is impossible to conduct fieldwork round the clock, and some degree of time sampling must be attempted.

Ainsi, on peut se retrouver de la haute-ville à la basse-ville, mais on demeure toujours dans un espace-temps propre et unique, par l'opération de ce que Ash Amin nomme les « mixed-neighbourhood », soit cette combinaison de groupes sociaux qui varient sur plusieurs plans, mais qui ont la même affiliation à la localité et le même attachement à des pratiques culturelles et des valeurs spéciales. Il définit les « mixed-neighborhood » comme des espaces ouverts, hétérogènes et socialement variés, qui : « needs to be accepted as the spatially open, culturally heterogeneous and socially variegated spaces that they are » (Amin, 2002).

Ma problématique de recherche commence alors à évoluer constamment d'une problématique « générique » vers une problématique « ciblée » (« *topical* ») (ma traduction), et vice-versa : du

« topical » (du fait qu'elle correspondait aux problèmes empiriques) au « generic » (car développée par la bonne question conceptuelle) (Glauser et Strauss, 1995).

2.2. Les gardiens portiers ou « gatekeepers »

J'avais contacté le leader du collectif Limoilou Starz, Webster, pour me permettre d'accéder au milieu hip-hop limoulois. Je m'en remettais à Webster en tant que « gatekeeper », car je compris qu'il fallait « négocier » mon accès au milieu avec une personne suffisamment influente (du fait de sa position de leader du groupe) et qui avait le pouvoir de m'y donner accès. De plus, Webster accueillit positivement mon projet de recherche et m'informa que j'étais la première personne à m'intéresser au groupe (qu'il appelait lui-même le « clan ») de façon « universitaire /scientifique». Il m'organisa une rencontre avec tous les autres membres du collectif afin qu'ils se rendent disponibles pour ma recherche, « dans leur intérêt ». J'apprendrai par la suite que les différents démêlés qu'ils avaient eus avec la police et les conséquences qui en ont découlées (annulation de leurs spectacles, mauvaise presse médiatique, etc.) les avaient rendus méfiants vis-à-vis des « curieux ». En ce sens Hammersley et Atkinson (1995, p. 68) affirment que:

Whether or not they grant entry to the setting, gatekeepers will generally, and understandably, be concerned as to the picture of the organization or community that the ethnographer will paint, and they have practical interests in seeing themselves and their colleagues presented in a favourable light. At least they will wish to safeguard what they perceive as their legitimate interests. Gatekeepers may therefore attempt to exercise some degree of surveillance and control, either by blocking off certain lines of inquiry, or by shepherding the fieldworker in one direction or another.

III. L'enquête de terrain

L'enquête de terrain s'est déroulée dans la période de juin 2011 à décembre 2012 dans les villes de Québec, Montréal et Ottawa. La négociation de l'accès au terrain, la collecte de données et l'analyse ne sont pas des phases distinctes et séparées du processus de recherche, au contraire, elles sont inter-reliées et se conjuguent continuellement durant toute l'enquête de terrain.

L'enquête de terrain se répartit donc en quatre phases. La phase de pré-enquête et d'analyse de sources documentaires diverses en lien avec le terrain de recherche à Québec a duré six mois dans la ville de Québec (de juin à novembre 2011). Je me suis intéressée à comprendre, durant cette phase, les raisons de la médiatisation des rappers à Québec et les problématiques reliées. La deuxième phase, la phase d'enquête sur le terrain à proprement parler, a duré huit mois et s'est faite dans les villes de Québec, Montréal et Ottawa. Elle a commencé en janvier 2012 et s'est terminée en août 2012. La troisième phase a duré un mois, soit tout le mois de novembre 2012, et s'est faite à Québec et Montréal. Entre la deuxième et la troisième phase, je suis revenue du terrain pour commencer une première transcription de mes entrevues et des notes de terrain sur fichier Word. La dernière phase est une phase finale d'enquête après l'analyse partielle de mes données. Considérant que je n'avais pas assez de données pour une ethnographie complète, je revins sur le terrain de fin octobre jusqu'à la mi-décembre 2012.

J'ai utilisé cinq types de méthodes ethnographiques pour la collecte des données : l'observation simple et virtuelle (sur les réseaux sociaux), l'observation participante, les entretiens, les procédés de recension et les sources écrites.

Pour commencer mon étude, j'avais envoyé à chacun des rappers des messages électroniques avec une invitation à participer à mon étude sur le réseau social Facebook, contenant les fichiers de demande de consentement et d'information sur le caractère confidentiel de la recherche.

3.1 L'observation participante

Je rencontrais souvent les rappeurs chez eux le dimanche, car c'était à peu près le seul jour où plusieurs d'entre eux étaient disponibles. Quand j'arrivais dans un appartement, le son de la musique était généralement assez modéré, et quelques trois, quatre personnes se trouvaient dans la cuisine en train de parler, commenter les derniers événements de la scène hip-hop québécoise, montréalaise et américaine. On me proposait soit alors un verre de vodka, ou de vin, et quand je déclinais, on me pressait de m'intégrer au groupe, ce que je finissais toujours par faire (je prenais soin de ne pas boire plus de trois gorgées par soir pour rester sobre). Mais au fur et à mesure que la nuit avançait, le son de la musique montait généralement pour laisser place souvent à un véritable concert *a capela*. Au début de mon enquête, je me raisonnais de ne pas rester trop tard en leur compagnie car j'étais consciente que ma présence féminine dans ce milieu machiste et nocturne pouvait facilement tourner en ma défaveur. Je prenais part aussi à des « rites initiatiques » tels la visite de bars de danseuses en compagnie d'une poignée restreinte de rappeurs, ou encore « l'affichage nocturne » dans les grandes artères de la ville de Québec, qui me transportaient dans des univers insoupçonnés de la vie des rappeurs. Il faut préciser que l'univers des rappeurs est essentiellement nocturne. Toutes les activités intéressantes se déroulant à partir de 20h au plus tôt, dans l'*underground*, le non-conventionnel.

Au départ, j'observais les artistes dans les concerts et coulisses des salles de concerts pour documenter, au moyen d'un carnet de terrain, leur préparation aux shows, leur organisation du rôle que jouera chacun et leur gestion du temps, des imprévus et, surtout, des commanditaires. Mes observations variaient entre des soirées arrosées dans les appartements des rappeurs et les festivités dans des boîtes de nuit ; ainsi que des bagarres entre rappeurs et autres membres de l'industrie (propriétaires de club, videurs) dans des clubs, dignes de ce que Olivier de Sardan appelle les « rituels caractéristiques » (1995, p. 75).

Je participai aux tournages de vidéoclips (le clip de « Lilou-Life » avec GLD et Shoddy, par exemple) en tant que figurante, position qui me permettait d'observer méticuleusement les artistes, leurs comportements et capter leurs conversations. Je participai fréquemment aux soirées (barbecue et autres) chez leurs amis du milieu du rap, comme également la soirée d'anniversaire de Jim, le producteur de vidéoclip, que je découvrais être un excellent cuisinier. Ceci me permit de comprendre, par exemple, que Jim était doté de plusieurs capacités qui pouvaient l'emmener à

se reconvertir en cas de besoin. Je présente particulièrement les dispositions à la reconversion de Jim (Stratège) au chapitre VI.

À partir du mois de mai 2012, je poursuivis mes entretiens avec les sept autres rappeurs membres du collectif, soit GLD, les Sozi (Eric et Frédéric), Assassin, Seif, Eddy et Showme. Afin de comprendre leur univers, je participai à des activités de trois sortes : les rencontres dans les coulisses avant les concerts (mai 2012); les prestations des artistes en concert, tels Webster, GLD, Assassin, Les Sozi (juin, juillet, août et novembre 2012) et dans les soirées hip-hop organisées dans les clubs ; dont deux soirées organisées par Shoody ; les soirées Dmanyak ; et les soirées Big'up au bar L'Autre Zone à Limoilou, (sur la 3e Avenue) et au club L'infraction à l'Ancienne Lorette, pour observer leurs pratiques et leurs interactions. .

De plus, je voyageai souvent : j'allais à Montréal et Ottawa pour observer les artistes dans leurs shows, de même que pour assister à des ateliers d'écriture de textes de rap. Je notais toutes mes observations dans des « cahiers » et « journaux » de terrain, souvent à la main, souvent directement saisis dans mon ordinateur.

Enfin, l'observation participante sur les réseaux sociaux me permit de m'impliquer d'une autre manière dans le quotidien des participants de ma recherche, les rappeurs du Limoilou Starz. Au départ, et comme je l'ai déjà mentionné, j'ai pu établir le premier contact avec Webster et ses amis, grâce à un réseau social connu de tous, Facebook, pour leur présenter ma recherche et leur dire mon intérêt de les rencontrer. Il fallait par la suite, après leur acceptation, identifier les autres membres de la communauté hip-hop de Québec et leur envoyer ma demande, afin de les « suivre » quotidiennement. Cette observation virtuelle était une très bonne façon de se familiariser avec eux, qui parlaient déjà de la « fille qui fait une recherche sur le rap » entre eux avant de me rencontrer

Mon profil Facebook était réel, il me présentait telle quelle, ainsi que ma « vraie » famille et mes amis véritables; mes photos aussi : je ne sentais par le besoin de créer un « faux profil » pour avoir accès à mes participants car je voulais qu'ils me voient aussi telle que je suis dans la vraie

vie, car je me disais qu'ils allaient me faire plus facilement confiance s'ils me sentaient « vraie » et non une sorte de personne qui venait leur soutirer des informations.

Je parcourais ainsi tous les jours leurs pages Facebook, particulièrement celle de Webster, véritable panier d'informations, me tenant au parfum des événements, de leurs états d'âme, des informations diverses concernant les activités, et au besoin discutant, en mode « messenger ». Par exemple, Webster publiait des articles de Cyberpresse sur le: « Profilage des Noirs » au Québec et la marche à suivre si l'on se faisait intercepter injustement par la police⁴⁶..

Ainsi, le réseau social en ligne Facebook m'a permis de connaître les actions quotidiennes des rappeurs et de me familiariser avec leur univers et leurs batailles.

3.2 Les entretiens

J'ai réalisé quarante entrevues d'une durée de trente minute à deux heures 45 minutes auprès de 31 participants. Ce sont essentiellement les rappeurs du Limoilou Starz: Webster (1), Shoddy (2), Loki (3), Les Sozi (4+5), Showme (6), Assassin (7), GLD (8), Eddy (9); Seif (10) ; un rappeur du groupe Accrophone (11); deux DJ, soit DJ Fade Wizard (12) et, DJ Natte (13), quatre rappeuses, Marième (14), Ruby (15), Kizzy (16) et Sarahmée (17), un producteur-responsable d'une maison de disques, Raphael Perez (18), un reporter-caméraman-producteur de vidéos de hip-hop, Stratège (19), le père d'un rappeur (20) pour comprendre la dynamique de production et trois fans, Jean-Sébastien (21), Vero Sanchez (22) et Nathalie, une fan de rap, danseuse « stripteaseuse » (23). De plus, un journaliste-chroniqueur du journal *Le Soleil* (24) a été un informateur-clé, ainsi que la copine d'un rappeur (25), un grapheur, Pastel (26), deux habitants de Limoilou (27+28), l'ami du père d'un rappeur (29), un fan de musique rap international (30) ; et un rappeur d'Ottawa connue sous le nom de ZPN (31).

⁴⁶ Puisque je m'intéressai à la compréhension du conflit qui oppose les rappeurs aux agents de la police, j'entrepris aussi de contacter par courriel des agents de la fraternité des policiers de la ville de Québec pour des entrevues. Deux personnes de la police ont ainsi été sollicitées, mais en vain.

Après une première phase d'entretiens semi-dirigés débutant en août 2011, je réalisai une deuxième phase d'entretiens avec les rappers de Limoilou à partir de janvier 2012 (d'abord informelles), puis des entrevues formelles en février, mars et avril et ce, dans un premier temps, avec trois rappers du collectif, soit Webster, Shoody et Loki. Les entretiens étaient préparés selon un canevas de questions ouvertes (voir en annexe). Je rencontrais les participants la plupart du temps dans les cafés Brûlerie (Limoilou, St-Roch, Ste-Foy, St-Jean) et chez eux pour les entretiens.

3.3 Les sources écrites et audiovisuelles, la littérature savante et autres recensions

Je ne connaissais pas du tout Limoilou et les recherches de documents et archives concernant ce quartier, ainsi que la municipalité de Québec furent également une étape importante à franchir. Comme l'affirme Murchinson (2010, p. 162):

When archives are available, the primary documents provide a rich sense of history. The ethnographer can use the documents to answer questions about how long social and cultural phenomena have been in existence and to build a larger picture that considers historical antecedents and the course of social and cultural change.

La recherche documentaire sur mon sujet d'étude et sur les rappers que j'observais se faisait durant tout le processus d'enquête. Toutes les sources disponibles étaient exploitées : je lisais des articles de journaux, des articles de revue scientifiques. Je parcourais des rapports et publications des municipalités, étudiais des cartes de la ville de Québec, les statistiques démographiques. Je lisais des livres sur le rap et le hip-hop, en particulier au Québec, regardais des vidéoclips, écoutais la radio. Je diversifiais mes sources notamment pour ne pas me baser sur les récits d'une seule partie (les rappers), surtout que concernant leurs rapports avec la police par exemple, je n'avais que leur version et non celle des policiers.

Le site d'hébergement Youtube et la chaîne Dmanyak tv, diffusaient régulièrement des entrevues et des vidéoclips sur le hip-hop québécois de Québec et constituaient un bassin primaire assez riche pour mes recherches afin d'obtenir des informations historiques (locales et régionales).

Les autres documents recensés ont déjà été mentionnés dans la première partie de ce chapitre; ils se résument aux textes de chansons et à la littérature scientifique parcourue sur le sujet du hip-hop.

3.4 Justification du corpus

J'ai choisi de faire ma recherche dans la ville de Québec dans un premier temps car le phénomène du hip-hop, pourtant déjà mis en place durant plus d'une décennie, n'y avait pas encore été étudié. Dans un second temps, j'étais troublée par la problématique de race et de classe qui transparaissait visiblement à travers l'échantillon des communautés d'étude sélectionnées à Limoilou et à Montcalm. En effet, dès mes premières observations, je constatais que les communautés des rappeurs et entrepreneurs hip-hop de Québec vivaient à l'intérieur d'espaces fermés, et qu'ils se suffisaient à eux-mêmes. Par exemple, bien que les rappeurs de la rive sud étaient populaires à Québec, ces derniers n'avaient pas vraiment d'affinités avec leurs confrères de la rive nord, ou sinon très peu, et cela se limitait aux « affaires ». Je fis la même observation pour les liens entre la communauté des rappeurs de Québec et ceux de Montréal, sauf le cas de Shoddy, qui organisait fréquemment des soirées hip-hop où venaient se produire quelques rappeurs de la scène montréalaise : A mon avis, Shoddy semblait être un des rares à avoir ce genre de relations.

Je me rappelle avoir suivi Webster lors de plusieurs concerts à Montréal et l'avoir entendu me dire « ce sont des gens de l'industrie », d'un air désolé, comme pour signifier qu'il n'appartenait pas à leur monde. Bien qu'ils se connaissent entre eux, et s'informent de loin sur la production musicale (un autre rappeur me dit par exemple : « Sans Pression, il fait rien depuis »), le désir des rappeurs de Québec se démarquer des autres rappeurs (notamment montréalais) était frappant. Eux, les rappeurs de Québec, ne faisaient pas du rap industriel (sous-entendu comme ceux de Montréal), bien que certains parmi eux voulaient se faire reconnaître justement par cette

industrie (notamment les rappeurs commerciaux). Mais cette reconnaissance, je l'expliquerai au chapitre VII, était surtout au niveau des chiffres de vente, et non d'une appartenance au même cercle social.

Leurs confrères montréalais n'étaient pas vus comme « la famille », mais comme des partenaires avec qui il faut de temps en temps interagir, du moins de ce que j'ai pu observer. C'est ainsi que lors d'un tournage de vidéoclip, on faisait appel aux « boys » montréalais, un peu plus pour leur témoigner un certain respect, et consolider les partenariats : ainsi l'ascenseur serait rendu pour d'autres sollicitations. Mais ce n'était qu'une poignée très restreinte de personnes issues de Montréal qui se manifestaient en faveur des artistes de Québec. De façon générale, je ressentais vraiment une hostilité entre les deux villes.

Parallèlement, les rappeurs de Limoilou étaient eux-même regroupés en un mini-clan, car ils vivaient dans leur quartier, se fréquentaient entre amis et confrères, et se retrouvaient souvent dans les mêmes espaces sociaux (cf. chapitre IV., section II.). Je pense pouvoir affirmer que les rappeurs de Limoilou constituaient une entité sociale qui se suffisait à elle-même, avec ses propres réseaux, ses propres codes, ses propres combats. Et même si elle était assez restreinte, elle demeurait dynamique, et surtout, avait cette volonté de perdurer. La dynamique musicale du hip-hop à Montréal était plus importante et se suffisait à elle-même également; Montréal restant quand même la plus grande ville de la manifestation du phénomène culturel et économique du hip-hop (cf. chapitre II, section 2.2). L'industrie du hip-hop y est bien établi et a ses propres réseaux, bien qu'oeuvrant principalement dans l'*underground*; et constituant encore pour certains auteurs une scène émergente (voir Lussier, 2011). Cependant, la scène musicale afro-montréalaise est surtout connue et marquée par la musique populaire jazz. Les premiers artistes à avoir implementé ce qu'on appelait alors la musique noire dans le quartier St-Henri à Montréal sont principalement des piannistes immigrants afro-américains (de jazz) tels Oscar Peterson (depuis les années 20) et Oliver Jones. Plus tard, le Calypso et le Rhythm and Blues s'implémentent aussi à Montréal dans les années 50 avec l'arrivée des immigrants afro-carribéens, suivi dans les années 60 du reggae, et dans dans les années 70-80 du hip-hop.

Leblanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian (2007) retracent l'apparition du hip-hop sur la scène montréalaise à la fin des années 80 comme provenant des familles jamaïcaines et haïtiennes établies à Montréal ayant de la parenté aux États-Unis:

Ainsi, le hip-hop a surtout pénétré l'île de Montréal, et le Québec en général, grâce à des échanges culturels qui ont pris place à travers les réseaux migratoires : ayant des amis et/ou de la famille aux États-Unis, des Jamaïcains et des Haïtiens établis à Montréal se rendaient régulièrement à New York pour copier sur cassettes la musique et les vidéoclips des groupes de l'heure ou en émergence. Ces jeunes Montréalais les faisaient ensuite circuler informellement dans les rues de Montréal » (p.12)

Les auteures identifient cependant le hip-hop comme stratégie d'action communautaire et d'intervention sociale et culturelle, permettant au gouvernement de financer les artistes en devenir vivant dans des quartiers difficiles: c'est ainsi qu'elles parlent du hip-hop en tant que culture semi-marchande:

Au cours des années 1990, plusieurs centres jeunesse et centres communautaires de l'île de Montréal, dont le Park Extension Youth Organization, le Centre St-Damase et la Maison des jeunes Côte-des-Neiges, ont en effet développé des programmes Hip-Hop afin d'aider les jeunes en situation de précarité ou même de marginalisation. Les programmes de hip-hop procurent un espace organisé au sein duquel les jeunes peuvent s'exprimer par le rap, le graffiti et/ou le breakdance. Ces ateliers, workshops ou drop-in articulés autour de la culture hip-hop ont pour principal objectif de permettre aux jeunes en situation de marginalisation de s'exprimer, de prendre conscience de leur identité. (pp 12-13)

On peut dire que la ville de Québec n'a pas connu cette longue implémentation des musiques noires comme c'est le cas à Montréal. En effet, la population de Québec, majoritairement blanche, a développé des goûts musicaux populaires autres (voir Alarie, 2008). L'intérêt pour les musiques noires s'est directement manifesté avec l'apparition de la culture hip-hop, en partie favorisée par l'arrivée des jeunes immigrants et grace aux jeunes québécois blancs de la rive sud ayant le voyage facile (comme je l'ai déjà expliqué au chapitre I, section 3.3). Ainsi selon moi, la ville de Québec est un terrain d'analyse doublement fascinant du point de vue de l'influence de la globalisation, car cette dernière a directement permis de créer une sorte de « cellule de jeunes artistes africains/et de descendance africaine » au sein d'une société majoritairement blanche québécoise. Ceci peut également justifier en partie l'absence de lien direct entre la scène culturelle hip-hop montréalaise, et celle de Québec, même si cependant on peut établir des liens sur le plan « industriel » comme je viens de le souligner.

IV. Analyse des données

4.1. Dépouillement et analyse des données

Le travail de dépouillement et d'analyse des résultats a constitué la partie la plus intéressante de cette recherche. Au niveau de l'analyse, je me suis restreinte à analyser les résultats qui me permettaient de répondre à la question de recherche, vu la trop grande quantité des données. Je naviguais, en fait, constamment de mon ordinateur vers mes nombreux carnets, puis ensuite vers mes fichiers audio et vidéo. Bien que ce travail ne se déroulât pas qu'en une seule phase, mais en tout un processus de navigation constante, il se faisait presque toujours au retour d'une séance de travail sur le terrain.

Les notes que je consignais dans des carnets différents étaient par la suite photocopiées pour former une sorte de « recueil de terrain », ensemble avec les notes saisies dans mon ordinateur que j'imprimais par la suite. Je trouvais cela difficile et onéreux en temps de saisir les entrevues et les observations dès que je revenais du terrain, puis d'écrire et de photocopier par la suite, car j'avais de plus en plus de données et très peu de temps entre les évènements. Alors, je laissai tomber la retranscription des entrevues sur ordinateur et me concentrais à écouter directement pour ensuite écrire mes analyses à partir de l'écoute uniquement.

Même au niveau de la saisie des observations, je changeais de cahier chaque fois que je travaillais sur un nouveau rappeur, mais je n'arrivais même plus à maintenir cette méthode car les rappeurs se retrouvaient souvent ensemble et il m'était impossible de séparer cela dans mes notes. Alors je me contentais de tout écrire ensemble, les notes se mélangeant au fur et à mesure, notes descriptives, notes analytiques, notes réflexives (cf. Beaud et Weber, 2003).

4.2 Codage

La catégorisation des données et le codage des thèmes se sont faits à la main, en attribuant des codes couleurs et en recensant des catégories pour en dégager les thèmes. Je surlignais en même couleur tout ce qui constituait le même thème. J'ai codé les informations et vingt thèmes en sont ressortis. J'ai par la suite constitué des mini-dossiers comportant des fichiers Word et Excel. J'utilisais Excel pour faire une base de données de mon corpus, avec des tableaux croisant les catégories sociodémographiques avec les catégories thématiques. Ainsi, je pouvais voir les interrelations qu'il y avait entre les catégories et les comparer constamment.

Je n'ai pas utilisé un logiciel d'analyse qualitative comme N-Vivo. D'après Wanlin, N-Vivo, par exemple, fait le même traitement que le travail d'analyse manuel, sauf qu'il est plus rapide et qu'il permet de produire en volume :

Fondamentalement, les opérations de codage et de catégorisation sont les mêmes que celles que l'on fait quand on travaille manuellement, mais la vitesse de travail de traitement et d'analyse des données est augmentée. (...) Certes, toutes ces opérations sont faisables à la main, mais NVivo7 permet de produire les éléments de synthèse de manière bien plus rapide même pour un matériel volumineux et n'implique pas à chaque fois une nouvelle opération de comptage ou de fouille. (Wanlin, 2010 : 259).

Bien que laborieux et exigeant en temps, je trouvais en effet que le travail manuel de codage et de catégorisation était plus facilement abordable que l'utilisation d'un logiciel très compliqué, et pour le même résultat.

4.3 Triangulation

Les données analysées, je procédai par la suite par triangulation pour recouper les informations. Je procédai à deux niveaux de triangulation : pour la vérification des informations à partir de plusieurs sources et, par la suite, par la recherche d'une hétérogénéité des informations pour en faire ressortir les contrastes, appliquant la politique rigoureuse recommandée par Olivier de Sardan (1995, p. 12) :

Par triangulation simple, le chercheur croise les informateurs, afin de ne pas être prisonnier d'une seule source. Mais on pourrait parler de triangulation complexe, dès lors qu'on tente de raisonner le choix de ces informations multiples. La triangulation complexe entend faire varier les points de vue pour lesquels elle pense que la différence fait sens. Il ne s'agit pas de « recouper » ou de « vérifier » des informations pour arriver à une version véridique, mais de « rechercher des discours contrastes, de faire de l'hétérogénéité des propos un objet d'étude, de s'appuyer sur les variations plutôt que de vouloir les gommer, les aplatir, en un mot bâtir une stratégie de recherche sur la quête de différences significatives. On arrive ainsi à la notion de « groupe stratégique » (Sardan, 1995, p. 12).

C'est ce qui m'a permis de dégager les trois grandes problématiques (sociale et identitaire, politique et économique) de recherche, dans l'optique de la multidimensionnalité (Sardan, 2008, p. 251).

4.4 Théorie émergente : l'intersection des trajectoires

La théorie « émergente » adoptée dans cette étude est une adaptation de la *grounded theory* (Glaser et Strauss, 1965), ou encore l'approche méthodologique MTE (méthodologie de théorisation enracinée). Comme expliqué par François Guillemette (2006 et 2009), la théorie « émergente » permet l'application du critère de l'*emergent-fit*, qui est principalement l'induction. L'induction (contraire de la déduction), est la construction d'un cadre théorique à partir des données. C'est ainsi qu'on crée une théorie « émergente », c'est-à-dire, qui émerge des données. Guillemette et Luckendorf (2009, p.6) expliquent :

C'est ainsi que Glaser et Strauss présentent la finalité de leur approche. Déjà dans leur livre fondateur (1967), ils expliquent que la Grounded Theory est une « nouvelle » façon de faire de la recherche en sciences humaines et sociales (...). Glaser et Strauss proposent d'inverser la logique hypothético-déductive et, au lieu de « forcer » les données pour qu'elles entrent dans le cadre théorique, ils proposent de construire un cadre théorique à partir des données. Ainsi, leur perspective est essentiellement inductive; leur approche est essentiellement dans une orientation d'émergence, c'est-à-dire que l'aboutissement du processus de recherche est une théorie qui émerge des données.

La théorie émergente a permis de faire ressortir, entre autres, l'intersection des trajectoires. Comme je l'ai mentionné déjà au début du chapitre, la notion de trajectoire me guidait tout au long de mon enquête. Elle me permettait en effet de saisir l'importance que prenaient les dimensions d'espace et de temps dans cette recherche, et comment ces dimensions permettaient l'accomplissement des mouvements. Ainsi, l'espace et le mouvement me guidaient vers la notion de « trajectoire », au fur et à mesure que j'avançaie dans mon enquête. Je m'intéressais en effet à comprendre comment les trajectoires étaient dessinées par les rappeurs de Limoilou Starz, ce qui me conduisait à d'autres rappeurs, vivant dans d'autres milieux, et me permettait de dresser une carte des principaux lieux de production culturelle et résidence des artistes hip-hop.

Comme l'affirme Murchinson, l'espace est un aspect essentiel de la culture, car il informe culturellement l'ethnographe des expériences de vie historicisées dans la vie humaine des participants. La dimension spatiale aide à diviser les individus en groupe distincts. La dimension physique (mouvement), quant à elle, joue un rôle significatif pour la mise en évidence des flux culturels qui sont très importants à souligner dans cette étude. Ainsi, l'espace et le mouvement sont deux composantes cruciales de cette étude et peuvent être illustrés par l'entremise de cartes ethnographiques (Murchinson, 2010, p. 128-131). Les cartes sont en fait des représentations visuelles des analyses faites à propos de l'espace conceptuel et vécu de la culture des participants.

V. Réflexivité sur mon ancrage

J'ai travaillé sur un objet de recherche qui découlait de ma propre fascination pour la musique hip-hop. L'enquête de terrain m'a fait vivre plusieurs phases du choc culturel, qui évoluaient sur le plan émotif, en « dents de scie ». Ainsi, le choix de la communauté d'étude (les rappeurs du Limoilou Starz et de Montcalm), a suscité beaucoup d'émotions quand est venue la nécessité de commencer l'enquête de terrain. Quand je m'installai sur le terrain, je passais régulièrement d'émotions positives (joie, exaltation) quand j'écoutais une chanson de rap (par exemple la

chanson « Close your eyes »⁴⁷ du troisième album des LS intitulé « Les Boss du Quartier »), aux émotions négatives (peur, danger, insécurité) du fait de leur représentation caricaturale comme gang (et donc, comme des personnes dangereuses habitant des quartiers non sécuritaires) par les médias et autres personnes vivant dans la ville de Québec. Dans ce dernier cas, je crois que je me suis d'abord laissée prendre au piège du « cliché du terrain » qui, aboutissant à une réticence de départ chez moi, s'est transformée au fur et à mesure que je m'armais des règles théoriques et méthodologiques exigées pour un terrain anthropologique, en mode de panique générale.

Au début de mon terrain, je ne restais jamais toute seule avec les participants qui étaient pour la plupart, des hommes. Je me faisais accompagner par un contact et ne restais pas après 22h, pour ma sécurité. Cela m'effrayait de me retrouver seule avec eux, sans être accompagnée par la personne avec qui j'allais (il s'agissait d'un étudiant français qui faisait son terrain sur les musiques afro-américaines et la masculinité). Par la suite, j'avais rencontré un compatriote camerounais à Limoilou qui m'accompagnait. J'étais en alerte constante sur le danger d'être aux milieux de jeunes hommes souvent saouls et *high*, surtout qu'après trois bouteilles de bières et des joints, les rappers se mettaient de plus en plus en mode *hard*.

5.1 Mes divers rôles et positions d'ancrage

⁴⁷ J'aimais tellement cette chanson, le *beat* (instrumental) était tout simplement « explosif ». Je la chantais à haute voix dans ma chambre, je la mettais dans mon iPod quand j'allais faire du sport, ou l'écoutais quand je marchais dans les rues tout simplement, car elle me mettait de bonne humeur à chaque fois que je la jouais. Quand je la rejouais (à plusieurs reprises), je me mettais à secouer ma tête et à fredonner les paroles de cette chanson. J'aimais aussi la chanson de « Everyday » de Webster et Marième, de même que plusieurs autres que j'avais mémorisées (« Limoilou style », etc) car elles me procuraient tout simplement des sensations de joie. Cette appréciation naturelle de leur musique a, je pense aussi, rapidement brisé la glace entre les rappers et moi. Ainsi, quand j'allais à une première rencontre de répétition avant un concert, les rappers s'aperçurent que je connaissais pas cœur plusieurs de leurs chansons, sur lesquelles je dansais facilement aussi. Ils me firent la remarque, car je pense, ils en étaient flattés. De même, plus tard quand j'accompagnais les artistes dance-hall dans des soirées, je m'aperçus que je connaissais et surtout appréciais plusieurs chansons qui se jouaient dans les clubs. Je demeurais cependant en alerte sur mon travail d'ethnologue, bien qu'il était difficile de ne pas bouger mon corps (pour danser) ou encore de ne pas secouer ma tête (en guise d'appréciation) quand le DJ jouait une chanson comme « Bombastic » de Shaggy par exemple.

J'occupai différentes positions durant ce séjour prolongé auprès des participants de ma recherche qui me permettaient de documenter les faits selon plusieurs angles.

Je devenais « observatrice-participante » quand il fallait que j'assiste à des événements culturels et à des spectacles musicaux. Par exemple, lors de conférences-débats auxquels j'ai assisté à titre d'auditrice et amie de Webster (au Musée de la civilisation de Québec dans le cadre d'un atelier sur le Mois de l'histoire des Noirs, et au bar L'Agitée dans le quartier Saint-Roch pour la conférence de la Ligue des droits et libertés contre la marginalisation des personnes vulnérables, etc.) ; des concerts et soirées-spectacles dans la province de Québec et en Ontario, des soirées hip-hop à Montréal ; une soirée à l'Université d'Ottawa pour un concert de rap dans le cadre du Mois de la Francophonie ; des ateliers d'écriture donnés par Webster dans des centres jeunesse ou dans des bars en basse-ville de Québec. Je m'investissais de plus près dans de nombreuses activités, variées, telles que d'autres ateliers d'écriture dans lesquels j'ai pu composer des rimes de rap et les débiter, des pratiques (répétitions) pour les concerts (je faisais la choriste pendant les répétitions, mais Webster n'acceptait jamais que je monte sur scène lors des concerts, car j'étais encore et restais toujours novice).

Mon rôle changeait à chaque fois que les événements se déroulaient et, de plus en plus, je me « frottais en chair et en os à la réalité » (Sardan, 1995, p. 3) de ceux que j'étudiais, au point d'avoir l'impression de subir de véritables rites initiatiques qui me donnèrent l'impression « d'avoir les mains sales », comme les soirées arrosées d'alcool, les fréquentations des bars de danseuses nues, les déplacements en groupe dans la ville en pleine nuit. Je naviguais entre les rôles, au gré des situations qui se présentaient devant moi, parfois, comme amie, parfois comme anthropologue (avec mon carnet de notes), parfois comme journaliste (avec ma caméra et mon dictaphone). Avec les rappeurs, nous naviguions constamment du formel à l'informel, du sérieux au frivole, du « sécuritaire » au « dangereux ». Je me retrouvais avec certains d'entre eux dans des chambres de transaction de stupéfiants, puis l'heure d'après, en train de manger dans un restaurant asiatique. Je devenais souvent aussi leur confidente sur leurs problèmes de couple, j'étais même vue comme une psychologue qui allait essayer de « diagnostiquer » le mal-être qui est en eux.

Je pense que j'avais réussi à me faire respecter, surtout quand j'avais commencé à faire valider mes analyses de chansons par Webster (technique que propose Swanborn) pour réduire les risques d'ethnocentrisme. Le fait aussi qu'on me voyait régulièrement travailler (prendre des notes pendant les observations ou pendant les entretiens, filmer avec une caméra, prendre des photos, revenir plusieurs fois sur une longue durée, bon gré mal gré, y a grandement contribué je pense, reflétant une « politique du terrain » rigoureuse et sérieuse.

5.2. Réflexion sur les émotions : subjectivité et distanciation

La question de l'émotion (peur, angoisse, joie, exaltation, etc.) est centrale dans ce travail et je me suis plusieurs fois interrogée sur la place que je devais lui accorder dans cette partie réflexive. En effet, est-il possible de construire une altérité de son objet de recherche si l'on n'en fait pas cas ? Le débat sur le « faut-il ou ne faut-il pas avoir des émotions sur le terrain » peut paraître rébarbatif ou encore dépassé, mais comme le souligne Canevascini et Foley (2009), la dichotomie entre implication et objectivité reste toujours d'actualité, surtout en anthropologie. Je pense pour ma part que des émotions ont été tout de suite suscitées, car je ne voulais pas qu'on m'identifie aux participants de ma recherche. Je voulais rester distante, même si je ne me l'avouais pas, pour un certain nombre de raisons; en même temps que j'appréciais le travail des rappers.

Je me rendais compte que cette peur constante était en fait une peur d'identification à eux et d'eux à moi, car étant une femme noire, ayant un accent « étranger » (d'immigrée) et surtout venant directement d'Afrique comme beaucoup d'entre eux (j'avais un statut d'étudiante étrangère faisant son doctorat au Canada), je ne pouvais pas et surtout, je ne voulais pas tout de suite être associée à une personne résident à Limoilou et faisant du rap, en plus d'être Noire (avec toutes les connotations négatives que cela pouvait comporter socialement dans la ville). Sans m'en rendre compte, je tombais dans le culturalisme tant dénoncé en anthropologie. Je ne voulais pas que les participants de ma recherche me *situent dans leur expérience* (Hammersley et Atkinson, 2010, p. 80), car non, je ne venais pas de Limoilou et non, je n'étais pas une rappeuse.

Mais en même temps paradoxalement, je voulais savoir comment gérer la situation sans être confrontée à l'hostilité, car mon travail était de produire un savoir, certes objectif, mais basé sur leur vérité culturelle (*cultural thruth*), que je ne pouvais obtenir que s'ils me faisaient confiance. Fallait-il ou non se tenir à distance? Quelle était la bonne distance ?

Premièrement je voulais « contrôler » ma présentation (*impression management*⁴⁸) auprès de mes participants. Il fallait qu'ils me voient comme une universitaire, une « *pro* » (professionnelle) et non comme une des leurs. Un des rappers, notamment, semblait ne pas aimer mon côté distant vis-à-vis de lui. À l'arrivée de l'été 2011, avec le beau temps, ce rappeur commença à s'intéresser à mon projet et à venir vers moi spontanément. Il m'envoya des messages spontanés sur Facebook, m'invitant souvent à venir « *chiller* » avec eux, ce que je faisais constamment. Toutes les occasions étaient bonnes pour se retrouver souvent entre amis, soit chez l'un d'eux (*i.e.*, chez Webster sur la Canardière, ou chez Loki, à St-Rock), ou encore dans un bar (*i.e.* L'Autre Zone sur la première Avenue à Limoilou), dans des cafés (*i.e.* Brûlerie Limoilou sur la 3^e Avenue, etc.). Il m'invita à plusieurs autres événements (lancement d'albums, spectacles, etc.) et m'ouvra un accès privilégié à leur milieu. Cependant, je me méfiais de lui, en fait, parce qu'il m'avait fait plusieurs propositions illicites (à caractère sexuel) et que son attitude courtisane m'agaçait franchement. Je décidai de privilégier des conversations électroniques avec lui (via le réseau Facebook). Son objectif semblait de me faire admettre qu'il me plaisait et d'obtenir un rendez-vous galant avec moi (pendant lequel je ne lui poserais aucune question), prétextant qu'il était intéressé par moi.

Un autre rappeur en fit autant, un peu plus tard dans mon terrain. Il insistait pour m'emmener aux Danseuses (bar de danseuses nues), « pour me faire voir un autre aspect de leur culture ». Après quelques hésitations, j'acquiescai car il proposait finalement que d'autres personnes du milieu viennent avec nous. Durant cette soirée, il me faisait visiblement du charme, et insistait

⁴⁸ La gestion de l'impression ou « *impression management* » est définie par Sharma (2012) comme une construction de nous-mêmes revendiquant une identité personnelle, en nous présentant d'une manière qui soit compatible avec cette image.

pour me faire boire. Après plusieurs questions qu'il me posa sur mes goûts (sexuels), il se résigna finalement face à mes réponses très « politiques »⁴⁹ et à mes réactions d'agacement.

Le fait d'être, selon les dires des artistes, une jeune femme de belle apparence dirigeait la collecte de données d'une façon assez particulière à laquelle je ne pouvais me soustraire. Bien que cette situation me permit d'avoir des entrevues assez aisément auprès des rappeurs, et d'avoir accès à des univers insoupçonnés, j'avais vécu plusieurs expériences importunes, notamment celles que je viens de décrire plus haut, et une autre avec la conjointe d'un entrepreneur hip-hop, qui pensait que la seule raison pour laquelle « je le suivais partout », pour la citer, était sentimentale. Elle se mit à me regarder de travers à chaque fois que je me retrouvais à un événement où il était présent et j'interprétais cela comme de la jalousie. Pour éviter qu'elle ne le monte contre moi au point de couper mes accès de plus en plus poussés dans le milieu, je développai comme stratégie de devenir plutôt son amie afin de la mettre en confiance. Je pense avoir également contrôlé ce biais par ma grande sociabilité, ce qui me permettait souvent de gagner la confiance des participants que je recrutais spontanément.

Les expériences des femmes ethnologues sont souvent similaires, car elles sont vues comme des proies sexuelles quand elles enquêtent dans des milieux très masculins (Hammersley et Atkinson, 1995, pp. 98 et 115-118).

Dans une deuxième phase de terrain, je commençais à m'identifier à mes participants et ma « gêne » disparut petit à petit. Je sentais qu'ils m'acceptaient du fait de ma présence régulière (après plus de six mois d'observation et d'entrevues). Il fallait maintenant que je m'implique avec les participants dans la production du savoir, après avoir établi des relations plus confiantes avec quelques-uns d'entre eux. Je pensais atteindre de plus en plus l'objectif d'observer un phénomène culturel dans sa vérité quotidienne. Par exemple, j'avais appris la technique de l'affichage des posters (pour l'annonce des spectacles) en plein hiver grâce à deux rappeurs. On se donnait rendez-vous généralement à la tombée de la nuit (pour ne pas être vus). Ils venaient

⁴⁹ Il me demanda par exemple si j'avais les filles, ce que ça me faisait de les voir ainsi? Ce que je pensais d'un tel autre rappeur, et de lui également, etc..

me chercher en voiture où je les retrouvais près de l'Hôtel Pur, à St-Roch. On devait faire preuve d'efficacité et de rapidité, malgré le froid qui nous glaçait les mains.

Il ne devait pas poser les affiches en plein jour car ce n'était pas légal ; on ne devait pas poser les affiches sur des tags et des graphs par respect pour leurs auteurs ; on ne posait pas non plus sur des poteaux en pierre (trop faciles à enlever), ni les poteaux en bois (trop humides). Les quartiers cibles étaient souvent dans un premier temps les banlieues de Québec (Charlesbourg, Neuchâtel), puis les autres jours, on revenait à Québec (Sainte-Foy, Limoilou, Montcalm). La pose des affiches demandait la maîtrise d'une technique que je n'acquis pas facilement parce que j'étais une novice : rapidité en temps (moins d'une minute par affiche), stockage des affiches sous les manches des manteaux, etc.

Mon rôle était donc relégué, en fonction des groupes de personnes avec qui je me retrouvais, à déposer des flyers dans les toilettes pour dames quand nous allions dans des boîtes de nuit, ou encore à récupérer les affiches dans la voiture et les classer de façon alternée et enroulée, puis finalement à faire le guet, pour signaler l'arrivée des policiers. Les rappers ciblaient les centres « névralgiques » (croisement de carrefours, arrêts d'autobus, dépanneurs)⁵⁰. Je m'impliquais tellement dans cette activité, que je me mis à ressentir leur peur de la police, à vivre leur combat. À chaque fois que je criais « popo ! popo ! », pour signaler l'arrivée d'une patrouille de policiers, j'étais toujours envahie d'émotions diverses (peur, excitation, joie car les rappers ne se faisaient jamais fait prendre).

⁵⁰ L'inconvénient des affiches en papier était qu'elles étaient aussi faciles à enlever, ou à déchirer. Les rappers devaient alors revenir poser de nouvelles affiches sur les poteaux ayant été « nettoyés » par les responsables de la Ville. Leur objectif était d'attirer l'attention immédiate, à moyen ou à long terme sur leur art. Certains d'entre eux trouvaient que cette stratégie de communication était déjà dépassée, et qu'ils n'avaient pas besoin d'aller braver le froid et endurer la marche à pied (dépenser de l'énergie physique) pour attirer « deux spectateurs à leurs shows », car les réseaux sociaux pouvaient en un clic attirer beaucoup plus de personnes. Cependant pour d'autres, la campagne d'affichage en rue était une technique « old-school » qui ne devait pas se perdre car elle permettait de rester authentiquement *street* (c'est-à-dire proche de la rue); l'affichage de rue étant toujours privilégié par des grands rappers américains de New-York.



Figure 6-Quelques affiches de spectacles et flyers de rap et soirées dance-hall





Figure 7-Quelques affiches sur poteaux secs et sur boîte aux lettres Postes Canada

Mes émotions sur le terrain sont principalement ce sur quoi je voudrais revenir. La place qu'on donne aux émotions en sciences sociales m'amène à me poser la question de leur validité. Selon Crapanzano, l'émotion n'est pas bénéfique à la construction de l'altérité, notamment dans l'anthropologie du proche. L'anthropologue soutient en effet qu'on ne peut pas s'interroger sur les émotions, sans faire une critique de son propre appareil conceptuel:

une critique qui ne saurait être totalement lucide puisqu'on ne peut jamais – selon Wittgenstein – construire une langue de commentaire (une métalangue) totalement indépendante de la langue-objet. Là réside, me semble-t-il, l'un des grands dangers de l'ethnologie « chez soi » : elle risque de perdre ce point de vue critique, plus facile à préserver lorsqu'elle étudie les autres sociétés, celles du moins qui parlent une langue distincte de la nôtre. Pour créer un « vrai » regard ethnographique notre anthropologie [européaniste] ne doit-elle pas recourir à une médiation, celle de l'expérience de l'altérité, qui passe par les recherches, les lectures, les préjugés culturels, les engagements personnels, les fantasmes. (Crapanzano, 1994, p.109)

Crapanzano propose donc une médiation, issue de la rencontre avec l'autre, qui combinerait l'émotion et la raison pure. Mais cette médiation serait plutôt « une projection sur les émotions d'un Autre », qui permettrait de repérer les émotions de ceux qui sont étudiés, qui seront de ce

fait « libérés » de nos projections affectives et de distinguer le climat affectif de la relation avec eux, faite de distance et de rupture.

Le danger d'absence de distance par rapport à mon objet de recherche était constamment détecté et corrigé dès que je revenais chez moi pour me mettre à écrire mes notes descriptives et à faire mes premières analyses. Je le voyais comme une épistémologie herméneutique. Je contribuais à la construction d'un savoir basé sur la rencontre d'un dialogue avec les participants à la recherche et moi. Mon initiation à l'intersubjectivité se complétait toujours par cette recherche d'objectivité que je pratiquais quand je revenais écrire dans ma chambre⁵¹. Ainsi, je pouvais toujours restaurer de l'étrangeté à mon objet, du moins tel que le révèle Jean-Didier Urbain (2003: p.10).

Plusieurs mois à rencontrer les rappers m'ont ouvert à cet espace de quartiers mixés, haute-ville/basse-ville, avec des communautés hétérogènes partageant les mêmes passions et parfois les mêmes problèmes. Le contexte particulier de mon étude m'a alors amené à abandonner les catégories que j'avais préconçues et à formuler de nouvelles catégories d'analyse *émergeant du terrain*, car employées par les membres des communautés hip-hop étudiées, dans leur vocabulaire à eux. C'est ce que Lofland (1976) repris par Hammersley et Atkinson appelle « member-identified categories » (*Ibid.*, p. 50).

Dans mon étude et comme l'a déjà relevé Blais, il existe une intersection permanente de trajectoires, qui racontent des histoires uniques, relèvent de problèmes spécifiques et sont le produit des plusieurs autres dimensions dont le temps et l'espace en sont les caractéristiques principales.

⁵¹ Ce dialogue s'est d'ailleurs poursuivi après mon retour du terrain, quand j'ai commencé à écrire les chapitres portant sur les données thématiques (cf deuxième partie de la thèse). La vérité culturelle des rappers a été co-construite en incluant leur validation de mes textes. Mon principal interlocuteur, Webster, a relu (de façon « objective ») le chapitre IV, V, VI et VII, en corrigeant précisant les noms, corrigeant les termes néologiques. Il m'avoua aussi que cet exercice était très exigeant pour lui car il lui était difficile de rester « dépassionné ». Cependant, je pense que nous étions très conscients que l'objectif commun de l'exercice était la construction d'un savoir basé sur la vérité.

Dans ce chapitre, j'ai exposé, la méthode et les techniques utilisées pendant l'enquête de terrain. La description de la méthodologie m'a permis de mieux circonscrire les outils de recherche. La méthode retenue a permis un glissement d'une perspective *étiquée* vers une perspective *émique*. Il a fallu que j'use de créativité dans l'élaboration des techniques de collecte et d'ancrage pour l'optimisation des données. J'ai pu travailler de façon rigoureuse également au moment de l'analyse, pour développer des thématiques liées à des problématiques très « locales » et hétérogènes. Cette production *émique* est assurément la meilleure façon d'avoir pu faire cette recherche sur un sujet dont je ne connaîtrais pas la complexité des enjeux sociaux, identitaires, politiques et économiques, sinon que par la méthodologie ethnographique.

DEUXIÈME PARTIE :

PRÉSENTATION DES DONNÉES ETHNOGRAPHIQUES

Cette deuxième section porte sur les données ethnographiques à proprement parler. Elle comporte quatre chapitres. Le chapitre IV présente le profil sociodémographique des rappeurs, et les liens sociaux qui les unissent, puis met en évidence quelques moyens et techniques utilisés pour écrire et chanter (sur) un texte de rap. Le chapitre V met l'emphase sur les tensions sociales et identitaires qui régissent l'univers social des rappeurs, ainsi que les moyens pris pour les dénoncer et les évacuer. Le chapitre VI, quant à lui, privilégie une description des batailles livrées par les rappeurs, ainsi que les conflits existant entre les rappeurs et les institutions étatiques (telles la Police de Québec), les gestionnaires d'établissements économiques, et les divers groupes de rappeurs ayant plus de pouvoir sur les autres. C'est ce qui constitue la dimension politique des données ethnographiques cette thèse. Quant au dernier chapitre de cette partie, le chapitre VII, il expose les réseaux économiques du rap, ainsi que des capacités développées par quelques entrepreneurs pour réussir à prospérer dans cet univers culturel musical. Ce qui achèvera la présentation des données économiques de la thèse.

Toutes les photos illustrées dans cette partie (et au chapitre III) ont été prises par l'auteure lors de l'enquête de terrain, sauf mention contraire. De même tous les tableaux et graphiques ont été conçus par l'auteure.

CHAPITRE IV : PRÉSENTATION DES COMMUNAUTÉS ET TECHNIQUES DES RAPPEURS

La première section du chapitre décrit les rappeurs de Québec et les liens entre eux, particulièrement en ce qui concerne la communauté des rappeurs de Limoilou et celles des artistes de Montcalm. Elle explique comment les artistes ont été amenés à vivre en communautés et décrit les expériences sociales, familiales, éducatives et culturelles qui leur ont permis de développer des relations privilégiées et de façonner leurs modes de penser et d'agir. La deuxième section se concentre sur la présentation des techniques du rap. L'accent sera mis sur les techniques orales et écrites de rap enseignées par Webster dans des ateliers d'écriture, notamment l'écriture des textes en utilisant les figures de style, etc. Finalement, je proposerai une analyse de deux cas de chansons de rap (rap conscient, avec la chanson « SPVQ » de Webster et rap divertissant, avec la chanson « l'Underground se ressuscite » de Shoddy et GLD), pour mettre en évidence ces techniques et moyens; en faisant ressortir d'une part les axes narratif, figuratif et idéologique et d'autre part, l'axe thématique des chansons.

I. Description de la communauté des rappeurs

La communauté des rappeurs de la ville de Québec est présente sur deux territoires principaux, l'une, sur la rive nord et l'autre, sur la rive sud. Les rappeurs de la rive nord de Québec vivent dans les quartiers de Montcalm, en haute-ville et de Limoilou, en basse-ville et font l'objet de cette étude. J'ai élaboré trois catégories de rappeurs dans mon étude, qui appartiennent aux deux territoires (haute-ville et basse-ville) de la rive nord de la ville de Québec, notamment :

- les rappeurs conscients;
- les rappeurs divertissants;
- et les *gangsta* rappeurs: ils sont catégorisés en rappeurs ayant un petit casier judiciaire et en rappeurs actuellement criminalisés (gros casier judiciaire).

1.1. Profil des rappeurs

Les rappeurs de cette étude se démarquent par des instrumentaux ou *beats* originaux composés par des *beatmakers* professionnels. Même si a priori ils se positionnent fermement contre un rap montréalais d'influence états-unienne, leur style musical et littéraire ressemble davantage au rap *old-school* et *east-coast*, soit le rap puriste d'avant les années 2000, provenant de la côte-est américaine, et le rap *west-coast*, de la côte ouest-américaine, ayant un style plus festif. Certains s'inspirent encore du rap français des banlieues, ainsi que de son style universitaire, avec un accent mis sur les « belles-lettres » (Béthune, 1999) pour la promotion du français en Amérique du nord. De plus le choix de leurs noms d'artistes est inspiré du style américain (Webster, Showme, Shoddy) ou encore français (Assassin, Guy le Dingue, etc.).

1.1.1 Les rappeurs conscients de la basse-ville

Les rappeurs conscients sont des rappeurs ayant pris conscience des problèmes de leur environnement et qui les dénoncent dans leurs chansons. Ils sensibilisent aussi leurs auditeurs sur leurs droits et prônent un discours généralement « positif » auprès des jeunes. Certains rappeurs conscients peuvent même s'engager socialement, parfois politiquement, auprès de leur communauté. Parmi les rappeurs conscients identifiés dans cette étude, on peut citer les rappeurs du collectif Limoilou Starz en basse-ville (Limoilou surtout), en particulier : Webster, Showme, Loki, Assassin et Seif. Tous membres du même collectif, leur particularité réside, dans un premier temps, dans la beauté de leurs textes ou encore le *lyrisme*, soit l'art d'écrire de façon poétique. Ainsi, leur rap s'apparente généralement à un rap littéraire, avec des rimes complexes placées dans des vers de seize *bars*⁵², auxquels ils rajoutent quelques procédés rhétoriques et techniques comme l'articulation (l'art de dire les mots), le *flow* (rythme sur lequel le rappeur place ses rimes).

⁵² Les « bars » ou « mesures » s'apparentent en fait aux syllabes, et ne doivent pas être confondus avec les « pieds ». Ainsi, un seize (16) bars ou 16 mesures est un texte comportant 32 lignes qui correspondent à la taille d'un couplet de rap standard. Le nombre de lignes existe aussi en 8 et 32 mesures, mais généralement, elles ne dépassent pas une feuille de format standard A4.

1.1.1.1 . Webster

De son vrai nom Aly Ndiaye, Webster est l'un des leaders du groupe Limoilou Starz (LS), et peut être considéré comme le plus populaire et le plus médiatisé. Né en 1979, il est titulaire d'un baccalauréat en histoire de l'Université Laval et vit à Limoilou sur le chemin de la Canardière. Il est connu notamment pour ses trois albums solos, dont *Sagesse immobile* (2007), *Le Vieux de la montagne* (2010), et *À L'ombre des feuilles* (2013). Webster est aussi connu pour d'autres albums composés avec ses amis du collectif Limoilou Starz. Il aime se définir comme un rappeur « métisse pure-laine » d'origine « senequeb », c'est-à-dire Sénégalais-Québécois.



Figure 8- Le rappeur Webster
(Crédit photo : Webster)

Avant de créer le collectif Limoilou Starz, Webster forme un premier collectif de rappeurs à Limoilou, dénommé Northern X, en collaboration avec deux autres rappeurs du nom de Félix Thompson (Slick Cat) et Mathew Langlois (Dj Def). Le collectif fut actif de 1996 à 2001,

période pendant laquelle ils travaillèrent sur le premier projet d'album intitulé « Winter Walk », sorti en 2000. Toutes les chansons étaient alors écrites en anglais à l'époque. Après plusieurs concerts dans la ville de Québec, Northern X fut dissous à cause des orientations de chacun (voyages à l'étranger, abandon du milieu hip-hop). Ainsi, de nouveaux d'amis se réinvestissent dans le nouveau collectif qui deviendra Limoilou Starz en 2002.

Le Limoilou Starz prend forme autour des rappeurs Webster, Shoddy et Eddie (William International), qu'on peut considérer comme les fondateurs du groupe. Avec les Sozi, les rappeurs ont travaillé très fort à un premier projet d'album, en français, intitulé « Limoilou Style ». Sorti en 2002, l'album regroupe aussi des rappeurs invités de Limoilou (qu'ils appelaient les « Limoilou all-Starz », du fait qu'ils vivaient aussi à Limoilou (mais ne faisaient pas officiellement partie du collectif à ce moment là). Ces rappeurs étaient généralement des amis qui avaient grandi avec eux (ce sont entre autres GLD, Showme, Seif, etc). La famille du Limoilou Starz s'agrandit officiellement en 2006 quand ils sortent un second album : « Légendes ». En 2011, leur troisième album intitulé « Les Boss du quartier » fera découvrir de nouvelles chansons « mieux travaillées », d' « un niveau supérieur » (extrait d'une entrevue avec Webster) Webster et Shoddy collaborent également de façon spéciale à la sortie de l'« album double » en 2003, qui est composé de deux CD (Disques Compacts) dévoilant leurs deux albums solos (*Le retour 2* et *Mindmender*)⁵³.



Figure 9-Pochette du premier album du Limoilou Starz intitulé "Limoilou Style"

⁵³ Toute la discographie de Webster et du Limoilou Starz est disponible sur le site du rappeur au lien suivant < <http://www.websterls.com/index.php/discographie>>



Figure 10-Webster en spectacle au bar L'Agitée sis au quartier Saint-Roch

Au moment de l'enquête de terrain, le père de Webster est professeur de sciences politiques au Cégep F.X. Garneau (dans le quartier Sainte Foy à Québec); et sa mère est une enseignante en cinquième année de primaire⁵⁴, en plus d'être une activiste très militante. Le rappeur a hérité de l'amour de la musique et du combat politique de ses deux parents, ainsi que de l'amour des études. Influencé par l'école américaine *east-coast* du hip-hop (particulièrement le style du *Wu-Tang clan*⁵⁵), Webster défend un nouveau discours basé sur un Québec plus juste, plus

⁵⁴ Les deux parents de Webster sont maintenant retraités.

⁵⁵ Le Wu-Tang Clan est un collectif de neuf rappeurs originaires de la côte est-américaine et connu mondialement pour avoir un style révolutionnaire, qui se voulait scientifique. Ses membres évoluent collectivement et parallèlement en carrière solo. Ainsi, les rappeurs Ghostface, GZA, Raekwon, Inspectah Deck, Ol' DirtyBastard, Masta Killa, RZA, U-God et Method Man ont chacun leur originalité. RZA est la tête du groupe, alors que Raekwon, est souvent décrit comme le cuisinier qui sert des rimes délicieuses. Ghostface est le plus créatif, alors que Inspectah Deck est présenté comme le détecteur de mensonges du groupe. Ol' Dirty Bastard est reconnu comme le fou de la bande; et Masta Killah est le tueur (de textes) du groupe. U-God est le penseur et finalement Method Man est le créateur des méthodes ou techniques de rap. Leur premier album collectif, « Enter The Wu-Tang (36 Chambers) », connaît un franc succès dans les années 90. Les thèmes sont assez *hardcore* (crus) et traitent du quotidien des gangs de rue de New-York avec un style original provenant de films d'arts martiaux asiatiques. Ils sont produits par RZA. Voir lien url <<http://wutangclan.com/wu-music-group/>>, page consultée le 17 décembre 2014.

représentatif et anti-raciste (bien qu'au début de sa carrière il rappa principalement en anglais). Dans ses chansons, Webster traite spécifiquement des problèmes liés au racisme, au chômage, à la vie de rue, à la politique, au conflit avec la police et plus particulièrement, à la discrimination raciale faite par la police de Québec. Il confirme ce que Tony Mitchell avait déjà affirmé à propos de thèmes de chansons de rap au Québec, soit des thèmes sociaux—conscients— qui trouvent des échos plus intenses dans le Québec francophone et le reste du Canada (Mitchell, 2001, p. 31). Webster est fréquemment aussi conférencier et artiste invité dans plusieurs événements des organisations de la société civile oeuvrant pour les droits des personnes défavorisées, comme La ligue Canadienne des Droits et Libertés.

1.1.1.2. Showme

Il est le meilleur ami d'enfance de Webster, né en 1980 comme lui. Québécois de souche, il est également membre du collectif LS, il est titulaire d'une maîtrise en psycho-éducation de l'Université Laval et se reconnaît lui-aussi d'influence *east-coast/wu-tang*, mais porté sur la dénonciation des injustices sociales. Né à Limoilou, ayant grandi et étudié à Québec, Showme est un Québécois « pure-laine » qui travaille à temps plein comme psycho-éducateur auprès des familles défavorisées et consacre le reste de son temps à sa femme et sa fille. Le rappeur se présente comme « un peu cynique par rapport à la race humaine », comme il le dit lui-même en entrevue : il se donne la mission de critiquer et de dénoncer l'individualisme et les valeurs matérialistes de l'Occident, de même que les « mensonges » à grande échelle des organisations internationales (comme l'ONU). Il fait aussi du rap pour conscientiser les jeunes et faire réfléchir les Québécois dans leur ensemble. Ses albums les plus connus sont *Armes d'instruction massive* (2010) et *Vérités alternatives* (2012), dont les textes, éducatifs, disqualifient de fait un public peu instruit et sensibilisent l'auditeur en quête de savoir. Showme aime les beaux textes et cite Eminem comme une de ses idoles à cause de ses rimes complexes. Il s'est par contre installé à Montréal il y a quelques années, où il y travaille, mais revient fréquemment à Québec pour soutenir la communauté hip-hop de sa ville d'origine et revoir ses amis.

1.1.1.3. Assassin

Assez courtois et sympathique dès la première approche, Assassin (celui qui assassine les mots) est également né et a grandi à Limoilou. Québécois « pure-laine », il est réputé pour ses bonnes manières. Son nom d'artiste est d'inspiration anglophone (l'artiste rappaît d'abord en anglais à ses débuts), puis a par la suite été francisé. Il aime véhiculer l'image d'un citoyen « bien élevé » même s'il vient de Limoilou, pour « faire mentir ceux qui en pensent leur contraire », comme il aime le souligner. C'est un entraîneur de basketball à temps partiel, à l'école secondaire Jean-de-Brebeuf à Limoilou. Il se donne pour mission de motiver les jeunes en difficulté scolaire par le basket et leur apprendre à cultiver l'effort autrement. Titulaire d'un DEC en cuisine, il travaille aussi comme serveur et, pendant ses heures libres, sur son projet d'album. Le premier album (en français) d'Assassin, « Pièces à conviction », sort en décembre 2012.



Figure 11-Le rappeur Assassin à Limoilou.



Figure 12- Assassin à la soirée de lancement de son album (avec Webster et Emman' d'Alaclair) au Bal du lézard, sis au quartier Limoilou.

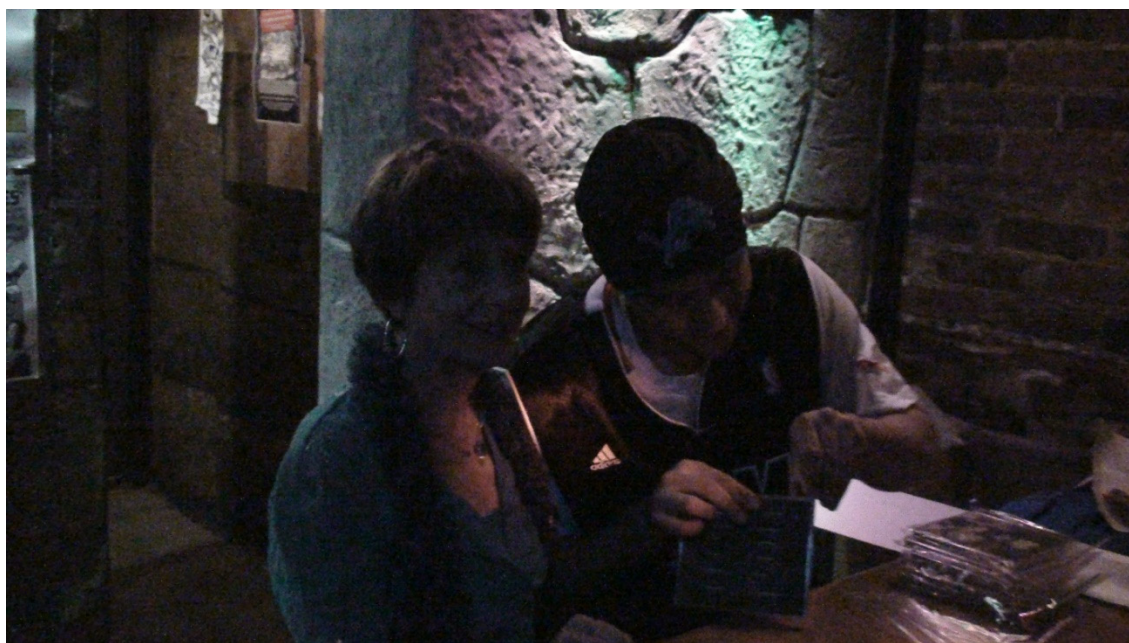


Figure 13-Assassin en train de vendre ses disques à la soirée de lancement de son album <Pièces à Convictions> au bar du Lézard, sis au quartier Limoilou.



Figure 14-Les rappers Loki et Assassin lors d'une soirée de répétition au quartier Montcalm

1.1.1.4 Loki

Loki est le cousin de Webster et a le même âge que lui. Il est cuisinier de formation et de profession et travaille dans le même établissement hôtelier qu'Assassin à Québec. Il réside à Saint-Roch au moment de l'enquête et venait récemment de s'acheter un appartement à Limoilou. Fils d'un père sénégalais et d'une mère québécoise, Loki a beaucoup voyagé à l'étranger pendant son enfance grâce à sa mère qui était fonctionnaire internationale à l'ACDI. Revenu à Montréal à l'adolescence (15-16 ans), il n'a pas pu s'adapter au milieu québécois et a longtemps cherché sa vocation. Amoureux de rap, son cousin Webster lui propose de venir habiter avec lui à Québec à ses 18 ans. C'est ainsi qu'ils deviennent co-locataires, avec d'autres amis de Webster tels Assassin. Loki est un artiste indépendant qui a finalement pu mener à terme son projet d'album « Original Sénékeb » au moment où je réalisais cette enquête. Le premier extrait de cet album, intitulé « Sur la culture », peut être apparenté au rap conscient, mais porte en fait sur l'histoire du rap et fait l'éloge (un de façon nostalgique) du rap puriste des années 90.

1.1.1.5. Seif

Seif est né en 1984 et est d'origine congolaise à 100%. Il est d'allure réservée, mais assez taquin envers ses acolytes. Le rappeur s'est marié en 2012 et a accueilli son premier enfant la même année. Le nouveau père de famille vit en retrait de la vie artistique pendant cette période et est moins présent sur la scène hip-hop : il se recroqueville plutôt dans une vie de famille bien rangée. Il détient un DEC en comptabilité et travaille comme assistant-comptable. Habitant le quartier Limoilou, Seif rencontre ses acolytes lors d'évènements culturels tels que les festivals d'été ou encore les tournages de vidéoclips. Il travaille sur un album qui devait sortir probablement au courant de l'année 2012. Ses chansons comportent des messages positifs comme la chanson *Intrépides* (dont des extraits ont été présentés en Introduction) qui porte sur les difficultés des citoyens qui veulent s'en sortir en restant sur le « droit chemin ».



Figure 15-Le rappeur Seif.

1.1.2. Les rappers divertissants

Les rappers divertissants vivent en haute-ville et en basse-ville et produisent un style musical festif et au langage souvent cru et ordurier, appelé le *hardcore*. Leur rap est qualifié de commercial, car il a des objectifs de vente et d'atteinte d'un public assez élargi. Parmi les rappers divertissants de mon étude, se retrouvent Shoody, GLD, les Sozi et Eddie du Limoilou Starz, mais également leurs amis Karim Ouellet, Emmanuel (Eman)' d'Alaclair Ensemble et Charles-Alex (Charlomodjazman) à Montcalm. Le studio d'enregistrement/appartement 1036 appartient en fait à Claude Bégin, du groupe de rap Alaclair Ensemble : véritable musicien et ingénieur de son, il a fait de nombreux beats pour des rappers et autres artistes et a enregistré des albums de tous genres (hip-hop, pop, dance-hall, etc.). Les rappers des deux communautés s'invitent mutuellement à leurs spectacles, et se soutiennent généralement selon leurs différents talents. C'est ainsi qu'Emmanuel d'Alaclair Ensemble est souvent invité à chanter sur scène avec les rappers du Limoilou Starz (comme l'illustre la photo le présentant avec Webster et Assassin lors du lancement de l'album d'Assassin), ou encore à jouer de la batterie dans les concerts de Karim Ouellet (comme en témoigne la photo illustrative ci-dessous), ou finalement à composer des beats (car il est également beatmaker).



Figure 16-Emmanuel d'Alaclair ensemble jouant de la batterie à un concert de Karim Ouellet au Cercle, sis au quartier Saint Roch de Québec.



Figure 17-Karim Ouellet prenant en photo la salle de spectacle remplie lors d'un concert au Cercle.

Emman', du même groupe Alaclair Ensemble, rend visite fréquemment aux artistes hip-hop de l'appartement 1036 et s'adonne volontiers à l'activité d'écoute de chansons et beats de dance-

hall qui se déroule de manière régulière. C'est ainsi qu'ils apprennent les chansons les uns des autres, au point de les mémoriser. Ainsi toutes les fins de semaine (les samedi et dimanche soirs), quand les amis se retrouvent à l'appartement et passent en revue leurs compilations de chansons, ils critiquent les nouvelles chansons, écoutent des nouveaux beats, et procèdent à un véritable « ranking » des artistes locaux, pendant qu'ils boivent ou bavardent. Beaucoup de personnes transitent par le 1036 et sont pour la plupart des rappers et artistes reggae, dont le nouvel amateur du reggae dance-hall Eddie, membre (moins actif) du Limoilou Starz. Ils viennent « chiller », c'est-à-dire, passer du temps ensemble.

Le studio-appartement 1036 est la plaque tournante de plusieurs artistes, rappers, beatmakers, DJ; tous débarquent à l'improviste, comme à la maison. Guillaume, un DJ du Dagobert qui anime gratuitement les soirées Dance-Hall de la boîte de nuit Dagobert, y vient aussi, comme les nouveaux du milieu hip-hop et dance-hall, pour marquer leur appartenance au grand mouvement hip-hop. Beaucoup de liens se tissent ainsi, autour de rafraîchissements, de discussions parfois animées, mais également lors de soirées dans des bars de danseuses (comme en témoigne la photo illustrative ci-dessous).



Figure 18-Soirée improvisée entre rappers et DJs au studio-appartement 1036 sis au quartier Montcalm (De gauche à droite : Guillaume, DJ Natte, Eddie et un de leurs amis).

Certains rappeurs qui sont également taggeurs et grapheurs⁵⁶ ont été associés à cette catégorie des artistes divertissants. Quelques rappeurs sont également MCs, beatmakers et DJs, et appartiennent à la même catégorie. Parmi les rappeurs beatmakers, on retrouve par exemple Emmanuel dit Eman' (du collectif Alaclair ensemble) et Charles-Alex (Charlmodjazman)⁵⁷. Quant aux DJ, on en recense deux types : d'un côté, les DJ-drummers (batteurs ou spécialistes de la batterie, comme Eman' encore) et scratcheurs (qui enchaînent ou mixent plus traditionnellement les beats en frottant sur les disques)⁵⁸; et de l'autre, des DJ mixeurs (qui travaillent à partir des logiciels), plus nombreux car leur art est moins exigeant en terme d'apprentissage⁵⁹.



Figure 19-Le rappeur Eman' chantant sur un rap de Limoilou Starz (avec Webster à sa droite).

⁵⁶ Quelques-uns ont notamment été recensés en haute-ville (Montcalm) tels que Eman et Natte; tandis qu'en basse-ville (Limoilou), les rappeurs ne sont ni grapheurs, ni taggeurs.

⁵⁷ Ce dernier faisait d'abord partie d'un groupe de deux rappeurs, qui a été dissolu. Il évolue depuis lors en solo. S'agissant des autres artistes, ils ont été présentés au chapitre I.

⁵⁸ Très rares et respectés car leur art prend des années de maîtrise.

⁵⁹ Ainsi, DJ Fade Wizard, qui travaille généralement avec Webster, a plus de notoriété que DJ Natte, car le premier est considéré « plus professionnel » au niveau de sa technique, alors que le second a besoin de moins d'expertise. Même si cette dernière catégorie se retrouve dans le réseau des artistes, ses acteurs sont essentiellement indépendants et agissent à titre complémentaire pour accompagner les rappeurs avec leur partie instrumentale.



Figure 20-Graffitis de plusieurs artistes dans un parking à St-Roch.



Figure 21-L'artiste grapheur Pastel (nom d'artiste: Sunrise) tenant une bombe de peinture aérosolle dans sa main gauche, après l'achèvement d'un grand dessin mural au quartier St Roch.



Figure 22-Graffitis de Pastel au quartier St-Roch.



Figure 23-Figure de tags réalisés par des taggeurs à Limoulu.

DJ Fade Wizard par exemple fait jouer les beats de Webster et scratche dessus lors de ses spectacles. Il vit également à Montcalm, non loin de l'appartement-studio. Il connaît un peu tout le monde du milieu et est présenté à la fois comme un drummer, un mixeur et un scratcheur. Ainsi, il est considéré comme un véritable génie du « drum » (batterie)⁶⁰ du « mix » (assemblage des beats instrumentaux), et du « scratch » (technique qui consiste à placer sa main sur un disque vynile en le faisant tourner de l'avant vers l'arrière pour obtenir un son grisé). Il jouit d'une grande notoriété autant dans le monde du rap que dans le monde du dance-hall, et fait également les instrumentaux des artistes comme que Karim Ouellet, nouvelle figure montante de la Pop Music québécoise, qui vit également à Montcalm.

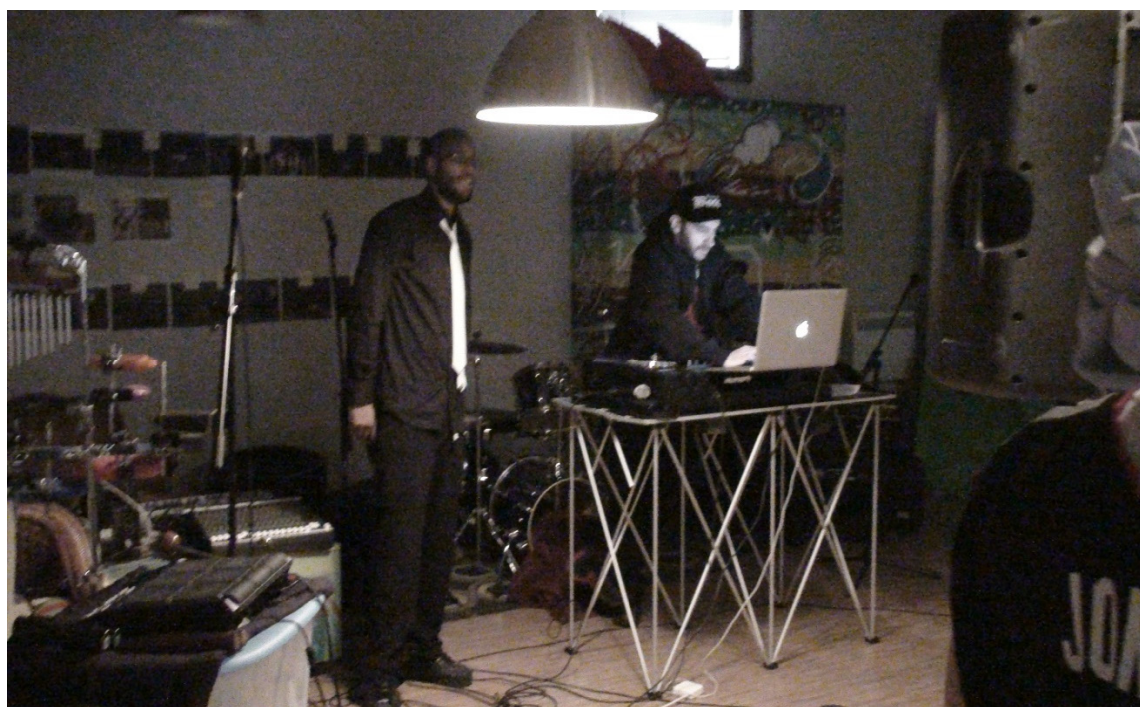


Figure 24-DJ Fade Wizard en répétition de chanson avec Webster avant un spectacle.

⁶⁰ Un drummer est un musicien qui joue de la batterie. DJ Fade explique que la technique du drum est très difficile à développer car elle est très complexe. Elle demande de mobiliser tout son corps, son cerveau, ses sens (l'ouïe, la vision), et de canaliser son énergie sur le rythme. Ainsi il faut « disséquer » son cerveau en quatre parties, et allouer à chaque partie un membre de son corps : la main droite pour frapper un coup avec une baguette, la main gauche pour frapper un ou deux autres coups avec une autre baguette, de façon à créer un rythme. De plus les styles de frappe varient en fonction des caisses, des tambours, des mouvements de bras et de main (bras croisés, bras parallèles, etc). Pendant ce temps, les pieds peuvent être disposés de plusieurs manières (en pointe, à plat) en fonction du rythme et des caisses à frapper. La complexité du jeu des quatre membres s'accroît avec la rapidité des gestes. DJ Fade a appris toutes ces techniques de lui-même, en regardant les vidéos des meilleurs drummers, car il n'y avait aucun pratiquant de cet art à l'époque de son adolescence dans la ville de Québec. Il en a fait de même avec la technique du mix et scratch.

En général, les collectifs de rappeurs sont organisés en quartiers, ou secteurs de quartier et gravitent autour des studios d'enregistrement (*187 studio, Acapela Studio, Dmanyak*), eux-mêmes repartis par secteur. Cependant, certains studios incontournables restent prisés par les artistes qui veulent produire un son et faire un *mixage* de qualité (*Essentiel productions, Homestyle, Maison 1036*).

1.1.3 Le dance-hall

Le dance-hall est une nouvelle musique s'apparentant à la fois au reggae, au rap et au *dance*. A la mode depuis 2010, c'est un style émergent, qui est plus dansant et plus rapide que le rap. Selon plusieurs rappeurs, c'est l'ex-compagne de DJ Nate (un DJ et promoteur du dance-hall) qui a fait connaître ce style à Québec. Elle a gagné le concours international de la meilleure danseuse de dance-hall en Jamaïque, après cinq tentatives; ce qui a ainsi aidé à populariser ce nouveau genre musical dans la ville de Québec. Le dance-hall, plus dansant que le hip-hop, est né en Jamaïque et y reste très populaire. Grace aux artistes et promoteurs du dance-hall, il se joue de plus en plus dans les clubs (boîtes de nuit) de Québec.

C'est quand une dizaine d'artistes hip-hop de Montcalm sont partis en Jamaïque en 2007, soit DJ Fade Wizard, DJ Nate, leurs amis—et l'ex-compagne en question (cousine de DJ Fade et danseuse de dance-hall)— qu'ils en ont été passionnés et en ont fait leur nouveau style de prédilection. Depuis qu'ils en sont revenus (de la Jamaïque), ils ne cessent d'organiser et de promouvoir des soirées dansantes de plus en plus dance-hall dans la ville. C'est ainsi que les soirées « Mo-Faya »⁶¹ ont pris naissance, ainsi que la promotion de nouveaux artistes dance-hall locaux comme « Neto Yuth », produit au départ par Claude Bégin (et par la suite par Raphael Perez, entrepreneur hip-hop). En fait, au sein du milieu hip-hop, on peut constater une transposition de style entre les rappeurs et les artistes dance-hall, ces derniers s'empruntant mutuellement des beats. De même, certains rappeurs comme Eddie ont rejoint le mouvement dance-hall et se définissent à la fois comme des artistes dance-hall et des rappeurs.

⁶¹ Terme en pidjin jamaïcain qu'on peut traduire « more fire » en anglais, soit « encore plus de feu » en français.



Figure 25- le rappeur et artiste dance-hall Eddie

Par exemple Emman' (du groupe Alaclair Ensemble), qui a commencé à rapper en regardant l'émission de télévision « Rap city » animée par le rappeur québécois originaire d'une nation autochtone KC LMNOP⁶²(qu'on cite comme étant l'un des pères du hip-hop au Québec), est devenu un fervent rappeur grâce à « Boom », un concours de musique organisé par Rico Rich (entrepreneur hip-hop). Cependant, il fait de plus en plus du dance, de l'électro-pop, et compose des beats de dance-hall, malgré qu'il reste un rappeur.

⁶²KC LMNOP, rappeur quarantenaire, de son vrai nom Claude François Simard, KC LMNOP a vécu aux États-Unis puis est revenu au Québec pour ensuite animer « Rap city » à Musique Plus. Cette émission a par la suite été interrompue. Le rappeur a fait l'objet de plusieurs controverses : très populaire au milieu des années 80, il a perdu sa notoriété à cause d'affaires judiciaires portant sur les agressions sexuelles, la direction d'entreprise pornographie et le trafic de drogue.

1.1.4 Les *gangsta* rappeurs

Les *gangsta* rappeurs ou rappeurs gangsters sont ceux qui ont été identifiés comme ayant un casier judiciaire assez lourd (voies de faits, possession d'armes, proxénétisme, etc.) et établis comme étant en lien ou membres des réseaux criminels. Ils ne font pas vraiment l'objet de cette étude, mais sont présents dans la communauté de Québec et ont des liens avec les rappeurs de la basse-ville. Certains rappeurs ayant des petits casiers judiciaires sont membres de la communauté hip-hop de cette recherche.

Parmi les rappeurs ayant un gros casier judiciaire, on peut citer, Pierre Techelet de Bellefeuille, dont la justice québécoise a établi un lien direct avec le monde du crime organisé (gang de rue « Wolfpack »), notamment dans l'affaire Scorpion qui portait sur le démantèlement du réseau de prostitution juvénile en 2002. Le rappeur ne fait pas partie du groupe Limoilou Starz, mais y est souvent associé⁶³. Un autre rappeur du nom de Souldia, membre du groupe *187* a aussi été inquiété par la police pour possession d'armes à feu. Le rappeur a séjourné pendant deux ans en prison, au terme desquels il a été relâché et continue sa carrière musicale, qui est d'ailleurs l'une des plus florissantes de la scène québécoise du hip-hop.

Parmi les rappeurs ayant de petits casiers judiciaires, on retrouve Shoddy et Nino du Limoilou Starz, et Charles-Alex. Ils ont fait des petits séjours en prison allant d'un mois à quatre mois, ou encore, ont été condamnés à des travaux communautaires ou assignés à résidence chez eux.

Les rappeurs *gangsta* font généralement du « rap-marchandise ». La création du « rap-marchandise » (concept extrait de l'entrevue avec Nino des Sozi) nécessite une bonne connaissance de la technique du *lyricism* (terme qu'on n'utilise qu'en anglais, et qui fait référence à des textes 16 *bars* de qualité), ainsi que l'art de « faire ce qui marche » (*Ibid.*), grâce

⁶³ Le rappeur a en fait collaboré à titre de rappeur invité à la compilation de l'album Limoilou Style; mais bien que les médias le considèrent comme un rappeur de Limoilou, plusieurs rappeurs affirment qu'il n'est pas membre du Limoilou Starz

à la production des contenus culturels divertissants de style *west-coast* et *west-coast latino*. Ainsi, le rap des membres *street*⁶⁴ du collectif *Limoilou Starz*, s'apparente au style *west-coast* avec des thèmes vendeurs (belles voitures, argent, vie luxueuse, fêtes, belles femmes, etc.), mais aussi provocateurs (violence, sexe, drogue, prison, argent, etc.).

1.1.4.1 Les Sozi

Ce sont deux frères jumeaux blancs québécois, nés en 1981 et originaires de Limoilou. Ils viennent d'une famille défavorisée et ont abandonné l'école avant la fin du secondaire pour se mettre à la recherche de revenus. Ainsi, Éric Pelletier (L-Parano) travaille comme cariste dans une usine de chariots élévateurs, tandis que Frédéric (L-Nino) effectue de petits contrats d'entretien avec la Ville de Québec. Les deux frères ont grandi ensemble, solidaires pour s'en sortir dans les moments difficiles. Ils sont pères de famille maintenant (pour L-Nino un enfant, et pour L-Parrano deux enfants) et vivent plus ou moins en couple. La famille est sacrée pour les deux frères. Ils ont développé tous les deux la même passion pour le hip-hop et enregistrent toujours leurs chansons ensemble. Ainsi, en 2004, les Sozi ont sorti un premier album intitulé *Classik Beef*, puis un second, plus connu, intitulé *Parskville*, en 2007 et dont la chanson *L'été à LLand* les a fait connaître, notamment grâce à la chaîne télévisuelle Musique Plus.

⁶⁴ Présentés également au chapitre I.



Figure 26-Les Sozi en shooting photo avec Nicholas (Nikelaos) pour leur prochain album "Rose et Sombrero"

Depuis 2012, le style musical des *Sozi* s'inspire du style *west-coast latino*, soit de l'univers du *lowriding* et du tatouage. Le *lowriding* est la conduite basse (ma traduction) de voitures modifiées (ajout de suspensions hydrauliques), dans le but de faire sauter la voiture pendant qu'elle roule. Le but est souvent pour le conducteur de se montrer (de « frimer »), raison pour laquelle la voiture doit rouler lentement. C'est une inspiration mexicaine-américaine (culture chicano) de la cote-ouest américaine, dont les rappers se sont réappropriés comme symbole de luxe et de liberté. De plus, les Sozi ont choisi d'utiliser leur corps comme espace d'affichage publicitaire par le tatouage (un concept qu'ils veulent proposer à des compagnies commerciales ou des marques connues). En attendant d'avoir des contrats exclusifs, ils se font tatouer les photos des membres de leurs familles (femme, enfants, parents, fratrie) ainsi que de leurs voitures, sur leurs bras, torsos, ventres (gilet) et côtes, leurs mains (mitaines) et leurs jambes (pantalons). Ainsi, Nino expliquera : « Quand j'ai pas mon gilet et mes mitaines, ainsi que mes pantalons, j'ai pas chaud », faisant référence à tous les tatouages qu'il a sur le corps (extrait de l'entrevue du 8 juin 2012).



Figure 27-Pochette de l'album Parksville des Sozi les montrant devant une de leurs voitures modifiées lowridding
(crédit photo : Nino)



Figure 28-Le rappeur L-Parrano complètement tatoué
(crédit photo : Parrano)

Les Sozi se voient en fait comme des références pour la jeunesse québécoise, amenant sur la scène locale un style nouveau empruntant des référents culturels au hip-hop mexicain-américain, notamment avec les voitures modifiées et l'affichage par le tatouage. Ils veulent gagner

l'audience de la jeunesse et être « une ligne directrice » pour la relève (*Ibid.*) avec un style original et frappant l'imaginaire. Ainsi, leur dernier album *Rose et Sombrero*, sorti en 2013, est qualifié d'« énergétique » et d'« explosif » par le magazine de hip-hop en ligne (webzine), DISCQ :

Les jumeaux Pelletier de Québec sont de retour avec leur nouvel opus *Roses & Sombrero*. Avec un flow toujours aussi explosif, les SOZI restent dans la droite lignée de ce qui a fait leur renom: un rap viril dans une ambiance totalement *Low Rider*. On parle donc d'une grosse influence West Coast, dans un style parfois assez proche de Cypress Hill, même si le style de voix en est sensiblement différent! Un album plein d'énergie pour les fans de mécanique et de rap véridique. *Roses & Sombrero* fait suite à l'excellent Parksville également sous l'étiquette HLM (DISQ-Discographie du rap québécois, en ligne).



Figure 29-GLD (devant la caméra) en compagnie de Nino et Webster (lors du tournage du vidéoclip « Lilou life »)

Après avoir été découverts par l'entrepreneur Rico Rich lors de l'évènement « Boom »⁶⁵ qui leur a permis d'enregistrer leur premier album « Classic Beef » sous le label Rico Rich productions, les Sozi ont oeuvré indépendamment pendant une petite période. Ils sont maintenant les représentants de la marque de vêtements de hip-hop Nikélaos, dont le propriétaire est un entrepreneur bien connu du milieu, prénommé Nicholas. Ce dernier, devenu leur commanditaire pendant ma période de terrain, venait effectivement de déménager de la rive sud pour s'installer à Limoilou depuis 2012. Son magasin de vêtements hip-hop (Nikélaos) reste cependant basé à Lévis.

⁶⁵ Je traiterai de cet évènement en particulier ainsi que de son initiateur, Rico Rich, au chapitre VI.

1.1.4.2 Shoddy et GLD

Le rappeur Shoddy⁶⁶ est un Afro-Québécois né d'un père congolais (décédé) et d'une mère Colombienne-Québécoise. Ses parents (vivant séparément depuis sa jeunesse) lui ont fourni le matériel et les albums de hip-hop nécessaires au développement de son talent de rappeur. Shoddy est décrit par quelques-uns comme « un garçon sage durant son enfance, s'étant soudainement métamorphosé à l'adolescence » (entrevue avec un grapheur). Il a pour ami et principal compagnon GLD (Guy le Dingue), rappeur immigrant africain originaire du même Congo (Brazzaville).



Figure 30-Le rappeur Shoddy (en compagnie de sa conjointe) et le rappeur Loki (saluant un ami, en arrière plan) lors de la première édition du festival hip-hop de Limoiou au club « L'Autre Zone » sis au quartier Limoilou.

⁶⁶ De son vrai nom Carl Robichaud, son nom d'artiste signifie le petit (en anglais, « the shorty »), du fait de sa petite taille, puis s'est transformé au fil des ans en terme anglais « shoddy », qu'on peut traduire littéralement le mauvais (comme dans « bad boy », soit mauvais garçon) comme me le dit le rappeur en entrevue



Figure 31-Le rappeur Shoddy en compagnie des rappers Webster et Loki (en arrière plan) au bar du Lézard, à Limoilou.

Les deux rappers se sont aussi rencontrés dans le quartier Limoilou et leur passion commune permettra à GLD d'être présenté au collectif Limoilou Starz par Shoddy. Shoddy développe des qualités d'entrepreneur pour l'organisation de spectacles et, au fur et à mesure qu'il acquiert une clientèle, obtient un diplôme en entrepreneuriat. Il crée la structure D-Manyak productions, avec comme principal collaborateur GLD. La structure est composée d'une maison de production, d'un studio d'enregistrement, d'une boutique de tatouage, d'une chaîne de télévision en ligne. Shoddy est aussi un gérant de jeunes artistes (rappeurs).

Le tableau ci-après permet de récapituler le profil sociodémographique des rappers et artistes présentés dans cette section.

Nom d'artiste	Âge	Groupe/Collectif	Origine ethnique	Niveau d'instruction	Situation professionnelle	Genre d'artiste	Lieu de résidence
Webster	33	Limoilou Starz	Sénégalais-Québécois	Universitaire (1er cycle)	Travailleur autonome	Rappeur conscient	Limoilou
Showme	33	Limoilou Starz	Québécois	Universitaire (2e cycle)	Psycho-éducateur	Rappeur conscient	Montréal
Loki	33	Limoilou Starz	Sénégalais-Québécois	Collégial	Cuisinier	Rappeur divertissant	Saint-Rock/ Limoilou
Seif	28	Limoilou Starz	Congolais	Collégial	Assistant-comptable	Rappeur conscient	Limoilou
Assassin	34	Limoilou Starz	Québécois	Collégial	Serveur	Rappeur conscient et divertissant	Limoilou
Shoody	29	Limoilou Starz	Congolais-Québécois	Professionnel	Resp. Marketing (salarie)	Rappeur gangsta et divertissant	Limoilou
Eddie	34	Limoilou Starz	Sénégalais-Québécois	Secondaire	Chauffeur de taxi (t.partiel)	Rappeur divertissant/ Reggae Dance Hall	Montcalm
GLD	29	Limoilou Starz	Congolais	Secondaire	Boulots divers	Rappeur gangsta et divertissant	Limoilou
Nino	32	Limoilou Starz	Québécois	Secondaire	Excavateur	Rappeur gangsta et divertissant	Limoilou
Parrano	32	Limoilou Starz	Québécois	Secondaire	Excavateur	Rappeur gangsta et divertissant	Limoilou
Charles-Alex	26	Charlmodjaz	Algérois-Québécois	Professionnel	Serveur	Rappeur divertissant et beatmaker	Montcalm
Emmanuel	28	Alaclair ensemble	Québécois	Professionnel	Travailleur autonome	Rappeur/Dance Hall	Montcalm
DJ Fade	33	N/A	Québécois	Professionnel	Travailleur	Beatmaker	Montcalm

	autonome						
DJ Nate	31	N/A	Québécois	Professionnel	Préposé- personnes âgées	Animateur/MC et organisateur de soirées reggae-dance hall	Montcalm
Guillaume	26	N/A	Québécois	--	--	Animateur de soirées reggae-dance hall	Montcalm

Tableau1-Profil sociodémographique des rappeurs et artistes reggae dance-hall étudiés

II. Les liens entre les rappeurs de Limoilou

Les trois catégories de rappeurs présentées ci-dessus (conscients, divertissants et *gangsta*) sont liées par leur appartenance au même quartier et leur amour du rap, mais aussi par le fait que les rappeurs appartiennent souvent au même milieu ethnoculturel, comme c'est le cas avec les rappeurs d'origine africaine (Sénégalais-Québécois, Congolais-Québécois et Congolais). En fait, les rappeurs vivent presque tous en communauté, « comme en clan », aime répéter Webster, depuis leur plus jeune âge. Ils partagent ou ont partagé le même univers social (école, quartier, travail) et familial (retrouvailles en familles, participations aux mêmes événements, tels que les baptêmes, les anniversaires, les mariages). Le même esprit de retrouvailles lors de soirées arrosées chez les uns et les autres s'est maintenu au fil des ans. Leurs enfants sont traités à part égale, et comme les nièces et les neveux de chacun, comme me confie un d'eux, en me présentant la fille de son ami : « je te présente Mélodie, c'est ma nièce », bien qu'elle soit très pâle (blanche) par rapport à lui, qui est très foncé (noir).

Webster, Loki et Eddy sont cousins éloignés et se fréquentent depuis leur tendre enfance. Leurs pères sont arrivés du Sénégal au Canada dans la période des années 60, début des années 70, pour leurs études, grâce à des bourses de l'Agence Canadienne de Développement International (ACDI). Cheikh, le père de Webster, professeur d'anglais dans son pays, avait bénéficié d'une bourse canadienne pour poursuivre des études en sciences politiques ; tandis que Omar, le père d'Eddie, technicien en radio, était venu faire des études de caméraman. Celui de Loki était un athlète connu, qui était venu poursuivre ses études en sport et avait permis au Canada de remporter plusieurs médailles. Les trois hommes ont épousé des femmes québécoises et fondé une communauté de sénégalais-québécois, de « sénéquebs », comme ils le disent eux-mêmes, à Limoilou. Cette dynamique de communauté africaine leur permettait de se retrouver pour socialiser et transmettre la culture à leurs enfants. Comme me dit Omar en entrevue : « Eddie a un grand cœur comme moi... je crois; j'aime le monde, j'aime bien socialiser...peut-être c'est le côté africain...très ouvert...très terre-à-terre » (entrevue du 25 novembre 2012).

La mère de Webster est née à Limoilou et a travaillé dans un syndicat. Enseignante et militante, se marier avec un Africain dans les années 70 et avoir des enfants africains était pour elle un acte politique. Le rappeur a beaucoup d'admiration pour ses deux parents, qui lui ont inculqué, à sa sœur cadette, Marième⁶⁷, et lui, les valeurs du travail, des études, du respect et l'engagement communautaire. Webster a été poussé à faire des études universitaires par ses parents. Il était le premier de son entourage de rappeurs limoulois à obtenir un diplôme universitaire, suivi de Showme.

S'agissant d'Eddie, dès son adolescence, il était fasciné par Martin Luther King, Jr. comme porte-parole de la cause des Noirs. Il a eu « la piqûre du rap », m'apprendra son père, pour qui le rappeur est « un garçon gentil, bien élevé et un bon gars », qui a toujours aimé les choses justes et la droiture, le rap n'étant « qu'un prétexte » à sa recherche d'égalité. Le rappeur tient ses valeurs de sa défunte mère surtout, qui lui a procuré une éducation droite et juste. Cependant, même si ses parents étaient séparés, il a toujours eu de bons rapports avec son père, qui lui-même était disc-jockey (DJ) dans de nombreux bars dansants dans plusieurs villes au Québec.

Shoddy et Webster allaient à la même garderie d'enfants; tandis que Showme et Webster allaient à la même école primaire : ils se connaissent donc tous les trois depuis leur plus jeune âge. De plus, les parents d'Assassin et de Webster habitaient le même coin de rue et se fréquentent aussi depuis leur enfance. Assassin aime ainsi raconter comment il a été initié par les parents d'Ali aux plats sénégalais comme le thiéboudiène⁶⁸ et le mafé⁶⁹, lors des grands repas familiaux rassemblant la communauté sénégalaise-québécoise. Les rappeurs de Limoilou—Les Sozi, GLD qui venait d'arriver du Congo, Shoddy, Webster, Assassin, Seif (qui arrivait plus tard du Congo également)— allaient tous à la même école secondaire Jean-de-Brébeuf à Limoilou; certains aux

⁶⁷ Marième, la sœur cadette de Webster, est aussi une artiste hip-hop qui évolue plus dans le mouvement reggae. L'amour du hip-hop, avouera-t-elle, lui a été transmis par son grand-frère Webster, qui l'emmenait dès son jeune âge aux spectacles de rap. Webster fait souvent intervenir sa sœur dans ses chansons et sur scène. Cependant, bien que les artistes féminines (les rappeuses) d'origine africaine aient été interviewées, elles ne font pas vraiment partie de cette recherche (notamment aussi la sœur de Karim Ouellet Sarahmée).

⁶⁸ Ou encore en wolof *ceebu jën* (signifiant littéralement riz au poisson), est le mets le plat national de la cuisine sénégalaise.

⁶⁹ Ou encore maafé dans plusieurs langues locales en Afrique subsaharienne, est un mets à base de riz, sauce d'arachide et de poisson ou viande.

mêmes périodes de leur vie, d'autres à différentes périodes. Ceci en dit long sur la « présence-absente » de la race noire et de l'ethnicité africaine en lui⁷⁰.

Seif et Webster se sont rencontrés sur le chemin de l'école secondaire Brébeuf un peu plus tard; et Assassin a été le coach de basket de Seif, étant beaucoup plus vieux que lui. Ainsi, les liens entre ces rappeurs se sont tissés depuis leur tendre jeunesse.



Figure 32- École secondaire Jean-de-Brébeuf à Limoilou

Quant à Eddie, il a habité à Montcalm avec sa mère quand ses parents se sont séparés, car elle voulait le tenir à l'écart de Limoilou pendant son enfance. À l'adolescence, Eddie descendait⁷¹ de plus en plus à Limoilou rejoindre ses amis, car il se reconnaissait mieux en eux qu'avec les jeunes de Montcalm. Il marchait beaucoup avec Shoddy, qui est d'ailleurs le parrain d'un de ses enfants. C'est Shoddy qui a amené Eddie au groupe. Loki, Assassin et Webster ont habité plus tard comme colocataires, dans un appartement situé sur la quatrième avenue (4^e avenue) à Limoilou. Seif, bien qu'étant beaucoup plus jeune qu'eux, a été pris dans le groupe parce qu'il

⁷⁰ Pour la catégorisation de la race et l'ethnicité comme « présence absente » chez les individus, voir Peter Wade et al (2014), « Nation and the absent presence of race in the Latin America genomics » dans *Current Anthropology* vol.55, no.5, lien url : <http://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/677945>, page consultée le 24 mai 2016.

⁷¹ On descend de la haute-ville vers la basse-ville.

rappait déjà bien. Ils ont tous essayé de rester sur le droit chemin, mais certains d'entre eux ont fait des « petites conneries », me dira encore Webster en entrevue.

Dans le cas de Shoddy, GLD et les Sozi, rappeurs « commerciaux » de mon étude, ils se sont orientés vers et un « rap-marchandise » de style *west-coast* (avec des thèmes tels que la fête, la vie luxueuse, les belles femmes) et *west-coast latino* (avec le *lowridding* et les tatouages), mais aussi un rap *gangsta* prônant la violence, la drogue et la vie de gang, afin d'attirer surtout la clientèle des jeunes adolescents rebelles qui sont séduits par ce mode de vie. En fait, cette forme d'appropriation est reconfigurée dans les pratiques discursives (paroles de chansons *hardcores* et festives) et visuelles (dans leur goûts pour les voitures modifiées, pour le *bling bling* ou encore pour les tatouages). Cette forme d'appropriation, où les acteurs décodent et reproduisent le sens (Dayan, 2002; Livingstone, 2005) des messages et styles de vie de la culture hip-hop globale, font également d'eux des créateurs, aux pratiques sexuées (particulièrement viriles) et dont les actions sont aussi des formes de résistance à l'idéologie des dominants.

Ainsi, au-delà de l'espace de marketing, l'espace créé par la musique hip-hop est encore un espace politique de contestation de l'autorité par un style non-conventionnel (Hebdige, 2008), car on est toujours dans un registre de rébellion, dans une appropriation d'une identité de rebelle encore véhiculée par le hip-hop américain. Une petite nuance reste à faire pour les rappeurs commerciaux de mon étude : il faut être rebelles, *gangstas* ou *hardcores*, mais dans un but commercial, pour attirer un public (clientèle) de jeunes adolescents.

III. Les techniques de rap

3.1. Les techniques orales

Webster est le seul rappeur qui partage sa technique de rap publiquement. Dans des ateliers d'écriture qu'il donne à un public de jeunes de divers horizons (des jeunes du primaire, des

adolescents, des jeunes adultes) et d'adultes au Canada et aux États-Unis, il démontre sa passion pour cet art de dire ce que l'on pense (en ce qui le concerne particulièrement). Bien qu'il se soit concentré sur la production de textes conscients, le rappeur arrive à capter l'attention aussi bien d'adolescents fugueurs des centres jeunesse de Québec, que celle d'un public plus intellectuel et mature. De même, Webster sait adapter ses ateliers de rap. Cependant, il en ressort toujours un squelette de techniques standards qui associent plusieurs composantes. Ainsi, il faut pouvoir rassembler les éléments suivants si on veut bien écrire un texte de rap, et bien le dire ou le chanter (rapper).

3.1.1. Le flow

C'est le rythme avec lequel le rappeur débite les mots. Selon que le thème de la chanson ou le choix de l'instrumental est : agressif, rapide, ou à l'inverse, calme et lent, le rappeur peut débiter ses rimes de façon calme, suave, rapide ou agitée. Le *flow* dépend donc du *beat* (instrumental) de la chanson et détermine la cadence de la performance. Comme le dit Price III (2005) dans son livre *Hip-Hop culture*, c'est ce qui fait l'originalité du MC (*Master of Ceremony*), qui peut innover à sa guise à travers cette technique.

Par exemple, comme le mentionne Webster dans un des ateliers donné aux adolescents du centre Durocher: « Busta Rhymes, c'est un rappeur agité ; et Snoop Dog lui, il rappe plus calme ». Également dans un autre atelier donné au bar l'Autre Zone à Limoilou, le rappeur affirme que: « c'est chacun qui détermine son *flow*...il peut se dire : faut que je le saccade un peu...[ou encore] c'est des trucs qu'il faut se développer (...). C'est chacun qui trouve sa technique (...) Claude Bégin d'Accrophone écrit son flow avec des symboles (...) Quand t'écris ton texte, tu sais où appuyer, où étirer, où pauser ».

3.1.2. L'articulation

C'est la manière de dire les mots. Le rappeur peut articuler de manière très claire pour que tout le monde comprenne ce qu'il dit, ou il peut aussi mâcher ses mots pour donner une texture au texte : c'est l'art de « machouer » les mots, néologisme spécifique à Webster, qu'il reprend au

jargon québécois pour transmettre cette manière d'articuler à la québécoise. Ainsi, la technique de « machouage » convient à Webster « grâce à son accent québécois », précise-t-il également.

Cependant, ces deux techniques orales, bien que principales, ne sont pas exhaustives, et chaque rappeur a la liberté de développer ou d'adapter ses techniques, comme me l'affirmera GLD lors d'un atelier de rap.

3.2. Les techniques écrites

3.2.1. L'utilisation des figures de style dans les textes de rap

Une figure de style est un procédé d'expression qui permet d'exprimer une idée ou un sentiment à partir d'un sens original amplificateur, dimunitif ou encore imagé (Larousse, en ligne). Webster aime utiliser les figures de style, comme la métaphore et la comparaison, pour donner du relief à ses textes. Il donne l'exemple d'une métaphore sur le concept de métissage qui représente bien son identité métisse : « C'est pour la neige et le sable qui coulent dans mes veines », ce qui signifie en fait qu'il est à la fois québécois par sa mère, d'où la neige à cause de l'hiver rude au Québec et Sénégalais par son père, d'où le sable qui vient de la ceinture sahélienne du Sénégal.

De plus, il a créé un style qu'il appelle le « terrorythme » ou l'attentat par les mots. À cela peut s'ajouter l'*egotrip* qui est une technique d'écriture, prétexte de la métaphore, utilisée dans un but connu d'autopromotion ou d'autoglorification du rappeur. Le rappeur se situe dans une dimension de compétition par rapport aux autres rappeurs pour prouver qu'il est le meilleur. La critique faite à cette technique est qu'elle peut paraître « égocentrique et fanfaron-e », affirme Webster sur sa page internet⁷², cependant les rappeurs rassurent la chercheuse que cette technique permet plutôt de mettre en valeur et en évidence le maximum de style et de tournures littéraires dans les rimes. Ces différents styles servent donc à embellir le texte pour en faire un produit original. Elle est prisée lors des compétitions des *word-up*.

⁷² Voir la section « Lyrics » dans laquelle le rappeur explique comment il écrit ses textes. Lien url : <http://websterls.com/index.php/lyrics>, page consultée le 22 avril 2015.

A titre d'exemple de « terrorythme », cet extrait d'une chanson du Limoilou Starz, interprétée devant une caméra de télévision par Eddie Racine, a entraîné son arrestation et son emprisonnement en 2002 :—« A force de cotoyer la guerre, on devient vite un soldat, je suis un commando spécial avec pour mission de faire sauter le parc Victoria⁷³ ». —Le rappeur a été accusé par le système judiciaire de Québec (et une certaine partie des téléspectateurs l'ont pris à la lettre) pour menaces de mort; il a été condamné, puis acquitté. Cependant, rassure Eddie, cette phrase ne devait pas être prise au mot, car il s'agissait d'une image, d'une figure de style, pour rendre le *verse* (la strophe) le plus percutant possible.

A titre d'exemple d'*egotrip*, la chanson « Légendes » qui glorifie les membres du collectif comme des véritables « boss du quartier », soit des artistes qui ont un rap comme « nulle part ailleurs », un « don spirituel », un « flow divin » et une « plume d'écrivain », comme les extraits de la chanson l'illustrent.

3.2.2 Le champ lexical

Le rap de Webster est profondément ancré dans un style littéraire. Pour construire son texte, le rappeur part d'un concept ou d'une idée générale pour établir une liste de mots, adjectifs, ou verbes, ou encore des noms similaires ou contradictoires y correspondant. Dans un des ateliers d'écriture, il explique comment par exemple avec le concept : « gouvernement », on peut produire un large champ lexical et construire ainsi un premier texte de rap avec les mots qui en ressortent. Par exemple plusieurs mots sont sortis du champ lexical sur le gouvernement : politiciens, mensonges, soulèvement, taxes, recouvrement, poubelle, accouchement, avortement, femmes, riches, pauvres. Le professeur de rap enseigne également une autre façon de penser : il ne faut pas tomber dans le piège de la facilité du rap et rapper sur des sujets faciles de la rue (comme le sexe et la drogue). Il encourage à se « creuser les méninges » pour trouver des bons sujets, c'est-à-dire des sujets qui permettent d'aller en profondeur. Il invite également à travailler son style et même à l'inventer, à inventer aussi des mots comme il le fait. Il faut savoir que

⁷³ Le parc Victoria est la Centrale de Police de Québec.

l'invention des mots dans le rap québécois est répandue, notamment avec le groupe Accrophone, pour son style particulier « absurde »⁷⁴.

D'autres techniques d'écriture de textes de rap existent, comme me le préciseront d'autres rappers comme GLD, qui n'utilisent pas forcément la méthode de Webster. Cependant, tous oeuvrent pour le *lyricism* (le mot doit être prononcé en anglais), qui est en fait l'art du lyriciste, c'est-à-dire, l'art d'écrire ses textes comme un poète, ou encore de produire des textes de qualité comportant des rimes complexes et imagées, et capables d'être chantées de façon rythmée (« rappées »). Ainsi selon GLD, on peut écrire tout aussi bien des beaux textes, sans avoir à établir un champ lexical par exemple. Les termes (mots, concepts) peuvent venir d'eux-même au fur et à mesure qu'on réfléchit. C'est « tout simplement un don », renchérit-il.

3.3 Autres moyens déployés

i. Le temps d'écriture

Le temps d'écriture des *verses* de rap varie généralement selon le rappeur et l'inspiration. C'est un processus qui peut être simple ou complexe, car il faut barrer et raturer plusieurs mots avant de trouver le bon. La rédaction d'un texte de rap peut prendre quinze minutes, une heure, une journée, ou trois semaines. Les *verses* ne dépassent pas généralement une page format A4⁷⁵. Il ne faut pas oublier aussi le temps de recherche sur le thème de la chanson. Certains rappers se fixent comme objectif principal d'écrire des textes au style littéraire soutenu et prennent le temps de les travailler en conséquence ; tandis que d'autres écrivent sur leurs émotions de façon assez crue et peu stylistique. Un rappeur me confie qu'il marche toujours avec un stylo et un bout de papier afin de pouvoir écrire ses textes partout où il se trouve, quand l'inspiration lui vient, à tout moment de la journée. Pour lui, c'est un art de vivre. Un autre rappeur me dit au contraire qu'il faut qu'il soit enfermé pour pouvoir écrire, alors que pour un troisième, c'est le moment (le matin ou le soir) qui est déterminant à la production, en fonction du temps libre. Certains artistes

⁷⁴ L'absurde est d'abord un mouvement littéraire utilisé dans le théâtre pour rompre avec les genres classiques. Il consiste à rendre compte de l'absurdité de l'homme, en traitant les personnages comme des pantins. Pour plus de détails sur ce mouvement, voir Esslin (1992).

⁷⁵ Cependant il n'y a pas officiellement de limite à la longueur d'un texte; donc un *verse* peut dépasser le format de page A4.

avouent encore que le rap est une forme de thérapie, qui leur permet de parler d'eux-mêmes, de façon poétique, en utilisant des rimes et des mots chocs, pour évacuer leur colère, leur frustration, leurs peines, ou exprimer leur joie, leur amour, leurs rêves.

ii. Le vécu

Le rap s'inspire en général du vécu du rappeur. Le vécu de Webster influence sa personnalité et les sentiments (l'émotion) que le rappeur met dans son texte. En général, l'authenticité prime dans le rap, le rappeur essaye de rester vrai dans ses textes, quand il relate un fait vécu, comme par exemple, dans sa chanson SPVQ qui raconte une expérience fâcheuse vécue avec un policier de la ville de Québec. Plus il se présente sous sa vraie identité (comme dans la vraie vie), il suscite l'admiration, et acquiert de la notoriété. Cependant il est aussi permis de « faire rêver », du moment que ce ne soit pas trop éloigné de sa réalité quotidienne (par exemple, avoir un style de vie de luxueux; ou encore être un rebelle, un *though guy*).

3.4.-Exemples de textes de rap conscient et divertissant

3.4.1 Le rap de Webster : la chanson « SPVQ »

Trois niveaux d'analyse de cette chanson m'ont permis de faire ressortir plusieurs éléments présents dans les trois paragraphes de ce texte de rap.

Ci-dessous le texte de rap de SPVQ :

J'suis sorti de chez moi/il devait être 21h15/un soir à la mi de décembre/à ce moment il faisait plutôt froid/J'ai mis mon capuchon/et puis j'ai traversé la rue/son, j'ai à peine aperçu/l'auto patrouille qui accélérât/Une fois dans mon char/j'démarré et puis tourne à gauche/directe j'rentre dans la ruelle/me stationner derrière la piole/Je check dans mon rétro/Qui que je vois pas? La popo/deux faces de bananes/comme s'ils voulaient me prendre en photo/À peine le pied au sol on me crie: "Reste dans ton auto!"/"oui mais..." "Reste dans ton auto!"/"mais qu'est-ce que?" "Reste dans ton auto"/Ok j'ai compris/c'est toujours mieux de rester poli/mais pourrais-je bien m'enquérir/de vos motifs pour me coller?/« Écoute on t'intercepte/parce que t'as une

capuche sur la tête »/Pour ma part de rétorquer:/« mais c'est l'hiver pis il fait frette/J'vais te donner un indice présentement il fait -10 »/Difficilement il acquiesce/mais bon il fallait qu'il insiste.

« En fait à vrai dire/on a aucune idée t'es qui/On veut seulement t'identifier/pourquoi se sentir attaqué? »/« Tu veux savoir pourquoi?/First tu m'dis que tu me connais pas/mais connais-tu le voisin d'en-face/ou bien la petite madame d'en-bas? » « Non » /« Connais-tu chaque citoyen de la ville? »/« Non » /« Alors pourquoi susciterais-je plus ton intérêt?/Qu'est-ce qui me différencie entre telle ou telle personne ici/qu'est-ce qui dans mon apparence/fait que tu me demandes mes IDs »/Apparemment perplexe/il me répond: « j'sais pas trop »/Profilage live in effect/avec l'aval de ses patrons/Ici à Québec ça fait partie de la tradition/Laisse toi coller ferme ta gueule/surtout faut pas poser de questions.

Souvent ils s'excitent/dès qu'ils pensent que tu hausses le ton/Va demander à Big Ceaze/Ta face repose sur le béton/Pourtant une ville tranquille/Donc il n'ont pas grand chose à faire/Beaucoup de jeunes loups policiers/sont bien trop chauds à battre le fer/Tous frais sortis du four/22 ans et demie/une badge une arme à feu/mais si peu d'expérience de vie/Ici ya pas de gang/Juste un prétexte politique/Tout ce qu'ils veulent c'est le budget/afin de payer les temps sup/C'est tellement irresponsable/de la part de l'état-major/ils stigmatisent Hip-Hop et Blacks/Je leur envoie le doigt majeur/Adeptes de la répression/Ils pensent qu'ils vont tout régler seuls/Ne leur parle pas de prévention/C'est un concept qui déboussole/Mais bon pour être honnête/Ce ne sont pas tous des brutes ignares/Il ne faut pas généraliser/même si c'est plutôt dur d'y croire/Et ce que j'te raconte là/Les gens l'ont vécu par milliers/Lève ton poing dans les airs/si jamais ça t'es familier.

Dans le premier paragraphe, au niveau narratif, une histoire est racontée par son auteur sous forme de phrases courtes, avec une structure de base (Sujet + verbe + objet). On dirait qu'il n'y a presque pas de rime, les rimes qui existent sont en effet très simples (contrairement aux chansons habituelles de rap), comme pour signifier la place secondaire du style et insister sur le message et le déroulement de l'histoire. Dans le premier paragraphe, Webster est le sujet. Il parle directement à son auditeur/public-récepteur (identifié dans le texte par le mot anglais « *son* » (signifiant en français « fils »)). Il lui parle de son interception par deux policiers pendant une nuit de décembre.

A un deuxième niveau, figuratif, un grand nombre de paramètres sont donnés sur le temps et la température (9heures 15 du soir, la nuit; c'était l'hiver, le froid, il faisait -10°C). Paramètres d'espaces réels (par exemple: la rue, à l'extérieur) se conjuguent avec un certain nombre de

verbes d'action (de garder, pour commencer, de se garer, de prendre, de mettre) et moins de verbes d'état (d'exister, être dans « il devrait être », par exemple), preuve d'une volonté d'action dans ce texte et pas de passivité. Les phrases deviennent de plus en plus complexes: « Pourrais-je en savoir davantage sur vos habitudes de ...? », « Juste pour dire que je peux vous demander la raison pour laquelle », par exemple, comme pour relever quand même le style littéraire malgré l'absence des rimes.

Le niveau idéologique nous renseigne sur les thèmes et les valeurs. Les thèmes sont principalement: l'interception de la police et leur agressivité (il me crie: « Restes dans ton auto! »). L'ordre est répété trois fois. Pendant que les policiers de Webster sont portés sur l'agressivité, les valeurs du rappeur sont, à l'opposé, la courtoisie et la bienveillance (« il est toujours préférable d'être poli », souligne-t-il). Ses sentiments restent néanmoins la surprise, pour lui, et la curiosité, pour la police (« ils me regardent comme s'ils veulent me prendre en photo! » renchérit-il); mais il utilise aussi des figures métaphoriques et ironiques de discours (discours métaphorique: « deux faces de banane qui me regardent comme s'ils allaient me prendre en photo »)⁷⁶.

Dans le deuxième paragraphe, Webster confronte verbalement les policiers par des « attaques », pour reprendre ses propres termes. Pour Webster, les raisons pour lesquelles il a été intercepté sont la preuve d'une discrimination en raison de sa couleur de peau et de son style hip-hop. Webster accuse également les grands patrons de la police d'approuver le profilage racial et dans le dernier paragraphe, il leur fait « le mauvais doigt », tant aux jeunes officiers qu'à leurs « chefs irresponsables », parce qu'ils veulent seulement justifier leurs budgets par de telles actions. Les mêmes thèmes apparaissent ici: la répression et la discrimination policières discrimination contre les Noirs et hip-hop.

Le but de cette chanson pour l'artiste est réellement de montrer sa colère et sa combativité contre l'irresponsabilité et le racisme des policiers de Québec envers les Noirs et les personnes ayant

⁷⁶ Cette phrase fait surtout référence au film « Retour vers le futur », affirmera le rappeur en entrevue. En fait, il reprend une réplique célèbre et drôle de l'acteur Biff Tannen (le bully) qui dit à Marty McFly (qui le regarde de façon ébétée alors qu'il essaye d'intimider un de ses camarades) »: « Tu veux ma photo, banane? »

adopté un style vestimentaire hip-hop. De plus, Webster explique en entrevue que les patrouilles policières sont plus accentuées dans les quartiers défavorisés comme Limoilou. Ainsi, ses amis et lui se font souvent intercepter. Comme Webster, d'autres rappeurs tels Shoddy et Eddie spécifiquement ont eu l'occasion de décrier les torts que leur ont causé les agents policiers particulièrement, bien que plusieurs autres qui vivent également leurs fâcheuses expériences avec des agents de la police ne souhaitent pas les décrire ni exprimer de sentiments négatifs à leur endroit, par peur des représailles.

Le style de cette chanson de Webster est lié à plusieurs dimensions. On retrouve ici une dimension sociale et identitaire, illustrée par la dénonciation de la discrimination par la couleur de peau (noire), le style vestimentaire et le lieu de résidence. Une autre dimension, la plus importante qui ressort ici, est politique. Webster décrit un rapport de forces entre une personne en situation d'autorité (donc de domination) et une autre en situation de répression (de subordination). Cependant, le policier dominant est confronté à la résistance du rappeur qui ne se laisse pas intimider. Cet aspect du combat politique de Webster sera de nouveau abordé à la section 2.2 du chapitre VI portant sur la dimension politique.

3.4.2 Le rap de Shoddy et GLD : chanson « Mauvaise fréquentation »

Les deux rappeurs ont orienté leur contenu musical vers des réalités de la vie de rue, pour un rap de style un peu plus *gangsta*⁷⁷. Par exemple, avec la chanson *Mauvaise Fréquentations*, Shoddy annonce clairement qu'il faut faire attention, car « il est une mauvaise fréquentation », pouvant

⁷⁷ Comme le rappelle Michael Newton (2008) dans son livre *Criminal investigations : gangs and gang crime*, le *gangsta* rap est un style de rap originaire de la côte ouest américaine (*west coast*) qui a été développé par des rappeurs noirs membres de gangs de rue à Los Angeles (tels le CRIPS) et vivant donc la vie de *gangster*, elle-même étant au départ une réponse à la violence subie de la part des gangs de jeunes blancs et racistes (tels le *Spook* – autre terme pour désigner les *Niggers-hunters* composé des jeunes du ku-klux clan). Ainsi, les rappeurs tels que Tupac, Snoop Dog ou Notorious BIG ont abordé dans leurs chansons des thèmes récurrents comme la violence, le racisme, la vente de la drogue, la persécution de la police envers les Noirs, la violence faites aux femmes (Newton, 2008, pp. 69-70).

utiliser la violence pour se faire respecter ; ou encore « ayant des mauvaises fréquentations », en faisant des références à des liens d'amitié avec des membres du crime organisé⁷⁸ :

Dans la vie fais attention à qui tu rencontres
Y'a trop d'mauvaises fréquentations
Dans la rue si tu me rencontres, fais attention
J'ai des mauvaises fréquentations
Pour les flics, pour les parents, pour les chics,
Pour les gens au parlement
On est des mauvaises fréquentations
Pour les journalistes, apparents terroristes
On parle, ils paralysent
On est des mauvaises fréquentations
(...)
J'ai des mauvaises fréquentations depuis que je suis né
Pauvre, rêve de luxe, le cash devient notre dulcinée
Quand tu fréquentes le crime organisé beaucoup sont passionnés
Par la violence, pour un rien peuvent t'assassiner
Prêt à tout pour se faire respecter et faire sa place
Place une bombe sous ta Honda Civic quand t'es stationné
Les héros du quartier finissent morts enterrés
Ça peut te coûter cher de les suivre, tiens-toi loin t'as intérêt
Motorisé ou gang de rue, bandeau rouge et bleu
Quand t'es vu avec eux t'es fiché par les rouges et bleus
Je m'adresse aux petits kids dans le street sans adresses, qui déconnent
Sans tendresse maternelle, depuis le premier jour loaf l'école
Y'a pas d'avenir sur un coin de rue
Pour du butin on agit en putain, la vie nous pimp
J'peux pas être moins cru (...).

Dns sa chanson *Sortir de la rue*, Shoddy déclare encore qu'il a dû utiliser la violence et la drogue pour sans sortir, mais qu'il veut offrir une vie beaucoup plus confortable à son fils Carlito :

Sortir de la rue/
Sortir du street/
S'en sortir sans finir pauvre/
Ou même dans les taules/

⁷⁸ Même si dans la même chanson il y a des messages de sensibilisation des jeunes contre la vie de rue (aspects du rap conscient), tels « Je m'adresse aux petits kids dans le street sans adresses, qui déconnent (...) / Y'a pas d'avenir sur un coin de rue »

Car je te parle de la vie comme elle est/
 Il faut prendre des risques/
 Mais faut que j'évite les barreaux » ;
 (...)

Je veux éloigner mon fils/Du quartier et ses vices/
 Quitter les HLM pour les condominiums/Et se retrouver dans les quartiers riches/
 Il m'a vu taper des nègres/Des fois le couteau à la main/
 Il m'a vu faire des transac'd'argent/Le sac de coco à la main/
 Carlito's way/Mais c'est sur le gazon des quartiers paisibles/
 Que je veux voir Carlito jouer/
 Même si c'est sûr qu'il se plaît sur ses playstations/
 Ses vidéos et ses fringues/
 Je veux l'éloigner des mauvaises intentions/
 Des hoes et des flingues/
 Québec city, on est loin des « compton, des watts gangs », quand même/
 Grandir à Limoilou des fois c'est dingue/
 On tombe vite dans la drogue/La dépression, l'alcool/
 On décroche de l'école/Les visites au poste de police on récolte/
 Ciblé comme un voyou (...)/parce qu'on a la couleur noire/
 Et qu'on porte des jeans baggie⁷⁹.

Ainsi, les rappers *gangsta* comme Shoddy⁸⁰ privilégient des messages clairement rebelles, mais ayant une connotation de *bandits sociaux* (Hobsbawm, 1969)⁸¹. Pour Eric Hobsbawm, dans son livre *Bandits* (1969), le banditisme social est un comportement qualifié d'illégal par la loi, dont certaines formes se retrouvent dans le crime organisé. Cependant, le bandit social a une dimension de héros, tel un robin-des-bois, volant et pillant pour résister à l'oppression de la bourgeoisie. Faisant un contraste avec le mouvement ouvrier organisé, le bandit social est présenté par Hobsbawm comme un symbole pour les révoltes paysannes. Ainsi, les messages violents de Shoddy servent avant tout à attirer un public d'adolescents et de jeunes Québécois (15-24 ans) sensibles à cette vie de hors-la-loi à l'américaine véhiculée par la culture hip-hop⁸².

⁷⁹ Transcription personnelle à partir du vidéoclip de la chanson publié sur le moteur de recherche de vidéoclips *Youtube*. Les mots mis entre guillemets sont visiblement des mots en anglais et les points de suspension dans le texte signifient que les paroles étaient inaudibles.

⁸⁰ Les paroles des chansons de Shoddy ne sont pas seulement divertissantes car elles reflètent l'authenticité de la vie du rappeur, raison pour laquelle son rap est crédible pour beaucoup de jeunes. Selon un journaliste du *Journal de Québec* (Bélanger, 2006), dans son article intitulé « Un rappeur de Limoilou Starz arrêté », le rappeur est en fait un récidiviste des prisons pour des raisons souvent reliées aux voies de fait et ayant pour motif des dettes de drogues. Cf lien url : < <http://fr.canoe.ca/infos/societe/archives/2006/05/20060511-063300.html>>, page consultée le 1er février 2015.

Les rappeurs qui ont été présentés dans ce chapitre sont principalement les rappeurs du Limoilou Starz, ainsi que quelques artistes de la communauté reggae dance-hall de la communauté de Montcalm. S'agissant des rappeurs de Limoilou, j'ai expliqué, en les présentant individuellement, comment ils ont réussi à se mettre en place en tant que collectif « Limoilou Starz », malgré les différences de style et les spécialisations professionnelles de chacun. Le collectif n'étant pas synonyme d'un groupe traditionnel de rap, les rappeurs ont également eu la possibilité d'évoluer individuellement sur le plan artistique. Cependant, les liens sociaux, familiaux et professionnels qu'ils ont tissés tout au long de leur vie leur confèrent une originalité en tant que communauté, raison pour laquelle ils sont intéressants pour cette étude.

J'ai présenté leurs liens entre eux et avec la communauté des rappeurs et autres artistes vivant en haute-ville (Montcalm) comme constituant une combinaison de plusieurs éléments, tels l'affiliation aux mêmes groupes sociaux, l'appartenance à la même localité et l'attachement aux mêmes pratiques culturelles qui leur ont permis de développer des valeurs spéciales (fraternité, loyauté, esprit de famille, amour de la musique, pratique du rap). Ainsi, j'ai décrit l'univers des rappeurs comme un espace socialement varié, complexe et hétérogène (avec un bassin ethnoculturel commun pour certains et différent pour d'autres), mais dont le dénominateur commun reste l'amour du rap. Par exemple, le fait que les rappeurs appartiennent souvent aux mêmes milieux sociaux tels que le lieu de résidence ou l'origine ethnique— comme c'est le cas des rappeurs d'origine africaine (Sénégalais-Québécois, Congolais-Québécois et Congolais), vivant à Limoilou— leur a permis de vivre presque tous en communauté, comme en clan, depuis leur plus jeune âge. Ils ont partagé le même univers social (école, quartier, travail) et familial (retrouvailles aux mêmes événements) et ont été confrontés aux mêmes défis, certains étant amenés à livrer les mêmes batailles.

J'expose ainsi dans le chapitre suivant la dimension sociale et identitaire, qui analyse les rapports sociaux et identitaires qui existent entre ces rappeurs.

CHAPITRE V : DIMENSION SOCIALE ET IDENTITAIRE

Dans ce chapitre, je présenterai la dimension sociale et identitaire issue des données analysées. Dans un premier temps, je dresserai un portrait général de la ville de Québec et de sa population, notamment des jeunes issus de l'immigration, en discutant des inégalités sociales présentes dans les deux quartiers les plus défavorisés, dont les rappers à l'étude sont issus, soit Limoilou et Saint Roch. Ensuite, je présenterai la thématique de la présence des Noirs au Québec et tenterai d'analyser la question identitaire afro-québécoise sous un angle original d'appropriation/rejet de l'identité afro-américaine.

I. Présentation de la population de Québec et de l'immigration

1.1. La population de Québec

Selon un rapport de Statistiques Canada (en ligne)⁸³, la ville de Québec (et ses environs) a une population de 731 838 habitants et est divisée en neuf districts. Les plus riches sont le Vieux-Québec, Cap-Blanc, la Colline du Parlement et Montcalm, qui constituent la haute-ville. Dans la classe moyenne se retrouvent Saint-Sacrement, Saint-Jean-Baptiste et le nouveau Saint-Roch depuis le milieu des années 90. Les districts les plus défavorisés sont St. Sauveur, Limoilou, Lairet-et- Maizerets. Des concepts de quartiers jumelés comme La Cité-Limoilou visent à réduire les clivages sociaux et à favoriser la fréquentation des milieux modestes. Le quartier jumelé comprend par exemple trois territoires: Haute-Ville, Basse-Ville et Limoilou.

⁸³ Rapport publié en 2015, dont les tableaux sur la population du Québec recensent la population des grandes régions du Québec de 2014, selon le sexe et les groupes d'âge. Cf lien url : <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/bilan2015.pdf>, consulté le 16 janvier 2016.

La carte ci-dessus permet de situer les différentes municipalités en six secteurs principaux.

Arrondissements et principaux quartiers de la Ville de Québec



Source : RMR (Région Métropolitaine de Recensement) de Québec-2011

Figure 33-Carte de la ville de Québec

1.2. L'immigration et les jeunes immigrants à Québec

Au Québec, la population issue de l'immigration est recherchée entre autres pour sa jeunesse. Dans la ville de Québec, un des objectifs du *Plan Stratégique de la Ville de Québec* sur la population immigrante (2010) est en effet d'attirer des jeunes familles dont les adultes sont âgés de 25 à 44 ans, afin qu'elles constituent une force économique supplémentaire pour la région. Ainsi, en 2010, près de la moitié des immigrants nouvellement arrivés (48%) étaient âgés entre 25 et 44 ans; 52% des immigrants vivent dans l'arrondissement Cité-Limoilou et 45% des immigrants dans l'arrondissement de Charlesbourg.

C'est donc largement une immigration jeune qui vient s'établir dans la ville de Québec. On note aussi que 17% des immigrants arrivés avaient entre 15 et 24 ans. La cohorte des immigrants arrivés entre l'âge de 25 et 44 ans est majoritaire dans tous les arrondissements de la ville, prête à intégrer le marché de l'emploi. Cependant les jeunes immigrants de minorités visibles âgés de 15 à 29 ans ont un taux de chômage de 17,8% (en 2007) et la catégorie des « Noirs », particulièrement, a le taux de chômage plus élevé (plus de 20%). Le statut d'immigrant des minorités visibles influe sur l'accessibilité au marché du travail (Ville de Québec, 2009).

Ainsi, les jeunes qui n'ont pas eu la chance d'obtenir un emploi stable se « débrouillent ». Ils font appel à d'autres talents, dont la musique, pour s'exprimer, passer le temps, se retrouver entre amis, comme me l'affirment deux informateurs⁸⁴. Ces jeunes vivent pour la plupart à Limoilou et ses environs (Saint Roch, Saint Sauveur, etc).

1.3. Les quartiers défavorisés de Québec

Les rappers dénoncent souvent dans leurs chansons les injustices sociales qui minent la ville de Québec, dont l'une est l'inégalité sociale visible et frappante qui sépare les habitants de la haute-

⁸⁴ Il s'agit de deux cyclistes rencontrés dans un café de Limoilou et habitant le quartier. Ils ont souhaité rester anonymes.

ville bourgeoise et de la basse-ville défavorisée. Bien que la basse-ville comporte en elle-même des zones favorisées et défavorisées, les quartiers comme Limoilou et St Roch sont souvent dépeints par les rappeurs comme des quartiers défavorisés. La chanson « Limoilou style », l'une des premières enregistrées par le collectif Limoilou Starz en 2005, décrit l'atmosphère de basse-ville, dont Limoilou fait partie, en termes de *ghettoisation* (Perri, 2004) des défavorisés, par rapport aux privilégiés de la haute-ville. Le couplet du rappeur William International (Eddie)⁸⁵ frappe particulièrement dans l'extrait de la chanson ci-après, parce qu'il décrit le sentiment d'un habitant de la haute-ville (il vivait chez sa mère québécoise) qui s'est rapproché de ses origines en basse-ville (parlant de son père). Limoilou y est décrit comme un quartier « poubelle », aux prises avec des problèmes sociaux auxquels on ne peut échapper si on en est issu:

L'appartement des gens de la rue c'est souvent des poubelles
L'appartenance des gens de la rue c'est le respect mutuel
J'y ai vu des têtes enflées se faire abattre en plein ciel,
Il y a pas de pause pour les gens de la rue, que de playbacks mortels.
Ok ok oui je viens de la haute, mais mes racines sont en bas
Ça fait un bout que je monte, descends, sans savoir ou cela me mène,
Mené par l'envie de rapper, j'ai vite trouvé mon équipe,
Équipé pour rapper, l'hommage de lyrique et de pique,
On monte la côte en chantant, y descend enchanté,
La magie s'installe ceux qui voulaient partir vont y rester,
Rester à la rue, légendaire parsemée de criminels
Les légendes ici sont ceux qui ont pu s'en sortir sans séquelle
Sortir de la prison ou de la drogue ou le fait de ne pas avoir un sou
Les histoires folles se multiplient via le vieux-Limoilou.

1.3.1. Limoilou

Limoilou est souvent présenté comme un quartier d'immigrants et un quartier dangereux, où vivent particulièrement les Noirs (extrait de l'entrevue avec Ian Bussièrès, un journaliste du journal *Le Soleil*). Cependant, l'habitat reste assaini (comparé au vieux Limoilou) et le nouvel axe commercial développé sur la 3^e Avenue, remplaçant le vieux centre commercial, confère au quartier une nouvelle popularité (à certains endroits) et limite son caractère défavorisé. La

⁸⁵ De son vrai nom Eddie Racine (et précédemment connu sous le nom d'artiste était William International), il a repris son nom vrai prénom comme nom d'artiste après l'incident de bastonnade qui lui pratiquement coûté la vie. Ainsi pour lui, comme il l'aime l'affirmer : « William est mort; Eddie est né » (extrait de plusieurs entrevues avec Eddie).

population y est jeune dans l'ensemble. Le revenu annuel d'un habitant du quartier varie entre 10 000 et 20 000 dollars; ce qui est très bas comparé au revenu moyen d'un québécois (estimé à 48 000 dollars par an)⁸⁶. Certaines personnes rencontrées sur le terrain ont affirmé que le commerce et la consommation des drogues fortes, de même que la prostitution sont des pratiques courantes chez les jeunes. C'est le cas de deux cyclistes limoulois qui s'étaient installés dans un café et que j'avais pu aborder spontanément pour des entrevues.



Figure 34-Vue d'ensemble de la 3e Avenue à Limoilou

⁸⁶ Cf un rapport en ligne de Statistiques Canada. Lien url : <http://www.statcan.gc.ca/tables-tableaux/sum-som/l02/cst01/famil21a-fra.htm>, consulté le 10 janvier 2016>



Figure 35-Les rappers et leurs amis se rejouissent autour d'un barbecue à l'Autre Zone sur la 3e Avenue

Deux autres informateurs-clés rencontrés dans le quartier Saint-Roch⁸⁷, amis des parents d'Eddie, commentent aussi en entrevue:

Informateur 1 : Limoilou c'est un quartier là (...) le monde « sont » pauvre ici. Y ont des commerces, mais y ont pas beaucoup d'argent. Comprends-tu ? Y a beaucoup de drogues, beaucoup de boisson...

Informateur 2 : prostitution

Informateur 1: Oui, y a beaucoup de...ouais de prostitution aussi.

Limoilou présente ainsi une zone défavorisée avec une forte concentration de familles assistées, bien qu'y vivent aussi de nombreuses familles de classe moyenne. Les jeunes adolescents de Limoilou viennent de plusieurs milieux ethniques (Africains, Salvadoriens, Québécois, etc.), et certains sont souvent décrits comme ayant des difficultés scolaires et un désintérêt marqué pour les études. Des programmes communautaires ont dans ce sens été mis en place pour essayer de les motiver par d'autres activités notamment le basketball et la musique. Des politiques

⁸⁷ Ce sont deux hommes âgés dans la soixante, un d'origine haïtienne et un autre d'origine africaine, habitant dans les logements sociaux du quartier Saint-Roch.

gouvernementales aident ainsi les jeunes à ne pas décrocher de leurs études, ou à trouver un emploi durable.

1.3.2. Saint-Roch

Le quartier du nouveau Saint-Roch est situé dans la basse-ville de Québec, tout près du quartier Limoilou, duquel il est séparé par un petit pont. Le quartier est connu pour la richesse de son histoire industrielle, car il a longtemps été considéré comme le centre-ville des quartiers de la banlieue québécoise. Dans la moitié du 20^e siècle, l'ancien Saint-Roch avait connu un déclin industriel et se vide de sa population, qui était passée en quelques décennies de 20 000 à 5 000 habitants, composés de personnes âgées et des plus pauvres. Cependant, le quartier a récemment fait l'objet (et continue de faire) d'une intense revitalisation dans les années 90. Il a ainsi connu une renaissance touristique, surtout sur la rue Saint-Joseph et le boulevard Charest, avec la rénovation et l'ouverture de nombreux services hôteliers et l'implantation de restaurants haut de gamme, ainsi que le développement de parcours de visite. En 2009 s'est même implanté le Cirque du Soleil pour un spectacle extérieur. St Roch comporte donc aussi un secteur assez huppé, que l'on peut caractériser de favorisé.

Cependant, dans certaines zones du quartier, notamment dans l'ancien Saint-Roch, certains rappers et parents de rappers dénoncent la grande pauvreté qui les mine, même s'ils sont fiers de se présenter comme des Saint-Rochois, habitant des HLM de pères en fils. Les précédents informateurs commentent ainsi en entrevue:

Participant 1 : - On aime notre Saint-Roch dans le cœur

Participant 2- C'est basse-ville...disons que Sainte-Foy c'est plus bourgeois, Saint Roch...

Participant 1- C'est le ghetto...

Participant 3- un petit peu ouais...c'est un petit peu le ghetto de Québec... Saint-Roch, Saint-Sauveur, c'est la bête noire de Québec. On peut rencontrer de la prostitution, on peut rencontrer toutes sortes de choses...tout'sorte de monde là...on peut rencontrer des bizarres...on peut rencontrer...

Participant 2- des bandits...c'est du bien-être social, c'est du monde qui...qui sont sur le bien-être social presque fiers...et qui ne veulent rien savoir du système...c'est des anarchistes, des punks...

Participant 1- C'est ça...des démunis de la société.

De plus, Saint-Roch n'a pas eu une bonne réputation dans le passé à cause de la guerre des motards, qui a entraîné plusieurs meurtres dans le quartier. Néanmoins, il n'y a plus de motards depuis plus d'une décennie.

II. La présence des Noirs au Québec : problématique identitaire et d'intégration

Un des champs de bataille de Webster est de rétablir l'histoire de la présence des Noirs au Québec depuis plusieurs siècles, dans le but de combattre la discrimination à l'égard des Noirs et de leurs descendants, et de permettre leur intégration sociale. C'est en fait pour informer un plus grand public souvent mal instruit par les premiers livres d'histoire et autres médias d'information—qui véhiculent le message assez biaisé que l'immigration des Noirs est récente et remonte uniquement aux années 70—que les Noirs font partie de la société québécoise depuis le début de la colonie de la Nouvelle-France (Québec). Ainsi ils ne devraient pas être ségrégués.

Un autre champ de bataille de Webster et de ses amis est donc de défaire les préjugés des Québécois sur l'immigration. Webster veut changer les mentalités locales en faisant prendre conscience aux gens, comme il l'affirme : « j'aime faire réaliser aux gens que le Québec n'est pas juste blanc, francophone et catholique », (extrait du 14 août 2011). Webster veut en outre dénoncer l'interculturalisme⁸⁸ québécois au détriment d'un multiculturalisme⁸⁹ refusé et essaie de faire réagir les Québécois de souche en promulguant des propos provocateurs à leur endroit : « les Québécois se plaignent de l'immigration alors qu'ils sont eux-mêmes des immigrants ». « Les immigrants noirs et les immigrants de deuxième génération (comme lui) sont visés par la

⁸⁸ Notion qui suppose l'adoption d'une culture dominante (celle du groupe dominant) en situation de diversité culturelle. Cf Gérard Bouchard (2011) pour plus de détails sur le concept.

⁸⁹ Notion qui désigne la coexistence de plusieurs cultures en contexte de diversité culturelle, et sans qu'il n'y ait prédominance d'une culture dominante.. Cf Micheline Labelle (2015) pour plus de détails sur le concept.

police de Québec, pourtant ils devraient avoir les mêmes droits que les autres », soutient encore l'artiste engagé (extrait de l'entrevue 14 août 2011).

En fait, les premiers Africains qu'on connaît surtout sont ceux de la génération des pères des rappeurs métissés, lesquels sont donc immigrants de deuxième génération.

Comme le dit Omar, le père d'Eddie :

Omar : Je suis arrivé en 1968 à Montréal grâce à une bourse de l'ACDI pour faire des études de caméraman. À la fin de mes études je suis retourné au Sénégal en 1970. Mais un an après, je suis revenu, en 1971, à Montréal... J'étais à Montréal, j'ai travaillé là-bas de 71 à 72...j'ai fait un peu n'importe quoi... c'était le système D... fallait se débrouiller... ensuite je suis venu à Québec. A Québec, j'avais un ami qui était ici... un Sénégalais... Cheikh...Cheikh Ndiaye (le père de Webster), qui étudiait à l'Université Laval. Ils sont toujours là d'ailleurs...

Marie Thérèse : C'était la première génération des Sénégalais?

Omar : On peut dire. (...) (Extrait de l'entrevue du 25 novembre 2012).

2.1 La présence « oubliée » des Noirs au Québec

La présence des Noirs au Québec est cependant plus ancienne que cela. Le roman de l'historien Laurence Hill intitulé *Aminata* retrace l'histoire des premiers Noirs établis au Canada, particulièrement celle d'une ancienne esclave, Aminata. En effet, c'est en Nouvelle-Écosse qu'on retrace le voyage d'Aminata Diallo, ancienne esclave africaine fuyant les États-Unis à la recherche de meilleures conditions de vie au Canada ; comme l'ont fait aussi ceux qui deviendront les 3000 « loyalistes Noirs » affranchis par le commandant en chef du Canada britannique, Sir Guy Carleton. La présence d'Aminata au Canada remonte vers à 1783, après la guerre américaine de 1775. Comme on l'apprend dans *L'histoire des Noirs au Canada-Guide pédagogique*, publié en ligne par l'institut Historica-Dominion⁹⁰, le Canada devient rapidement un refuge pour de milliers d'Afro-américains après la guerre de 1812 : grâce à ce qu'on a appelé le « chemin de fer clandestin » (*underground railroad*), réseau clandestin d'abolitionnistes

⁹⁰ le plus grand organisme indépendant voué à la promotion de l'histoire, de l'identité et de la citoyenneté canadienne

blancs et noirs qui aidaient les anciens esclaves à fuir les États-Unis. Ils se réfugièrent ainsi entre 1815 et 1865 dans les Haut et Bas-Canada.

La présence des Noirs, plus particulièrement au Québec, remonte approximativement à 1608, date également du début de la colonie de la Nouvelle-France. Cependant certains Noirs tels Mathieu Da Costa sont recensés à la fois au Québec et en Nouvelle-Écosse⁹¹ travaillant à titre d'interprète pour les Européens auprès des autochtones. L'Église catholique et les évêques possédaient des esclaves noirs au Québec à cette même époque. Ainsi, on a pu documenter aussi la vie du premier esclave noir africain en Nouvelle-France, celle d'Olivier Lejeune, arrivé apparemment de Madagascar en 1628 à l'âge de six ans et vendu à plusieurs reprises par des membres du clergé⁹², avant d'être donné à la famille Couillard. Une autre esclave noire, Marie-Josèphe Angélique, fait la chronique en 1734 à Montréal, car soupçonnée d'avoir mis le feu à la maison de ses maîtres. Elle est alors pendue à l'âge de 23 ans. Ce sont à peu près les trois personnes noires recensées au Québec au 17^e siècle.

Ainsi, selon l'historien Marcel Trudel, il y aurait eu plus de 4000 esclaves en Nouvelle-France depuis le début de la colonie en 1608, dont les 2/3 étaient des Amérindiens et le 1/3 des Noirs. Près de 1200 familles étaient ainsi propriétaires d'esclaves, selon le même auteur. L'esclavage est aboli plus tard au Canada en 1851.

Mon propos n'est pas de faire l'historique de l'arrivée des Noirs depuis le début de la colonie de la Nouvelle-France. Les faits historiques présentés précédemment servent à illustrer les frustrations des rappeurs noirs à l'indifférence face aux Noirs, ou pire, à l'omission des Noirs

⁹¹ Les origines de Mathieu DaCosta sont peu documentées, et assez floues. On suppose qu'il soit venu du Congo en tant qu'homme libre ou esclave et qu'il ait été instruit au Portugal dans une école spéciale créée pour les Sujets du Roi Congo. Les Européens utilisaient fréquemment les Africains recrutés sur les côtes africaines comme interprètes lors de leurs missions exploratrices. Cependant, on n'est pas sûr qu'il soit d'abord arrivé au Québec, ou qu'il y ait mis les pieds un jour. Des sources diverses laissent cependant entendre le contraire : Mathieu DaCosta, puisqu'il voyageait avec des européens explorateurs, aurait forcément aussi mis les pieds au Québec. Cf lien url : <<http://www.histoiredesnoirsauCanada.com/events.php?id=21>>, consulté le 27 août 2015.

⁹² En fait, selon d'autres sources, Olivier Le jeune, esclave des frères Kirke lors de la prise de Québec en 1629, est vendu à Olivier le Baillif (considéré comme traître) pour la somme de 50 écus, qui lui donnera son nom. Ce dernier le donnera à Guillaume Couillard en 1632 lors de la restitution de la Nouvelle-France à la France. Il sera par la suite éduqué puis baptisé par un prêtre jésuite du nom de Paul Lejeune en 1634 (qui lui donnera son nom de famille et ne le traiterait certainement pas en esclave mais bien en homme libre ou domestique).

Cf lien url : <http://www.biographi.ca/fr/bio/le_jeune_olivier_1E.html>, consulté le 20 janvier 2016.

dans la vie sociale et l'histoire québécoise. En effet, mis à part l'effort du gouvernement québécois d'avoir réussi à intégrer le Mois de l'histoire des Noirs dans les activités culturelles et paragouvernementales, très peu d'entreprises sociales, culturelles, économiques ou même académiques ont été recensées dans ce sens. L'année 2012 par exemple, lors de laquelle je réalisai mon enquête de terrain, était l'année « phare » de la commémoration du Mois de l'histoire des Noirs au Québec. Durant cette année, la contribution des communautés noires à la société québécoise a été pour la première fois soulignée par le gouvernement québécois. Certaines activités ont été ainsi organisées par le ministère de l'Immigration, le Musée de la civilisation et même l'Université Laval à travers ses centres de recherches (notamment le CELAT⁹³), tels des concerts, des projections de films, des ateliers de discussion, des conférences-débats⁹⁴.

La chanson « Quebec History X » (Webster avec Karim Ouellet) s'énonce ainsi :

J'vous ramène dans l'temps/Pour quelques instants/Vous dévoiler des faits/Qu'on n'apprend pas forcément/J'vous entretiens d'une autre histoire/Celle qu'on ne voit pas dans les cours/Amérindiens et les Noirs/Celle qu'il faut remettre à jour/Par où commencer/Pour vous dire comment c'est/D'abord faut nuancer/L'Histoire est romancée/Manipulée/Elle est écrite par les vainqueurs/Dont une partie dissimulée/Les hypocrites ne datent pas d'hier/Back in the days/autour de 1604/Champlain débarque/Avec à son bord un Black/Mathieu Da Costa/dit l'Interprète/Il parlait micmac/Français et hollandais/En 1629/Arrive Olivier Lejeune/Premier esclave répertorié/dans la jeune ville de Québec/Au moins 10 000 esclaves/au Canada/Jusqu'à l'abolition de ce droit/en 1833/C'est fou/À force de fureter en masse/J'ai découvert que Lionel Groulx/Prônait la pureté des races/C'est la même pour Garneau/F.X.-Garneau/Québec History X Ils nous ont effacé du tableau/Mais pourtant/Il y avait des hommes d'affaires noirs/On était dans les régiments/et d'autres étaient coureurs des bois/Il y avait aussi des aubergistes/Et ils veulent nous faire croire/que les Noirs sont ici/depuis les années 70/1779/Pointe-du-Sable Jean-Baptiste Un métis antillais/a fondé un poste de traite en Illinois/Nowadays on l'appelle Chicago/Un *Black* francophone a fondé Chicago/Jackie Robinson/Oliver

⁹³ Le Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CÉLAT) est issu de la Chaire des archives de folklore de l'Université Laval

⁹⁴ Le rappeur Webster contribue dans une conférence-débat organisée par le CELAT au Musée de la civilisation de Québec en 2012 en tant que porte-parole du rap de Québec. Une tribune particulière est accordée à sa chanson « Québec History X » (en collaboration avec Karim Ouellet) qui parle de l'histoire cachée des Noirs. Elle rappelle l'émission de Serge Bouchard datant du 25 janvier 2008 sur la radio de Radio-Canada, « L'histoire des oubliés », ainsi que le livre de Daniel Guay *Les Noirs du Québec* publié en 2004 aux éditions Septentrion.

Jones/et Oscar Peterson/La liste est longue/mais pas tant que ça/Trop d'héros oubliés/qui ont contribué à notre passé/Mais peu veulent le souligner.

Refrain :

400 ans d'histoire
6 millions de raisons
de nous faire oublier de croire
et puis se souvenir
C'est tout ce que j'ai peur de devenir
Quand on y pense 10 minutes
L'ignorance diminue

Au 19e siècle/C'est pas du tout fini/Ils ont envoyé les Chinois/faire les chemins de fer dans tout l'pays/Détonateurs vivants/On les envoyait creuser la roche/Avec d'la nitroglycérine/Et ça sautait à leur approche/Le pâté chinois ça vient de là/Boeuf, maïs et patate/Tout ce qu'on retrouve dans le Westside/Entre toi pis moi/Ça a rien d'oriental/C'est une mixture qu'on leur donnait/Pour les nourrir en tas/Maintenant les Indiens/Ah les Indiens/*Man*, ils l'ont eu *bad*/Les Indiens/Genocide à grande échelle/À trop grande échelle/La mémoire des Amériques/Est à jamais entachée/Les premières armes bactériologiques/On leur donnait des couvertures/Imbibées d'varioles/Tu vois la suite/Un choc microbiologique/et viol culturel/Être vu en étranger/sur sa propre parcelle/De terre ancestrale/C'est l'ère industrielle/qui fait qu'encore au 21^e siècle/L'âme des ancêtres râle/On parle de colle, de viol/et d'alcool dans les fioles/Le haut taux d'suicides/démontre un fuckin' ras-le-bol/Dans les réserves/J'comprends qu'il en ait qui aille s'attaquer/Au gouvernement/Comme dans le temps à Kanehsatake.

Refrain :

400 ans d'histoire
6 millions de raisons
de nous faire oublier de croire
et puis se souvenir
C'est tout ce que j'ai peur de devenir
Quand on y pense 10 minutes
L'ignorance diminue

La mise en contexte historique de cette chanson permet de comprendre les raisons qui amènent les rappeurs tels Webster et son ami Karim Ouellet à rétablir la vérité sur la présence des Noirs au Québec : celle de l'histoire cachée des Noirs du Québec. Ainsi, en rappelant cette présence historique, Webster revalide sa propre présence, et justifie son appartenance naturelle—et par ricochet l'appartenance naturelle des Noirs du Québec—à la vie sociale et culturelle québécoise. Cependant, pour certains participants de la recherche, Webster défend la présence des Noirs au Québec en se basant sur des données historiques (grâce à sa formation d'historien) parcequ'il se

considère d'abord comme Québécois, et non pas comme un immigrant. De plus, selon les mêmes personnes (deux membres de la communauté hip-hop), Webster ne connaît pas vraiment les problèmes des immigrants. Il n'a jamais manqué de rien, ses parents s'étant chargé de lui procurer le maximum de ressources ; ce qui n'est pas le cas des autres enfants d'immigrés (notamment ceux venus directement d'Afrique) qui ont connu la vraie pauvreté et la souffrance du rejet. Aussi, pour un artiste hip-hop de la rive sud de Québec, la personnalité de Webster est intrigante, car il semble cracher sur la main qui l'a nourrit, en même tant qu'il semble vrai et convaincu de son combat, ce qui le rend vraiment difficile à saisir. Il le fait de plus selon le même artiste avec une certaine candeur déconcertante.

2.2 Stratégies d'appropriation basées sur la race noire

Webster veut ainsi puiser dans les tréfonds de l'histoire du Québec afin de justifier sa présence ; cependant, en agissant ainsi, il se détache en partie de la communauté d'immigrants noirs dont il prétend défendre la cause, et veut s'attacher à la grande communauté blanche, argume encore un des participants. Son message est clair, il « défend les droits des Noirs d'ici, et non pas les droits des immigrants africains », m'affirme un autre interlocuteur, qui conclut en disant « Webster se voit comme un Blanc en vérité, pas comme un Africain ». Puis, pour un troisième participant, « Webster, comme son père, se prennent pour des Blancs, des intellos noirs (...) lui, il suit clairement les traces de son père. Dans toute sa famille paternelle ils sont comme ça : ce ne sont pas des vrais Noirs ; ce sont des Blancs à la peau de Noir ». (Extraits de plusieurs entrevues avec trois participants différents).

2.2.1 Domaine original d'expression identitaire

Chantail Maillé (2007), dans un article qu'elle consacre à l'analyse de la discrimination des femmes noires dans la société québécoise, critique le récit historique et identitaire des auteurs postcoloniaux québécois, le postcolonial désignant « l'ensemble des cultures qui ont été touchées par les processus impériaux de la colonisation à aujourd'hui » (p.96). Elle qualifie ce récit de la

colonisation québécoise de linéaire et d'essentialiste. En effet, selon elle, la théorie postcoloniale devrait permettre de révéler les mécanismes à l'œuvre dans la construction identitaire de la société québécoise. Aussi pour refuter cette vision du Québec comme une société postcoloniale qui a souffert de son passé de colonisé, elle la qualifie de « colonisé-colonisateur », à l'histoire ambiguë, et complice d'un Occident triomphant. L'auteure fait apparaître, grâce à la théorie postcoloniale, comment les représentations culturelles et raciales façonnent l'imaginaire :

Il y a dans le sujet du Québec un ensemble original d'éléments à observer sous l'angle des questionnements propres à la théorie postcoloniale, ainsi qu'un intérêt évident à prêter attention aux représentations culturelles et raciales qui ont façonné cet imaginaire. La théorie postcoloniale agit en quelque sorte comme la madeleine de Proust en permettant le retour du refoulé, selon l'expression de Freud qui désigne, en psychanalyse, le retour hors de l'inconscient des contenus psychiques refoulés, car inadmissibles ou inconciliables. (Maillé, 2007, p. 97)

En conséquence pour Maillé, les récits historiques officiels sur le Québec ignorent volontairement les questions de race et de racisme, qui semblent inexistantes. Par exemple, parlant des expériences des femmes noires au Québec, la politologue affirme encore que :

[elles] sont amalgamées à une position périphérique et inexacte de la catégorie « femmes immigrantes », une position qui efface l'inscription de chaque expérience de la marginalité que vivent les femmes dites « immigrantes » et corrobore le métarécit d'une société québécoise blanche, homogène, de métissage récent, où la présence d'autres groupes culturels est un phénomène récent, alors que la dimension autochtone est abordée comme un élément marginal de l'histoire (*Ibid.*)

De plus encore, comme l'explique Jennifer Kelly, les Noirs au Canada « empruntent » l'identité noire aux États-Unis et se construisent une « identité empruntée » dont les significations sont reçues à travers les médias. À partir d'une étude faite sur l'identité de jeunes étudiants noirs vivant en Alberta au Canada, Kelly affirme au départ dans son livre *Borrowed identities* (2004, p. 6) que :

The students are the audience and the texts are the televisual, and print images produced in the United States that are received and consumed by black youths in Canada. Such images offer school youth the opportunity to review and pursue a variety of differing subjectivities in general and black subjectivities specifically.

Kelly présente ainsi les jeunes élèves noirs d'Alberta comme une audience, disons plutôt un public (puisque actif) qui s'approprie, en les empruntant, et subjectivise les significations de la « race » noire à partir d'une signification préexistante (états-unienne). Elle approfondit son analyse dans son livre en affirmant qu'il existe chez ces jeunes une identification « comme Noir » en relation avec l'identité canadienne, l'identité noire diasporique et l'identité africaine du continent originel :

This identification as black is accomplished in various ways through understanding the self in relation to Canadian identity and in relation to other blacks in the diaspora and the African continent. There is some evidence of the development on an “outernational consciousness” a consciousness not aligned with the boundaries of the Canadian state (pp. 51-58).

2.2.2 Identité afro-américaine : capital culturel important

En fait, dans mon étude, puisque je m'intéresse à l'appropriation du flux du hip-hop américain à Québec, mon analyse se focalise en majeure partie sur l'identification des Afro-Québécois à l'identité afro-américaine. La signification du terme « Afro » peut se comprendre en empruntant la définition du concept selon Marcus Garvey, un des fondateurs du mouvement séparatiste afro-américain. Ainsi, « Afro » désigne une identité noire, souvent reliée à une origine africaine. Le terme utilisé pour la première fois par Garvey, dans un discours sur l'identité afro-américaine (lorsqu'il emploie pour la première fois le terme « African-American »), permet de traduire un Afro-Américain comme un Noir des États-Unis. Pauline Guedj l'explique en ces termes :

Au début du XXe siècle, Marcus Garvey, prédicateur chrétien et nationaliste, introduira le terme d'« Afro-Américain », insistant à la fois sur l'identité africaine des Noirs Américains, identité reconnue comme éthiopienne chez le Jamaïcain Garvey, et sur le rôle déterminant de ceux-ci dans la création de la nation américaine. Succédèrent à ces termes d'« Africain » et d'« Afro-Américain » nombreuses autres appellations, comme celle de « Colored » pour l'anti ségrégationniste de la National Association for the Advancement of Colored People, « Black » dans le « Black Power » des années 1960 et aujourd'hui « African-American » sous l'impulsion du pasteur Jesse Jackson ». (Guedj, 2003, p. 744)

Ainsi dans l'étude, les rappeurs qui font face à cette identification raciale comme Afro-américains (et qui sont nés au Québec), s'approprient les significations liées à ce concept d'« Afro » telles que encodées aux États-Unis comme Noir (avec toutes les connotations négatives que cela comporte aussi). C'est ainsi que les artistes hip-hop ont élaboré des messages de rap de dénonciation et de la résistance à la police en réponse à la violence à laquelle ils ont été confrontés. De plus, leur combat vise à déconstruire les préjugés des Blancs sur les Noirs. C'est dans ce sens qu'oeuvrent des chercheurs tels Tricia Rose qui explique dans son livre *Black Noise, Rap music and Black culture in contemporary America* (1994) que les messages de la brutalité policière dénoncés par les rappeurs tels le chanteur KRS-One dans sa chanson « Who protects us ? », qu'on peut traduire par « Qui nous protège ? », sont en fait un cri de détresse des jeunes Américains noirs contre la violence policière, comme en témoignent les extraits : « vous tuez les Blacks et vous appelez ça la loi » (ma traduction de : « killing the Blacks and calling it the law ») (Rose, 1994, p. 107). Rose, dans le même livre, nous rappelle aussi la chanson de LL COOL-J-intitulé « Illegal Search », qui se réfère au profilage du *gangster* noir par la police. Le texte de cette chanson, très engagé, dénonce la brutalité policière, mais surtout le « profilage racial » contre les hommes et l'humiliation qu'un tel traitement cause.

Les thèmes conscients des chansons des rappeurs québécois sont similaires aux thèmes américains : l'acharnement policier, la ghettoisation, le chômage chez les Noirs, etc. Pour Rose, les institutions entretiennent l'assurance que le rappeur noir sera toujours intercepté à cause de sa couleur de peau et de l'histoire qui y est associé, ainsi que de son genre (masculin).

Les expériences personnelles des rappeurs sont similaires à celles des femmes noires au Québec dont traite Maillé, ainsi que celles des jeunes élèves noirs en Alberta comme décrites par Kelly. Pour Webster par exemple, son combat se fait à partir du besoin de reconnaissance de l'identité afro-québécoise au sein d'une appartenance identitaire québécoise, raison pour laquelle le rappeur s'investit dans des espaces où ont lieu une participation sociopolitique (les écoles des jeunes de basse-ville), à la quête d'un sentiment d'appartenance culturelle et identitaire.

Maillé affirme de plus que l'une des raisons pour lesquelles on omet de traiter de la dimension raciale dans la problématique sociale et identitaire québécoise est l'inexistence des catégories

d'analyse sur la race, au contraire des États-Unis, où elles sont très développées, notamment à cause de leur passé historique. De plus, la politologue affirme qu'il y a également une omission volontaire de la question raciale à cause de la primauté de l'idéologie du nationalisme québécois francophone. Parlant par exemple de l'analyse féministe, elle soutient que : « l'intégration des dimensions de race à l'analyse féministe est beaucoup plus complexe [car] il n'existe pas déjà de métarécit sur ces questions dans un contexte national donné, ou encore lorsque la culture politique dominante utilise l'universalisme contre l'analyse des oppressions liées aux questions de race ». De même, poursuit-elle, en remettant l'emphase sur l'idéologie du nationalisme francophone : « au Québec, le récit historique dominant demeure articulé autour de la question de l'oppression nationale des francophones, une majorité qui se perçoit comme une minorité » (Maillé, 2007, p.98).

2.2.3 Procédés des prélèvements et de rejet bi-et multi-culturels : « polycultural sampling »

Ainsi, dans le cas de Webster, on peut penser qu'il s'approprie des éléments de résistance raciale ailleurs qu'au Québec (soit aux États-Unis) car comme le souligne Maillé, les Américains (noirs) sont culturellement plus armés pour la lutte contre l'idéologie de suprématie blanche. On peut affirmer que l'identité « afro »-américaine lui sert donc à justifier la reconnaissance du Noir dans une société majoritairement blanche. Il ne se sent cependant pas « Afro-américain », mais bien « Afro-Québécois », rejetant ainsi d'autres éléments culturels de l'identité afro-américaine, tels la langue, la culture matérielle, le style extravagant (bling bling), etc. En fait, Webster opère ce que Nitasha Sharma (2010) a présenté comme étant le « *polycultural sampling* », dans un projet d'alliance bi ou multiraciale similaire entre les communautés minoritaires de race noire et brune et les *desis*, qui sont des populations sud-est-asiatiques vivant à l'extérieur de leurs pays d'origine, notamment en Californie.

Le phénomène d'appropriation et de rejet de différents éléments de l'une et l'autre culture qu'est le « *polycultural sampling* » (p. 12), qu'on peut traduire par « prélèvement multiculturel » (ma traduction) est un procédé illustré par Sharma, comme des flux d'appropriation bidirectionnels entre les producteurs des hip-hop noirs et sud-est-asiatiques à Los-Angeles. Les artistes hip-hop

desis se « branchent en dehors » de leurs communautés (traduction libre de *branching out*) et se tournent vers celles qui expriment le mieux leur sens de la différence (*i.e.* les Noirs d'Amérique).

Le « *branching-out* » est un concept emprunté à George Liptsitz et initié par Juan Flores, qui suppose une alliance en dehors de sa communauté dans le but de créer de nouvelles identités et sans avoir à dépendre de la conscience historique et des savoirs de cette communauté d'origine. Ainsi, la collaboration entre les rappeurs sud-est asiatiques et afro-américains permet de lever plusieurs équivoques sur l'hégémonie du *desiness*, mais aussi de combattre le racisme.

2.2.4 Identité afro-américaine et capital religieux islamique

Aux États-Unis, le hip-hop permet aussi de véhiculer la religion musulmane amenant notamment les jeunes à adopter l'Islam, comme le prônait Malcolm X, afin de rejeter le christianisme issu des Blancs. On peut encore voir cette forme d'appropriation parallèlement avec Webster qui, né au Québec et ayant reçu une éducation chrétienne dès son enfance (de par sa vie dans une société québécoise majoritairement chrétienne), s'est islamisé (son père étant aussi musulman)⁹⁵ après sa prise de conscience identitaire, observant les rites musulmans tels le ramadan depuis quelque temps. De plus, il se rapproche de plus en plus de ses origines africaines (comme en témoigne ses chansons et ses voyages chaque année au Sénégal, qui est notamment un pays majoritairement musulman). Ceci est très intéressant car son appropriation des éléments identitaires religieux est en constant branchement en dehors de sa communauté⁹⁶ (aux États-Unis, mais aussi en Afrique) pour se connecter à la culture noire qui exprime le mieux sa différence. À cet effet, Kelly explique que l'identité afro-canadienne se construit en partie en se connectant aux Noirs de la diaspora, et aux Noirs du continent. De plus, défend Imani Perri : « hip-hop does exist within black American political and cultural framework » (Perri, 2004, p. 10), ses artistes (notamment, les rappeuses comme Queen Latifah) invitant constamment dans leurs chansons à un retour aux

⁹⁵ Le rappeur ne s'est jamais fait imposer de religion par ses parents, qui l'ont laissé libre de vivre sa foi comme il le voulait. Cependant, sa première influence reste le catholicisme, car de fait, étant né au Québec, et ayant des amis d'enfance catholiques, il a connu les cérémonies de la messe, et les autres rites chrétiens (baptême, première communion, etc.).

⁹⁶ Concept de « *branching-out* » de Liptsitz, cité par Sharma, qui signifie « se brancher en dehors »

racines africaines (Pough 2006, pp. 6-10). Ceci confirme également la théorie du « polycultural sampling » de Sharma.

2.2.5 Les radios poubelles québécoise: diffuseurs de discrimination du Noir

Pour d'autres rappeurs, tels Eddie et Loki, le problème identitaire au Québec est aussi directement lié à un problème d'oppression blanche agrémenté par les médias. Par exemple, l'affaire « Scorpion » a été nettement amplifiée par les médias dits « poubelles » comme la radio CHOI-FM, pour alimenter l'atmosphère de discrimination des Noirs déjà existante avant cette opération. Ainsi c'est le cas avec Jean-François « Jeff » Fillion, accusé, avec son émission radiophonique, d'incitation à la haine des Noirs. Quelques rappeurs dont Eddie se mettent en conséquence en retrait de la scène hip-hop à cause de la campagne médiatique sur Scorpion. Ainsi, Eddie Racine, alias William International, qui s'est fait presque battre à mort dans le coin de la rue Cartier et Bourlamarque dans le quartier Montcalm, avoue qu'il a préféré se diriger vers le reggae après cette période, même s'il est rappeur dans l'âme :

L'amour du rap je l'ai toujours eu... mais après l'opération Scorpion... la police... je voyais comment il fallait les combattre... même jusqu'à présent c'est encore présent... il fallait toujours s'expliquer... tu sais c'est des choses qui nous ont vraiment collées à la peau... je l'ai... je dirai baissé... L'amour du rap je l'ai eu dès mes premiers textes, je dirai jusqu'à la naissance de mon fils, et puis peut-être qu'il y aurait pas eu l'histoire de l'opération Scorpion, il serait toujours là. Mais eux y ont peut-être cherché en faisant ça, à nous déstabiliser (...) moi maintenant je suis beaucoup plus le mouvement reggae.

Le rappeur devenu *reggae man*, qui s'est retrouvé à l'hôpital complètement défiguré, borgne, avec des barres de fer dans le visage pour le maintien de ses os faciaux, dénonce donc une conspiration blanche contre les Noirs, à cause de ces cinq jeunes probablement skinheads qui ciblaient sa couleur noire. Depuis lors, il vit une vie de famille et continue d'organiser des soirées de reggae-dance-hall.

Loki, un autre rappeur du Limoilou Starz, affirme également qu'il a été victime de plusieurs arrestations inopinées de la police, pour des motifs injustifiés. Ils l'ont pris une fois sur la rue

Saint-Jean sans raison et l'ont déposé à l'extérieur de la ville de Québec, sur l'autoroute en plein hiver, parce qu'ils n'avaient rien trouvé contre lui.

Pour certains chercheurs, l'acharnement des institutions gouvernementales contre les personnes défavorisées du système se justifie par la politique générale du gouvernement, en lien avec les valeurs souverainistes québécoises : il faudrait en effet jeter la pierre aux autres afin de justifier une politique d'enfermement. Un article du professeur François Demers (2010) permet de saisir l'enjeu politique des différents courants qui traversent le Québec actuel par le filtre de la controverse autour du traitement médiatique de « Scorpion » par Fillion (et plus généralement, par la radio CHOI-FM) se situe. La radio aurait été au carrefour des grands courants du Québec actuel, soit la lutte entre les souverainistes et les fédéralistes :

Entre 2000 et 2005, il s'est produit dans la ville de Québec un événement politico-médiatique remarqué par les médias de Montréal, soit la montée au faite de la résonance publique de la station de radio privée, CHOI-FM, puis sa chute brutale. Il vaut mieux savoir que l'auteur tient toutefois à donner une place au « talent » de Jeff et à « l'audace » de Patrice Demers (...) le propriétaire de la station (p. 145). (...) Troisièmement, il faut jeter un coup d'œil sur les pages 94 à 98, où l'auteur salue la justesse des critiques de cette radio contre les « BS », les fonctionnaires, les syndicalistes et la mollesse du système judiciaire. Dans le cas des attaques contre les homosexuels, les handicapés et les immigrés, l'appui est accompagné de bémols (pp. 300-301).

Malheureusement pour Jeff Fillon, les attaques contre les immigrants et les BS (les personnes vivant sur le bien-être social) ont produit des dégâts plus importants que la simple manœuvre d'animation biaisée auquel il se serait prêté; cette manœuvre, qui, selon Demers : « place CHOI au cœur de l'une des dernières escarmouches de la lente décomposition du projet souverainiste », permet de distinguer « d'un côté, ceux qui rêvent d'un État vigoureux et planificateur (...) de l'autre, ceux qui concentrent ce rôle à Ottawa » (p. 302), confortant ainsi la thèse de l'idéologie d'oppression raciale des puristes québécois.

Dans ce chapitre, il s'est agi de décrire et d'analyser la problématique sociale et surtout identitaire en termes de lutte de classe (surtout en ce qui a trait à la résidence dans un quartier défavorisé et aux problèmes sociaux qui y sont reliés) et de problématique identitaire, en termes de prise de conscience sur la discrimination des Noirs dans la ville de Québec et l'appropriation

de l'identité afro-américain comm capital culturel de résistance. Ces deux causes constituent même déjà en soi des champs de bataille socio-politiques chez les rappeurs présentés dans ce chapitre, comme Eddie et Webster, et révèlent donc un éveil, une conscientisation, à partir d'un champ de bataille identitaire déjà connu dans le rap américain *east-coast* conscient.

Le prochain chapitre traitera des enjeux des champs de bataille politiques de façon approfondie.

CHAPITRE VI : DIMENSION POLITIQUE : CHAMPS DE BATAILLE ET ENJEUX DE LUTTE

Dans ce chapitre, je présente les rappeurs québécois rencontrés tels que Webster, Assassin, Showme, Les Sozi, Shoody, GLD comme des guerriers menant des actions de guérilla (Certeau, 1980) pour tenter de résoudre des problèmes d'ordre politique, ethnique et racial, mais également social et économique. Les rappeurs à l'étude ont fait de ces problèmes leurs combats, soit, dans le cas de cette étude, la lutte contre les idéologies de discrimination auprès des institutions étatiques (notamment le Service de Police de la Ville de Québec) et médiatiques, et la lutte pour la conscientisation des jeunes dans les institutions éducatives.

Dans la première section du chapitre partie, le combat des rappeurs tourne principalement autour des frictions avec la police et certains agents des médias (radios) pour des raisons de discrimination raciale et de style culturel hip-hop. J'explique ainsi pourquoi les groupes de rap et leurs membres, tant dans les thèmes de leurs chansons, dans leurs comportements, que dans leurs activités, expriment un conflit avec l'ordre établi. Dans la deuxième section, il s'agit de révéler les significations des combats des deux rappeurs Webster et Assassin auprès des jeunes de la basse-ville. Dans la dernière section finalement, je présente d'autres luttes menées par les rappeurs, comme la lutte pour l'authenticité de la culture, et la lutte pour le territoire.

I. Les champs de bataille des rappeurs

Il existe des zones d'ombre dans l'univers du hip-hop québécois : les rappeurs se plaignent de subir des injustices régulièrement, notamment de la part des agents de police, à cause de la couleur de leur peau, de leur habitation dans le quartier Limoilou et de leur habillement hip-hop, c'est-à-dire des pantalons « trop » larges et des capuches sur la tête; mais aussi des médias. Il peut y avoir, en conséquence, des révoltes et des conflits de plusieurs ordres chez les rappeurs.

1. Les conflits avec la police et la justice : l'affaire « Scorpion » et sa médiatisation

Les conflits que les rappers de Québec ont avec la police proviennent principalement de leurs liens avec les milieux criminels et les réseaux de prostitution. Certains rappers fréquentent en fait le réseau des « gangs » de rue, favorisant le commerce de la drogue et la prostitution.

Je propose de résumer ici l'affaire « Scorpion » telle que décrite par plusieurs articles de journaux et médias québécois consultés en ligne⁹⁷. En 2002, la police de Québec a procédé à l'arrestation de plusieurs personnalités publiques et professionnelles des médias, des industries pharmaceutiques et du monde des affaires. Neuf personnes sont soupçonnées en effet d'être à la tête d'un réseau de prostitution juvénile. On cite ainsi l'ancien candidat du Parti libéral dans Limoilou en 1994, Yvan Cloutier, également ancien président du Carnaval de Québec, le restaurateur Georges Tannous Ranwali, le journaliste radiophonique Robert Gillet, ainsi que les hommes d'affaires Yves Doyon et Jacques Racine, de la chaîne de pharmacies Racine.

Les proxénètes présumés de « Scorpion » (onze membres d'un gang de rue) ont ainsi été démantelés par la police en 2002 dans le cadre de l'opération Scorpion, avec à leur tête le dénommé André Pellissier. Les accusés ont fait face à des chefs d'accusation de gangstérisme, de proxénétisme, d'agressions, d'agression sexuelle, de menaces et d'avoir vécu des rentes et des produits de la prostitution de jeunes filles mineures. Deux frères d'origine rwandaise sont plusieurs fois signalés : Jean-Claude et Clément Carrera. Les deux frères ont en effet fait de la prison à cause de leur appartenance au gang de rue Wolf-Pack. Jean-Claude a écopé de 30 mois d'emprisonnement et est de nouveau libre, tandis que Clément alias DENJA, associé au collectif

⁹⁷ La Presse (cf l'article de Ian Bussièrès (2009) « L'ombre du Wolfpack nuit encore au milieu hip-hop », lien url : <http://www.lapresse.ca/le-soleil/dossiers/les-gangs-de-rue-a-quebec/200912/16/01-931727-lombre-du-wolf-pack-nuit-encore-au-milieu-hip-hop.php>), Le Devoir (cf l'article de Tommy Chouinard (2003) « Prostitution juvénile : l'enquête ne sera pas réouverte », lien url : <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/39878/prostitution-juvenile-a-quebec-l-enquete-scorpion-ne-sera-pas-rouverte>), Le Journal de Québec (cf l'article de Kathleen Frenette « Prostitution juvénile : le piège encore déployé (2012), « lien url : <http://www.journaldequebec.com/2012/12/04/le-piege-encore-deploye>), et Le Journal de Montréal (cf l'article de Kathleen Frenette : « Un ancien membre du Wolfpack accusé de proxénétisme et d'extorsion », lien url : <http://www.journaldemontreal.com/2015/11/23/un-ancien-membre-du-wolf-pack-accuse-de-proxenetisme-et-dextorsion>).

187, a ré-écopé de huit autres années de prison pour une prise d'otage. Pierre Techelet de Bellefeuille, alias Wechtech, d'origine haïtienne, , était quant à lui un rappeur qui avait créé un groupe avec Shoddy de Limoilou Starz, intitulé Blakk Beretta. Il est interdit de séjour au Québec. Plusieurs autres sont portés disparus et certains ont été déportés du Canada.

Comme l'affirme un informateur (Ian Bussièrès du *Soleil*), les problèmes des rappeurs ont commencé à l'époque de l'opération Scorpion :

En fait, le lien avec le hip-hop à l'époque de l'opération Scorpion s'est fait par Wechtech (Techelet de Bellefeuille) du Limoilou Starz et « Danger » (Clément Carrera) du 187⁹⁸. Ces gars-là, ils se connaissent ça fait longtemps. Carrera aurait en fait un duo sur son album avec un gars du Limoilou Starz (...). En fait, ces deux gars ont été arrêtés, ont été accusés et condamnés pour des crimes liés à l'opération Scorpion. D'ailleurs Clément Carrera est encore en prison aujourd'hui. Il s'est fait arrêter et accuser. C'est un gars qui est très criminalisé (entrevue du 5 novembre 2012)

Le rappeur Pierre Techelet de Bellefeuille, qui voulait lui aussi faire partie du Limoilou Starz, sera en froit avec les leaders du groupe qui ne voulaient pas l'admettre, car on établissait un lien direct entre lui, le Wolf Pack et les réseaux de prostitution. Les autres membres ne seront pas inquiétés; mais cette affaire Scorpion déteindra sur leur carrière musicale : ls voient en effet tous leurs spectacles annulés, les possibles contrats et subventions qu'ils pouvaient obtenir n'aboutissent pas et la marchandise vestimentaire mise sur le marché leur est retournée.

Dans le quartier Limoilou, d'autres membres du groupe 187 font aussi l'objet d'investigation policière et sont condamnés. Le cas du rappeur Souldia, membre du 187 est alors discuté. Très talentueux, donc très respecté dans le milieu hip-hop, Souldia sera envoyé en prison pendant deux ans. Relâché plus tard car on n'établira pas de lien entre lui et les gangs de rue, il continuera de mener sa vie de rappeur. Ainsi, Souldia sort un album, *Les origines du mal*, en 2012 et est reconnu comme l'un des rappeurs ayant des messages explicites, raison pour laquelle

⁹⁸ Je rappelle qu'il s'agit d'un groupe de rappeurs de la basse-ville de Québec, dont Souldia est le membre le plus populaire et médiatisé.

il fait le plus grand nombre de vente dans l'histoire du hip-hop québécois, Montréal et Québec confondus.

II. Champ de bataille auprès des institutions éducatives

2.1 La conscientisation des jeunes

Certains rappers sont vus comme des grand-frères qui conseillent les générations plus jeunes. Ainsi, Webster et Assassin du Limoilou Starz sont perçus comme des encadreurs moraux pour les plus jeunes, souvent en « décrochage », du fait d'un rap conscient⁹⁹, avec des actions précises et des engagements dans leur communauté. Ainsi, Webster, en plus du fait qu'il fait passer des messages dans ses chansons, donne des ateliers d'écriture de rap aux jeunes en décrochage scolaire et s'assure de leur rappeler les bienfaits de la fréquentation de l'école. Assassin (son nom d'artiste, bien qu'il soit épouvantable, signifie seulement « celui qui assassine les mots ») est généralement coach de basketball et apprend les tactiques de défense aux jeunes de Limoilou. Même dans ses textes de rap, il s'assure de passer des messages sur la courtoisie, la politesse en société et le respect des femmes.

La nécessité d'amener les jeunes adolescents sur le terrain et par la suite de les sensibiliser à des messages positifs, est une des stratégies du rappeur activiste Webster, le « raptivist » comme Bynoe l'aurait nommé. En fait, selon Yvonne Bynoe (en ligne): « the raptivist is essentially a rap artist who dabbles in activism on the side ». Cette notion sous-entend un combat politique, manifestement remplacé par l'échec du mouvement politique des leaders afro-américains des années 70-80. Cependant, le raptiviste, qui fait du rap conscient, ne développe pas une stratégie

⁹⁹ Le terme est en fait issu de l'anglais « consciousness », et a été critiqué par John Clarke, Stuart Hall, etc., qui considère qu'on attribue la notion de prise de conscience uniquement à la classe ouvrière, comme similaire à la notion « d'éveil », laquelle suggérerait que les individus étaient au préalable endormis. Les auteurs de l'article « Yourh subculture » affirment ainsi, dans le livre *Resistance through rituals* (1976), qu'un individu ou un groupe d'individus ne peut pas être complètement inerte face à une injustice, une oppression, ou une domination subie.

d'action politique à proprement parler et ne peut pas diriger un mouvement politique. Ainsi, selon l'auteure :

The chief problem with raptivists is that while socially conscious rap artists articulated the inequalities and discriminatory policies still targeted toward African-Americans and Latinos, these artists for the most part did not follow up their declarations with programs to facilitate substantive changes. The attempts that were made by artists to build vehicles for change were short-lived due to the artists' lack of organizing experience, political savvy and capital (Bynoe, 2004: en ligne).

Bien que Webster n'aime pas trop le terme activiste, car « il fait un peu peur aux gens », son ami Assassin et lui semblent initier les prémisses d'une conscience politique. Webster et Assassin sont aimés des jeunes parce qu'ils en ont fait leur objet de militantisme. Leur charisme naturel et leur engagement sur différents fronts pour la jeunesse défavorisée de Limoilou et la basse-ville en général leur ont permis d'obtenir le respect de ces adolescents souvent qualifiés de « fugueurs » ou de « délinquants » selon certaines personnes interviewées sur le terrain. En fait, chacun selon sa compétence a choisi de conscientiser les jeunes ados sur les dangers qu'ils encourent et de leur proposer des solutions pour s'en sortir. Par exemple, lors d'un atelier d'écriture donné à des adolescents âgés de 12 à 15 ans, Webster s'assure, dans son enseignement des techniques d'écriture de rap, de passer des messages sur la prise de conscience par la pratique d'un rap plus intelligent; au détriment d'un rap commercial que véhiculent souvent les médias. C'est ainsi qu'il s'adresse à une dizaine de jeunes du Centre Durocher (âgés de 13 à 17 ans):

Le rap, c'est beaucoup plus profond que ça ! Sauf que, qu'est-ce qu'on voit, à première vue, c'est ça. (...) Je parle plus au niveau commercial. Ce qu'il faut comprendre aussi, c'est qu'est-ce qui vend de nos jours : sexe, drogue... alcool. C'est qu'est-ce qui vend. C'est pour ça que le monde en haut ils mettent des millions : « Check ben là, on t'a trouvé une belle chaîne, check la belle auto... t'sais un vrai clip de rap ! (rires des jeunes).

L'artiste poursuit encore son explication :

Je vais vous donner un parallèle : Vous voyez, c'est comme si on jugeait tout l'art du cinéma, à travers Hollywood...sauf que c'est pas ça le cinéma, le cinéma ne se limite pas à Hollywood. Comme que le rap ne se limite pas à *50 cents* (rires des jeunes). Le rap intelligent, qui te dit de *checker* tes affaires aller ; personne n'a intérêt à ce que tu *checkes* tes affaires. Le monde a plus intérêt à ce que tu tournes en rond, plutôt que tu

commences à apprendre l'économie, la finance, l'histoire. Que tu t'dises : « ça va faire là le niassage ! ». Personne n'a intérêt à ça. C'est mieux que tu tournes en rond. Ils te disent euh : « allez vous acheter des chaînes, allez vendre de la drogue, pour vous faire de l'argent ». En fait c'est ça qu'ils vous disent en vous montrant ce type de...de rap-là. C'est pour ça que, beaucoup d'entre nous, on essaie de faire un rap différent. Le rap qu'on fait dit : « checkes un peu, arrêtes un peu...tourne pas en rond...checkes où tu veux aller !. (Webster au Centre Durocher de St-Sauveur, 28 février 2012).

Webster interpelle les adolescents également sur les dangers de la cigarette, toujours au milieu du même atelier d'écriture :

-Webster : « Écoutez, juste avant de continuer, je vais vous donner une petite anecdote que je trouve drôle. Je suis allé faire un show à Val-Bélair. Ça c'est passé il y a deux ans ».

- Une jeune qui semble connaître l'histoire : « Ah non ! »

- une autre : « Allezzzz »

-Webster insiste : « Oh oui !. Donc il y avait quoi ? Trente, quarante personnes ; puis j'étais beaucoup avec la foule. Puis je vois un gamin allumer une cigarette (les jeunes rouspètent toujours). Je vous l'ai raconté hein »...

-Webster (ne se laissant pas démonter) : « Yo, le gamin, je vous jure, il était haut comme ça (il fait un signe de la main qui arrive à sa taille). (Les jeunes rient, puis se regardent entre eux, commencent à se taquiner entre eux). C'était vraiment un jeune. Yo, *for real* là, il était tout petit, tout maigre, puis il avait une cigarette dans la bouche. Puis yo, j'ai arrêté le show : « heyyyy arrêtez, arrêtez tout ! » J'ai fait : « Toi !!! » (une jeune éclate de rire). « Yo, t'as quel âge, avec ta cigarette dans la bouche ? » ; puis là il fait genre...il enlève la cigarette de sa bouche. Ben là, caches-toi pas, je te juge pas, je te juge pas, mais je vais te dire ce que je pense. Là, je dis : « Yo, levez votre main, qui qui fume de la cigarette ». (Quelques jeunes lèvent la main) (...) Mais yo, c'est tellement dégueulasse la cigarette, c'est comme...tu sais en anglais les gens appellent ça *Cancer sticks*, les bâtons de cancer. C'était juste une petite parenthèse détente là...euh...la cigarette. » (Webster au Centre Durocher de St-Sauveur, 28 février 2012).



Figure -Webster avec des jeunes dans des ateliers de rap(credit photo : Webster)

2.1.1 Le combat de Webster

On peut constater que le combat de Webster se décline en deux volets : un premier volet concerne la contestation de l'idéologie discriminatoire insufflée dans les institutions étatique (chez les policiers) et médiatique (chez les animateurs de radio), et un deuxième volet s'intéresse aux jeunes.

Dans le premier cas, l'analyse de contenu la chanson SPVQ au chapitre IV a permis de révéler la dimension politique de son combat; qui est, en résumé, la contestation de l'ordre établi à Québec. A partir de son rap, qui se veut dénonciateur, Webster réussit à susciter l'intérêt des jeunes, et à aggraver les autorités publiques. Cependant, son action va au-delà des discours (chansons) sur l'existence d'une idéologie de discrimination. Webster utilise également les réseaux sociaux pour publier ses messages. Par exemple, il se constitue comme un véritable panier d'informations sur la police et leurs actions, à cause des nombreuses fois où ses amis de Limoilou et lui se sont fait « coller », c'est-à-dire, intercepter par la police. Ils en ont développé une véritable paranoïa et sursautent à chaque fois qu'ils voient une patrouille de police.

Sur sa page Facebook, Webster publie plusieurs articles pour sensibiliser le public à propos de la discrimination que les Noirs et les rappeurs subissent de la police. Ainsi, le 16 janvier 2012, il publie un article de Cyberpresse intitulé : « Profilage ? Voyons donc ! » qui raconte l'histoire de trois Noirs de Québec victimes de discrimination car ils se sont fait intercepter par la police; un autre article sera également publié, cette fois-ci concernant un policier Noir de Montréal, qui a porté plainte contre son collègue pour discrimination raciale. Webster invite les Québécois à connaître leurs droits face à la police et notamment à:

- revendiquer un traitement égal pour tout le monde ;
- obliger les policiers à montrer leur plaque et à expliquer les motifs de l'interception ;
- compiler leurs bavures pour porter plainte en déontologie policière ;
- recommander qu'on embauche des policiers issus des communautés immigrantes pour mieux représenter la population.

Le 19 janvier 2012, le rappeur poste un article du devoir intitulé « la SPVM dévoile sa politique pour contrer le profilage » et invite la police de Québec à en faire autant. Il affirme aussi en entrevue qu'il donne des ateliers de formation aux policiers de la ville de Montréal sur le « profilage racial » à titre préventif, et qu'il invite la police de Québec à en faire autant. Sa chanson « SPVQ » est utilisée comme outil de propagande anti-policière et bien qu'elle ne soit pas diffusée sur les médias, elle connaît un franc succès à travers l'Internet.

Malgré son « coup de gueule » public, Webster tempère cependant sa colère avec des messages de remerciement à l'intention de l'agente policière qui l'a *collé* « cette fois-ci avec raison », au feu rouge, et dit avoir apprécié son professionnalisme, voulant ainsi montrer ainsi son impartialité¹⁰⁰.

Il s'affiche ainsi en leader, comme un genre de *brothers' keeper*¹⁰¹ pour dénoncer les abus faits aux membres de sa communauté; mais aussi pour relativiser les comportements à charge, et surtout conscientiser les jeunes de son quartier. Ainsi, avec certains de ses amis, il se tourne vers un rap plus conscient, plus éducateur, apportant des messages « positifs ».

2.1.2 Le combat d'Assassin

Pour Assassin, il est clair qu'il y a un combat à mener pour les jeunes de Limoilou et pour ses amis qui se font harceler par la police. D'abord en ce qui concerne les jeunes de Limoilou, l'activité de coaching de basketball est un excellent moyen de les rejoindre, de les motiver et de déconstruire les idées reçues que les gens se font de Limoilou :

¹⁰⁰ On note cependant que depuis la réaction négative de M. Simnard, commissaire à la déontologie policière de Québec, vis-à-vis de l'émission « Enquêtes » portant sur le profilage racial à Québec, et du chef de la Fraternité policière vis-à-vis de Webster (notamment à l'émission « Maurais Live » à la radio X Choi à Québec en 2011), Webster a fait l'objet d'un acharnement (on a scruté et analysé tous ses comptes dans les réseaux sociaux afin de le discréditer). L'artiste a été amené, selon mon analyse personnelle, à nuancer ses propos dans son nouvel album « A l'ombre des feuilles » qui est un album plus poétique et littéraire qu'activiste.

¹⁰¹ Terme né dans la culture hip-hop étatsunienne et qu'on peut traduire en français comme « gardien de ses frères ». Il fait référence au leader d'une communauté; d'un groupe ou d'une nation qui défend les droits de ses pairs par l'activisme. Par exemple en 2001 en Allemagne, un Afro-allemand du nom d'Adé Bantu créa le groupe de rap Brothers Keepers (qui rassemble 14 rappeurs afro-allemands) après le meurtre d'un Mozambicain vivant en Allemagne et répondant au nom de Adriano. La chanson « Adriano/Letze Warnung (final call) », qui l'a rendu populaire (Adé Bantu), visait à dénoncer les injustices, le racisme envers les membres de sa communauté, soit les Afro-allemands (El-Tayeb, 2004).

(...) Ben je dirai que j'aime beaucoup briser les préjugés des gens. C'est-à-dire, exemple : justement à travers le basket, ou n'importe quand dans ma vie, les gens s'attendent à ce que les gens de Limoilou soient...des petits « bums », des petits baveux... non c'est ça, j'ai beaucoup développé des réflexes de politesse envers les personnes âgées, ou etc., ou t'sais n'importe qui...Fait que j'essaie d'inculquer ça aux jeunes. Exemple niaiseux : tu sais, d'ouvrir la porte à une dame, ou n'importe quoi ; pour... donner tort à une personne qui pense...tu sais ... à une personne qui a des préjugés.

T'sais justement, ils peuvent me parler, t'sais comme toi tu peux pas parler à ton père ou à ta mère ; c'est des petits trucs. Pis, des fois, comme je disais tantôt, ton parent te parle, pis là t'es là... ouais ouais ouais c'est ça. Ben là, oups c'est moi qui leur dis : – « ah ok, moi mon coach m'a dit ça ». – « Ouais ton père vient de te dire ça ça fait trois heures ». Pis souvent les jeunes on va leur dire, pis on ils vont comprendre trois ou quatre ans après. Je l'ai vécu, ça fait plusieurs fois que je le vis. Les jeunes même quand ils sortent du secondaire, ils me disent, ah ça j'ai compris ça au Cégep, t'arrêtais pas de me dire ça. Mais ça ça vient plus me chercher que beaucoup d'autres choses...une victoire, ou n'importe quoi. Quand d'autres jeunes que j'ai coachés puis qu'on a sauvés (il met des guillemets) par le basket, beh là ça vient me chercher beaucoup plus que...un feeling éphémère comme juste une victoire.

En ce qui concerne les rapports des rappeurs avec la police, Assassin exprime aussi clairement qu'il s'agit d'une discrimination raciale (blancs vs noirs) et de style (hip-hop) :

Marie-Thérèse : Quel est ton rapport avec la police ?

Assassin : Moi j'en n'ai pas. Je suis chanceux là. Je suis Blanc. Puis t'sais, je traîne pas beaucoup dans les spectacles, dans les bars tout ça. Tu sais j'ai aucune euh...ben oui, ben oui, j'en ai une, une relation, dans le sens que...dans les ligues de basket qu'on fait souvent il y a l'équipe qui représente la police ; et les pompiers souvent. Pis moi je connais les policiers à cause de d'ça ; à travers le basket tout ça. Pis quand je les vois, l'autre fois on était en avant du Dagobert, pis là, les policiers, ils se mettent à se placer devant nous. Pis je l'vois : « ah salut, ah ça va, t'es tu encore dans la ligue de chose ? » --Ouais ouais ouais. (...) euh...suis plus pris par le basket, je vais moins être dans les spectacles, dans les bars (il fait le signe des guillemets), tout ça. Déjà là ça me sauve beaucoup de....Mais je vois que, t'sais mes amis ont subi à cause de ça, pis c'est sur que j'ai plus de...ça me bloque un peu...

Marie Thérèse : Est-ce que tu penses qu'il y a un acharnement policier contre les jeunes de Limoilou ?

Assassin : oui oui, oui oui. Ouais, l'acharnement, c'est sûr oui ! Ben en fait, c'est un profilage qui est fait au niveau beaucoup plus vestimentaire, que ce soit le monde qui

sont en voiture, puis disons qui ont des casquettes, ou tout ça ; ou du monde qui se promène la nuit. Parce que moi des fois je me fais comme intercepter à 5h du matin parce que je m'en vais travailler. Disons bon, j'ai un sac à dos, mais je suis habillé hip-hop. Fais que là ils vont encore m'arrêter pis ils vont faire « Eh !!! ...bon beh lui on le connaît pas ! (Entrevue avec Assassin du 9 juin 2012).

Outre les conflits avec la police et la justice, d'autres champs de batailles conduisent à des disputes entre groupes et individus et mènent parfois à des poursuites policières pour des raisons variées, notamment : l'argent, le territoire et la compagnie des femmes.

III. Autres champs de bataille des rappeurs

3.1 Bataille pour l'authenticité

Sur la rive nord de Québec, les jeunes rappeurs sont souvent issus de familles défavorisées et n'ont pas les moyens de voyager ou de s'acheter le matériel musical pour leurs performances comme leurs confrères de la rive sud de Québec. Surtout dans la basse-ville de Québec, les groupes comme 187 (avec notamment le rappeur Souldia) et le Limoilou Starz développent une culture plus *underground* et « real » (authentique) du rap basée sur leur vécu. Certains rappeurs de la rive nord possèdent alors le talent, mais pas nécessairement les moyens financiers qu'il faudrait, au contraire de leurs confrères de la rive sud qui détiennent les moyens et pas le talent. Ce qui les pousse d'ailleurs à envier les rappeurs de la rive sud qu'ils se mettaient à l'époque à attaquer, d'abord verbalement dans leurs chansons puis, physiquement.

Ainsi, certains rappeurs de Québec (rive sud) ont été la cible des attaques de ceux du Limoilou Starz et, après que la compétition se soit installée, un véritable clash entre 1999 et 2005 a abouti à une bagarre très animée entre les rappeurs des deux rives, dont les rencontres ont souvent eu lieu sur les plaines d'Abraham pour des règlements de compte physiques (extrait de l'entrevue avec Eddie). Le clash prendra fin en 2005 car ils réaliseront que leurs conflits divisaient la communauté et le marché du hip-hop, qui est déjà très petit et fragile dans la région.

De plus, on dénonce aussi les rappeurs qui se sont « vendus » à l'industrie, au détriment du rap authentique. Une chanson de quelques rappeurs du Limoilou Starz, peut faire état de ces tensions internes encore existantes entre « rappeurs-traitres », ceux qu'ils appellent des « *pussy-mc* » ou des « lèche-bites » etc, et ceux restés authentiques. Ci-dessous un extrait d'une chanson publiée en 2008 :

Refrain: Non, nous on reste lucides nous
C'est le coeur que ça nécessite
On ne se vend pas à l'underground, on ressuscite
Si le rap ne marche pas, j'ai la rue pour m'en sortir

Maintenant les rappeurs jouent les gangsters, mais ça prend pas de risques
ça se clashe sur internet mais y a personne qui vend pas des disques
les MC me parlent de rue, mais ils sont tous des mythos
ça joue les durs, mais dans la rue ils ont tous des clitos`
Moi je fais ça pour les puristes du rap hostile
je donne du 16 bars, les MC pissent dans leurs strings
Les MC pissent dans leurs strings, ils n'ont pas d'éthique
(...) Ça fait du rap académique pour détruire notre image
en plus ça suce des grosses bites pour passer à Musique Plus
(...) Ce sont tous des stars de la guitare et
ça ça me fait de la peine.
(GLD, Shoddy, Souldia et Seif, *L'underground se ressuscite*, 2008)

Lors de plusieurs entrevues, malgré l'apparente accalmie entre les deux clans, j'ai noté chez certains rappeurs que tous les problèmes n'étaient pas totalement résolus et qu'il y avait toujours, de part et d'autre, des sous-entendus visant à rabaisser ceux qui étaient considérés comme adversaires.

Par exemple, le non-dit presque toujours présent est le passage d'un ancien rappeur, Karim Ouellet, à la musique pop. Un informateur m'apprend que cela a été perçu comme une trahison dans le hip-hop québécois, mais que pour lui, Karim Ouellet avait compris qu'il fallait changer de registre pour pouvoir se faire un nom dans l'industrie. Ainsi, après plusieurs prestations prestigieuses, l'ancien rappeur sera finalement admis à l'émission de Guy A. Lepage « Tout le monde en parle », regardée tous les dimanches soirs à travers le Québec. Il faut préciser que Karim Ouellet est sénégalais d'origine, mais adopté par des parents québécois blancs anciennement diplomates, qu'il a une éducation universitaire, et qu'il vit à Montcalm (secteur

favorisé)¹⁰² : pour certains, ce serait l'une des raisons pour lesquelles il aurait trouvé le « bon créneau ».

3.2 Bataille de territoire

J'ai précédemment révélé qu'il existe des conflits pour la possession du territoire entre les rappeurs et les institutions, mais aussi entre les rappeurs entre eux et les membres potentiels de gangs de rue. Le défunt professeur et chercheur québécois Roger Chamberland (2005) décrit un contexte très conflictuel opposant les jeunes rappeurs noirs et blancs de Québec, ville homogénéisée et francophone selon lui, où le multiculturalisme n'a pas vraiment sa place : les rappeurs noirs de Montréal seraient en harmonie avec leurs frères de Québec, contre les rappeurs blancs de la région de Québec et autres villes moins urbaines de la province, où les valeurs interculturelles, favorisant la souveraineté québécoise, sont toujours prédominantes.

Ces données entrent légèrement en contradiction avec mes observations et mes entrevues avec les rappeurs, dont certains avouent s'être fait agresser après des spectacles dans des endroits où ils ne sont pas les « boss » et généralement dans des grandes villes comme Montréal. Ainsi, pour quelques rappeurs blancs de mon étude, même si leurs agresseurs sont souvent d'origine immigrante (des Noirs haïtiens), les conflits sont liés principalement à la répartition non-officielle des territoires à des fins économiques. Ainsi, ils ont été la cible de confrères du nord-montréalais pour avoir été présents sur des scènes dont ils n'étaient pas les organisateurs (à Montréal-Nord spécifiquement).

Un rappeur raconte ainsi qu'un de ses amis avait été gravement poignardé par un autre membre d'un gang montréalais, pendant que son frère et acolyte de rap aurait été menacé de mort, se faisant pointer un pistolet sur le front, certainement par les membres du même gang de rue qui estimaient que les deux rappeurs n'avaient pas à se retrouver sur ces lieux. Mais les raisons restent cependant assez floues. On se trouve facilement glisser vers le milieu du trafic de drogue ou autre stupéfiants dans les milieux hip-hop. Cependant, cette raison sera vaguement évoquée.

¹⁰² Au détriment d'Eddie par exemple qui vit dans un HLM sur la rue Bourlamaque à Montcalm

Les rappers insisteront pour dire que les fautifs les connaissaient bien et qu'ils étaient des *pimps*, soit des gérants de prostituées et de danseuses qui avaient déjà offert même à leurs propres sœurs de « danser », comprendre : d'être des danseuses de nuit. On attribuera aux fautifs issus du territoire montréalais des liens avec les réseaux proxénètes et à certains, même, d'être à la tête de ces réseaux.

Il semblerait que les réseaux soient de nature criminelle et organisée, tel un gang, qui se sectionne en territoire. Cependant, la nuance faite est toujours que « c'est à Montréal et pas à Québec » et on précise également : « ils font partie de la mafia haïtienne ». La mafia haïtienne de Montréal-Nord a la réputation médiatisée de recruter sa clientèle dans des shows (spectacles) de rap.

Ce chapitre a rendu compte de la vaste étendue de la dimension politique du rap pratiqué par les rappers de la rive nord (haute-ville et basse-ville de Québec). Les problématiques traitées ici concernaient surtout les discriminations issues de l'opération Scorpion, la prise de conscience face aux problèmes sociaux des jeunes (la déscolarisation, les préjugés sur les personnes défavorisées économiquement), etc. et leurs revendications pour une meilleure reconnaissance. J'ai aussi présenté les conflits existant entre plusieurs groupes d'individus (les rappers avec la police, les rappers entre eux-mêmes, notamment en lien avec la possession du territoire et la quête de l'authenticité de la culture de rue). Les luttes présentées emmènent à poser les prémisses d'une analyse de la classe. A partir de l'approche marxiste, on peut déjà avancer que les tensions en jeu existent au sein de structures de production et de distribution de « biens » symboliques et matériels, et permettent de rendre compte de la multidimensionnalité de ces structures (politique, économique politique, socio-identitaire). Les luttes rendent également compte de la prise de conscience de plusieurs formes de domination et surtout de l'appartenance à divers groupes sociaux partageant des intérêts communs : elles nous permettront de fractionner les groupes de dominants et de dominés en une palette de sous-groupes et d'individus (chap. VII et VIII) capables ou non de résister aux sens dominants.

Le chapitre suivant présente la dimension économique.

CHAPITRE VII : DIMENSION ÉCONOMIQUE : INDUSTRIE DU HIP-HOP ET ENTREPRENEURIAT CULTUREL

Dans ce chapitre, j'analyse la dimension économique du hip-hop dans la ville de Québec. J'aimerais surtout mettre en lumière les acteurs qui produisent, diffusent, distribuent et consomment les produits culturels du hip-hop, notamment sous son aspect musical, le rap. Dans la première section du chapitre, de nature descriptive, je montrerai que l'industrie culturelle du hip-hop dans la ville de Québec est établie sous des formes traditionnelles (par les circuits connus du disque) et modernes (notamment grâce aux réseaux de distribution numérique). J'illustre cette présence industrielle par la présentation de ses acteurs organisés en réseaux et sous forme d'un cycle de production-réception des biens. Je discute dans la deuxième section des rapports de communication qui existent entre les entrepreneurs promoteurs d'artistes et les rappeurs, en faisant une analyse de ces derniers. Finalement, je présente les entrepreneurs à l'étude comme des acteurs résistants, grâce notamment à la création de leurs structures économiques plus ou moins stables, mais autonomes et dynamiques (Mbaye, 2011) leur permettant de « grignoter » une part de marché. Je discute aussi dans cette section de la nature de leur entrepreneuriat économique (ethnique/culturel et créatif) dans l'industrie du hip-hop.

I. L'industrie musicale du hip-hop à Québec

Certains travaux portant sur le hip-hop comme industrie culturelle ont permis de comprendre la complexité et le potentiel économique de cette industrie musicale particulière (Price III, 2006 ; Basu, 1994 ; Basu et Gerbner, 2005 ; Chang, 2005 ; Shipley, 2009). Des recherches qui se sont intéressées particulièrement au volet entrepreneurial du rap (gestion des artistes, organisation de spectacles, gestion des maisons de disques et de boutiques de vêtements) ont, de plus, admis les compétences artistiques et créatives des entrepreneurs latinos, afro-américains et africains (Mbaye, 2011).

Au Canada et particulièrement au Québec, la littérature sur le rap comme industrie est très mince¹⁰³. Les rares travaux qui abordent ce sujet le font sous une dimension commerciale et traitent surtout de la place des *labels* des maisons de disques, dont le rap peut être un des produits commercialisables sur le marché musical québécois (Grenier, 1993) ; ou encore de la progression des maisons de disques numériques dans l'industrie musicale (Gaffuri, 2012). La musique émergente (dont le rap fait également partie) est aussi considérée comme une industrie parallèle et autonome (Lussier, 2012) et les réseaux de rap ont également été étudiés en tant qu'activité professionnelle et lieu d'interaction sociale à Montréal (Blais, 2009)¹⁰⁴. Excepté les travaux de ces quelques auteurs, la musique hip-hop québécoise n'est pas traitée académiquement comme une industrie ailleurs qu'à Montréal, ni les rappeurs de Québec comme des professionnels pouvant influencer un marché économique comme c'est le cas à Montréal.

Dès le début de mon enquête, j'ai pu constater qu'il n'existait pas qu'un mais plusieurs réseaux, commerciaux et non-commerciaux, de hip-hop. Cependant, je me résous à parler de l'industrie du hip-hop (au singulier) plutôt que « des » industries (au pluriel). Ceci pourrait sembler moins rigoureux et suggérer que la multidimensionnalité et l'hétérogénéité des secteurs, des acteurs, des intérêts et des agents industriels multiples, affiliés aux industries culturelles, ont été ignorées (voir Grenier, 2011); mais ce n'est pas le cas. La raison de cette dénomination singulière est à des fins de compréhension d'un processus de production cyclique, de réseaux interdépendants et unifiés (Lussier, 2011). De plus, pour paraphraser Lussier, il faut rappeler que le sujet du hip-hop est assez unique et marginal, malgré sa déclinaison en plusieurs réseaux.

Plusieurs acteurs qui apparaissent dans les divers réseaux recensés dans le hip-hop de Québec permettent d'affirmer l'existence d'une industrie unifiée, telle une structure articulée (Hall, 1980) en effervescence. Je reviendrai sur la notion de « structure articulée » dans la deuxième section du chapitre. Quant à l'idée d'unification et d'effervescence, elle est empruntée à Lussier (2011), qui traite de l'industrie de la « musique émergente » montréalaise (incluant le hip-hop),

¹⁰³ D'ailleurs certains travaux affirment que le rap montréalais est une culture « semi-marchande » (Leblanc et al., 2007), c'est-à-dire qu'il ne génère pas assez de revenus.

¹⁰⁴ Dans son mémoire de maîtrise intitulé *Le rap comme lieu* (2009), le journaliste et musicologue Laurent Blais soutient que les rappeurs permettant de constituer un réseau industriel viennent de/et vivent à Montréal.

comme un *devenir-ensemble*¹⁰⁵ unifié, en décrivant l'industrie du MIMI¹⁰⁶ particulièrement comme autre industrie parallèle à l'ADISQ, soit autonome et effervescente :

L'exemple-MIMI (...) met en place un processus d'intégration des différentes singularités industrielles ainsi affirmées en une unité (...) son rôle fédérateur les rassemble tous en un *devenir* commun (...) Au moins trois points méritent d'être soulevés à propos de cette industrie. Premièrement la notion de parallélisme [qui permet d'affirmer que l'industrie s'autosuffit]. Deuxièmement l'industrie (...) inclut des « intervenants » aussi diversifiés que des artistes, des maisons de disques, des organismes paragouvernementaux, des disquaires ou distributeurs. Ceux-ci sont rassemblés en tant que multiples, comparativement à l'industrie, qui impose l'industrie du disque comme unité de base. Cependant en les rassemblant, les MIMI les intègrent en quelque sorte à l'industrie parallèle (...) Du coup les MIMI les font entrer dans un *devenir-ensemble*- « un », ils les intègrent dans un *ensemble-unifié*. Et enfin, cet ensemble serait en floraison » (en effervescence) (Lussier, 2011 : pp. 252-254).

Aux États-Unis, l'industrie du rap voit son émergence favorisée par une élite afro-américaine voulant contrôler l'industrie des biens culturels spécialisés comme la musique, à travers des réseaux ethniques organisés en industries ethniques (Basu 1992). L'organisation des industries ethniques a été expliquée par de nombreux théoriciens de l'entrepreneuriat ethnique comme étant un réseau d'échanges intégré horizontalement et verticalement, à partir d'un capitalisme du « *bootstrap* » ou du bas vers le haut (Basu et Gerbner, 2005). La problématique du capitalisme du *bootstrap* repose au départ sur l'absence du capital financier, mais se résout à la possession d'un réseau (de contacts). L'organisation du rap américain en réseaux a plusieurs avantages économiques pour ses entrepreneurs, notamment, d'obtenir des prêts et des crédits, ou encore une extension du crédit entre les grossistes et détaillants, entre les grossistes et les fabricants co-

¹⁰⁵ Le concept du *devenir* fait référence aux changements, transformations et mutations qui s'opèrent dans l'univers musical émergent. Ce concept est inspiré des philosophes Gilles Deleuze et Félix Guatari (1980) et suggère de penser la réalité des musiques émergentes comme changeante, mais toujours connectée à un ensemble : « À partir de la scène, du son, de l'artiste ou de l'organisme, entre autres, de leur histoire, des rapports de pouvoirs dans lesquels ils s'inscrivent et qui les forgent, *devenir*, c'est les arracher à la fixité, à l'immuabilité, en en détachant les fragments, qui, en les connectant à l'ensemble « musiques émergentes », les transformeront » (Lussier, 2011, pp.45-46).

¹⁰⁶ Le sigle MIMI signifie, en français, *Initiative Musicale Internationale de Montréal*. Sa forme la plus connue est le gala spécialisé en musiques montréalaises émergentes de l'*underground*. Les catégories musicales ayant plusieurs fois varié (certaines ajoutées, d'autres enlevées) au fil des années, le gala a dû fusionner avec un nouveau membre de l'industrie, l'AMIC (qui se voulait plus stable en terme de catégories), pour créer en 2006 le GAMIC (*Gala Alternatif de la Musique Indépendante du Québec*).

ethniques. Cette organisation repose sur la confiance mutuelle, la réputation auprès du public et la traçabilité des entrepreneurs.

À partir de cet exemple, je me suis proposé d'analyser l'industrie du rap de Québec comme une organisation en réseaux. Le tableau ci-après présente le profil de cette industrie.

	Réseau des artistes	Réseau des maisons de disques et studios (rap reggae et dance-hall)	Réseaux des gérants d'artistes	Réseau de la mise en marché	Réseau des promoteurs et organisateurs de spectacles	Réseaux des distributeurs (incluant les boutiques)	Réseau des médias (émissions de radios, émissions de télé, sites webs)
Rôles et enjeux	Création artistique : conception de textes (écriture de 16 bars, mémorisation et signature vocale), conception d'instrumentaux (création de synthés et/ou mixages par logiciel)	Production et commercialisation des disques Financement des enregistrements; financement des visuels de la pochette, production des fichiers graphiques, impression en usine des FRTP ¹⁰⁷ , commercialisation des disques. Enjeux : les bandes sonores et leurs droits appartiennent au producteur	Administration de l'artiste : états de compte de l'artiste; suivi auprès des différents débiteurs; négociation des ententes (ententes de spectacle; des ententes des synchronisations de bande sur des publicités, etc.); aide au processus de création artistique; <i>booking</i> de spectacle; développement de nouveaux territoires	Réalisation des vidéoclips et diffusion, communication marketing autour du produit : promotion sur Internet, création de site web, relation de presse, communiqués, <i>booking</i> des entrevues, promotion radio, et promotion de rue (affichage des flyers et posters)	Organisation des spectacles (location de salle, <i>booking</i> des artistes, communication marketing autour de l'artiste), sponsoring des spectacles, sponsoring des rappers (distribution de marchandises gratuites aux rappers tels des T-shirts ou casquettes aux rappers)	Vente des produits du hip-hop (pochettes CD, bandes sonores numériques, vêtements) dans les réseaux numériques et circuits traditionnels de distribution	Actualité sur le rap, diffusion musicale, entrevues avec les artistes. Enjeu : Plateformes essentielles pour l'information et la visibilité des artistes
Acteurs	Artistes : ayant un studio : Collectif	Labels ND (Abuziv Music,	Raphael Perez, Ulrich (Rico),	Généralement les labels de	Réseaux numériques:	<i>Les Architekts du</i>	Renault Bray,

¹⁰⁷ Contenu numérique de l'album disponible sous forme de clé USB.

	Limoilou Starz (avec Webster et Shoddy), Collectif 83 (avec Taktika), collectif 187 (avec Souldia Accrophone (avec Eman et Claude, anciennement Movezerbe	Rico rich, Septième ciel, HLM, Silence d'or, Explicit)	Shoddy, Claude Bégin	création vidéographiques (Cemont films et autres) et les maisons de disques qui n'ont pas de contrat 360 degrés.	Itunes (90% du marché mondial), autres distributeurs internet (10%); Réseaux traditionnels: Boutiques	<i>son</i> (Radio universitaire CHYZ), émission sur hip-hop radio basse-ville CKIA,	Archambault, Future Shop, HMV, Best Buy, Walmart, boutiques hip-hop, autres boutiques, etc
--	---	--	----------------------	--	---	---	--

Tableau2 : Recensement des réseaux, des acteurs et de leurs rôles dans l'industrie musicale du hip-hop dans la ville de Québec

Le tableau révèle les acteurs qui entrent en jeu dans les différentes phases du cycle industriel de production-distribution des produits musicaux issus du hip-hop, ainsi qu'à quels réseaux ils appartiennent. Penchons-nous sur ceux-ci, en fonction de ces réseaux, que je classe en six grands groupes :

- le réseau des artistes (les rappeurs, les graphes et taggeurs, les DJ, les *beatmakers*) ;
- le réseau des maisons de disque ;
- le réseau de la mise en marché ;
- le réseau des distributeurs (avec les maisons de distribution indépendantes DEP et HLM, ainsi que le réseau des boutiques (Nikélaos, Qlassic, Wlkn¹⁰⁸Rico Rich) ;
- le réseau d'organiseurs de spectacles (concerts /shows et soirées dansantes dans les clubs et salles de spectacles (le Dagobert, le Cercle, le Boudoir, l'Infraction, l'Imperial) ;
- et le réseau des médias.

1.1 Le réseau des artistes

Sagissant des artistes, ils ont déjà été présentés au chapitre IV. Je ne les aborderai donc plus ici. Cependant, je rappelle que les artistes hip-hop et dance-hall se fréquentent et collaborent souvent aux mêmes projets, même s'ils sont clairement repartis par secteur géographique, soit *grossomodo* le hip-hop en basse-ville et le dance-hall en haute-ville.

1.2 Le réseau des maisons de disques

Les maisons de disques sont des entreprises titulaires d'une marque ou *label* (étiquette en français) discographique, dont le mandat est l'établissement d'un contrat avec un (ou plusieurs) musicien(s) dans le but de commercialiser sa musique, en échange d'une rémunération en pourcentage sur le prix de la vente d'une bande sonore (SOCAN, en ligne). Leur objectif général en tant qu'entreprise est de gérer la production, la manufacture, la promotion et la distribution de la musique enregistrée (Gaffuri, 2012).

¹⁰⁸ Lire « Walking »,

Au Québec, on dénombre plusieurs maisons de disques, dont les plus connues appartiennent aux multinationales de l'industrie musicale, les autres étant des *labels* indépendants¹⁰⁹. Dans la ville de Québec, on recense en fait six maisons de disques produisant du hip-hop, ce qui correspond à un nombre important pour le petit marché existant. Il s'agit de : *Abuziv Music* (devenu *Coyote records*), *Rico Rich*, *Septième ciel*, *HLM*, *Silence d'or* et *Explicit*. En fait, les seuls vrais labels de Québec sont *Abuziv Music (Coyote records)*, *Rico Rich* et *Explicit*. *HLM*, *Silence d'Or* et *7^e ciel* sont basés à Montréal, mais ont des amis à Québec.

1.2.1. Les droits sur la bande sonore : enjeu très important

La bande sonore est le produit final sonore enregistré qu'une maison de disques permet de mettre en œuvre et de rendre disponible en fichier mp3. C'est en fait ce qui constitue la marque d'identité de l'artiste et ce à partir de quoi les autres acteurs de l'industrie, ainsi que le public consommateur l'évaluent. Sa création est un processus qui est en soi assez complexe, très exigeant en temps et énergie créative. Il est aussi très coûteux financièrement si l'artiste n'a pas les moyens (ce qui est généralement le cas). Le propriétaire de la maison de disques en assure donc la production s'il est intéressé, mais œuvre pour s'en approprier les droits, ou encore tente de les racheter, s'il considère que le produit peut devenir un succès commercial. Comme me l'explique Raphael :

Raphael : Le producteur de disque va payer tous les enregistrements et la confection du fichier graphique : ça peut être moi, ça peut être l'artiste, ça peut être le gérant de l'artiste, ça peut être le cousin riche de l'artiste qui veut produire le disque.

Marie-Thérèse : D'accord. En fait, si quelqu'un a besoin d'un capital financier, vous vous êtes producteur de disques, c'est-à-dire que vous mettez l'argent pour?

Raphael: Si je veux bien

Marie Thérèse: oui, disons si vous prenez le contrat.

Raphael : Ouais ouais.

Marie Thérèse: D'accord.

¹⁰⁹ Les quatre multinationales appelées encore *majors* (Gaffuri, 2012) sont des groupes puissants qui possèdent près de 90% du marché et quelques 4 000 autres labels indépendants détenant les 10% du marché restants. Les *majors* sont : Sony-BMG, Universal Music, Warner et EMI.

Raphael: Mais dans d'autres cas, des fois c'est moi qui fais le producteur, des fois c'est le sien (...); ça dépend des cas. Donc moi j'ai des cas où je fais ça. Je te prends un exemple d'artiste, mettons Karim Ouellet, par exemple. Moi je produis son disque; je suis son gérant, puis je fais la mise en marché aussi. C'est un deal qu'on appelle le 3-60

(...)

Marie Thérèse: Mettons que moi je suis un artiste, j'ai une maquette complète, puis j'ai pas d'argent pour sortir le disque; et je vous demande; est-ce que vous pouvez me prendre pour la production de disques? Donc vous, vous mettez le capital pour; puis si vous voulez, ça s'arrête là?

Raphael: La différence c'est que les bandes m'appartiennent.

Marie Thérèse: Ah!

Raphael: Si c'est moi qui enregistre, c'est moi le propriétaire de la bande; tandis que si c'est l'artiste qui enregistre c'est lui le propriétaire, mais il me la loue, et moi je la mets en marché.

Marie Thérèse: Ok... donc l'enregistrement en studio...

Raphael: appartient à celui qui paye l'enregistrement!

Raphael établit donc clairement les règles de la possession des bandes sonores et les enjeux reliés. Cependant, selon lui, il existe une compétition rude du marché du disque et de la musique enregistrée, raison pour laquelle « les maisons de disques jouent aujourd'hui surtout un rôle de diffuseur à cause de la démocratisation des moyens d'enregistrement [notamment numériques] » (Cambron-Goulet, 2012)¹¹⁰. Ainsi, très peu de maisons de disques investissent encore sur la production des albums physiques, surtout chez des rappeurs débutants, à cause du risque élevé de faillite si leurs albums ne sont pas achetés.

1.3 Le réseau de l'organisation des spectacles

L'organisation des premiers spectacles de rap dans la ville de Québec a commencé en 1995 avec des jeunes immigrants d'origine africaine âgés de 16 à 18 ans¹¹¹. Ayant déjà une culture du rap à leur arrivée au Québec, ils ont voulu rassembler les premiers rappeurs et les promouvoir sur la scène locale. En fait, les organisateurs de spectacles peuvent être aussi des individus ordinaires

¹¹⁰ Dominique Cambron-Goulet, « Un avenir pour les maisons de disque ». Article publié par le quotidien *Quartier libre*, paru en ligne le 11.12. 2012. Voir le lien url : <<http://quartierlibre.ca/un-avenir-pour-les-maisons-de-disques/>>, page consultée le 13 février 2015.

¹¹¹ Les organisateurs étaient des amis étudiants fréquentant des établissements du secondaire comme *Les compagnons* à Sainte-Foy, dont l'intérêt pour le rap allait constituer un attrait commun, ainsi qu'un sens des affaires plutôt développé.

ayant le sens des affaires et une bonne épargne pour un réinvestissement futur. C'est ainsi que quelques personnes investissent leurs économies¹¹² pour faire connaître les meilleurs rappers de la ville ou faire venir des artistes connus de l'étranger, généralement de la France¹¹³ et des États-Unis¹¹⁴ et espérant ainsi un fructueux retour sur investissement. À Québec, les organisateurs de spectacle ne sont pas très nombreux. Cependant, les plus connus sont deux immigrants africains : Ulrich (Rico), un Béninois venant de Côte-d'Ivoire et connu comme étant le premier sur la scène locale, ainsi que Serge-Olivier (MC *K.O Bounce*), un rappeur et animateur d'origine ivoirienne¹¹⁵.

Les spectacles et soirées hip-hop les plus connus dans la ville sont le festival *Boom*, les soirées hip-hop au *Dagobert* et la nouvelle soirée *Piu Piu* au *Cercle*.

1.3.1 Le festival Boom

En 1997, Rico organise un premier spectacle, *le festival Boom*, pour donner une première visibilité aux rappers de Québec. Boom est devenu un concours, comme l'explique Rico :

Rico : Parce que moi j'ai un concours... depuis 99 c'est un concours, mais je l'ai débuté en 96.

Marie-Thérèse : C'est quoi le nom ?

Rico : Boom. B-O-O-M. Je l'ai fait en 96. C'est plus un regroupement. C'était un spectacle avec 17 artistes, mais où tout le monde se retrouvait sur la même scène. Puis à partir de 99, j'ai décidé d'en faire un concours... pour découvrir des jeunes talents, pour donner une première scène à des gens plus jeunes, parce que... je sais pas... faire de la scène c'est important. (...) depuis cinq ans, je reçois des inscriptions. Pour s'inscrire, il y a un préliminaire et une finale. Pour la finale,

¹¹² Les revenus étant obtenus de diverses manières : prêts et bourses étudiants, petits jobs, etc.

¹¹³ Ils ont notamment fait venir des rappers français tels IAM, La Cliqua, Sinik, La Fouine, Booba, etc.

¹¹⁴ Par exemple, j'ai assisté à un concert du rappeur américain Ace Hood, organisé au Dagobert le 7 novembre 2012. De son vrai nom, Antoine McHolister, le rappeur et ancien footballeur d'origine haïtienne est né à Miami en 1988. Très aimé de la jeunesse québécoise amoureuse de rap, il a permis de faire connaître un autre aspect de la Floride d'où il est issu. Son spectacle a été organisé par des entrepreneurs privés (probablement de Montréal) qui ont utilisé les rappers de Québec pour la vente des billets. C'est ainsi que j'ai dû acheter mon billet (20\$) auprès de Shoddy.

¹¹⁵ Pour des spectacles locaux, plusieurs autres personnes ordinaires peuvent s'associer pour faire venir des artistes connus et organiser des spectacles hip-hop, empruntant de l'argent de part et d'autres et le remboursant à la fin de l'événement si elles n'ont pas elles-mêmes les fonds nécessaires. Certains des organisateurs de spectacle se trouvant à Montréal s'associent avec ceux de la ville de Québec quand il s'agit d'artistes internationaux de grande renommée.

j'essaie généralement de faire venir un gros artiste... que ce soit local ou international... et les groupes se font connaître... ils gagnent des prix.

*Boom*¹¹⁶ est donc un succès depuis quinze ans maintenant et a permis de découvrir des rappeurs connus comme le groupe *Accrophone (Alaclair ensemble)*¹¹⁷ et Les Sozi.

1.3.2 Les soirées hip-hop

À partir de 2005, les gérants des clubs/boîtes de nuit de Québec tels le *Maurice* et le *Dagobert*¹¹⁸ ont commencé à organiser des soirées hip-hop dansantes, qui attiraient particulièrement la clientèle universitaire (les étudiants immigrants surtout). Ainsi, le *Dagobert*, l'une des boîtes de nuit les plus prospères de Québec, produit tous les mercredis une soirée hip-hop, appelée *soirée Plat'num*. Cette soirée hip-hop est également l'occasion pour les DJs de dance-hall de venir mixer (on leur accorde souvent une heure, soit la dernière heure avant la fermeture).

Le *Maurice*, boîte de nuit concurrente toute aussi luxueuse (située juste en face du *Dagobert*) ne fait plus aucune soirée hip-hop depuis 2010 (mais uniquement des soirées dansantes de musique *latino*). Également, chaque été, de juillet à août, Rico a une entente avec les gestionnaires du *Dagobert* pour y produire des spectacles gratuits, afin de promouvoir le rap de Québec.

¹¹⁶ On peut lire sur le site du producteur une définition de Boom comme compagnie de diffusion: « ayant pour mission de soutenir, à titre de diffuseurs, les efforts des jeunes artistes hip-hop, individus et organismes se sont regroupés depuis quelques années, pour appuyer la cause de manière à donner pleine confiance au potentiel de la jeune relève, mais aussi en réaction aux hésitations de l'industrie musicale québécoise face à ces nouvelles formes d'expression musicale. Le Festival BOOM demeure avant tout un terrain d'échanges et de rencontres entre les nouveaux acteurs de la scène hip-hop québécoise ». Voir le lien url : <<http://www.ricorichproductions.com/boom/>>, page consulté le 19.02.2015.

¹¹⁷ Ils ont notamment remporté le prix de la relève musicale Archambault en 2006 grâce à leur album *Duo du balcon*, ainsi qu'une nomination à l'ADISQ pour l'album hip-hop de l'année.

¹¹⁸ Deux boîtes de nuit très prisées situées sur la Grande-Allée, une des rues principales de la haute-ville de Québec. Le *Dagobert* a pour propriétaire une des familles les plus riches de Québec, la famille Lamerge, qui détient aussi le club *Lamouche* à Montréal. Le gérant du *Dagobert* (fils du propriétaire) est présenté comme quelqu'un de sympathique, ayant réussi, en 14 ans d'administration, à faire venir les plus grands DJs de la planète, comme David Guetta. Aussi, il est vanté comme avoir réussi à influencer le monde politique. Cf lien url : <http://www.lestubbies.com/nouvelles/130614/yann-latouche-quittera-le-dagobert-la-t-te-haute>, page consultée le 25 janvier 2016.



Figure 36-L'élégante boîte de nuit *Le Dagobert*, sis au quartier Montcalm (avenue Grande-Allée)
(crédit photo : TC Media)

Il y a aussi les soirées du *Jeudi Big'up* au club *L'infraction* qui ont démarré en janvier 2012, mais qui n'ont pas été un franc succès. Organisées par Shoddy, elles avaient pour but de conquérir la jeunesse de la basse-ville, à des fins commerciales et de culture, soit notamment comme des fans des artistes et groupes de rappeurs (produits par Shoddy et souvent invités d'ailleurs, notamment de Montréal) en *live*. La clientèle jeune visée par Shoddy ne foisonne pas tel qu'il l'espérait, probablement à cause de facteurs inhibiteurs tels que : le coût de l'entrée, l'hiver et probablement l'éloignement (à l'Ancienne Lorette), entraînant l'échec de ces soirées.

Les *Big'up* ont été remplacées, trois mois plus tard, par les *Samedi D'manyak* au club L'Autre Zone à Limoilou, qui semblent par contre avoir connu un petit succès, en témoigne la forte présence de la clientèle jeune les deux fois où je m'y suis rendue. Cependant, l'inconstance de la vie du rappeur Shoddy (notamment ses visites fréquentes en prison) ne contribue pas à renouveler l'expérience et ces soirées sont mortes avant même d'avoir été popularisées.



Figure 37-Le club L'Autre Zone à Limoilou

1.3.3 Soirée *Piu Piu*

Une nouvelle soirée hip-hop¹¹⁹ organisée par Emmanuel (Emman) d'*Alaclair Ensemble*, est produite au complexe *Le Cercle*¹²⁰ depuis décembre 2012, qui réunit chaque mois rappers et DJs de Montréal et Québec :

Emmanuel : Je commence tranquillement une soirée hip-hop au Cercle à Québec en bas... dans pas long... c'est le 25 décembre. Mais on commence tranquillement. Et d'ici février à mars, on va faire une fusion avec des gens de Montréal qui sont DJs et beatmakers, ils sont en train de... ça c'est la scène qui est en train d'exploser

¹¹⁹ Cette nouvelle soirée est reconnue comme étant « the place to be » (entrevue avec Emman) pour les sorties hip-hop depuis deux ans, surtout que les soirées reggae dance-hall *Mo Faya* organisées au *Boudoir* par Nate et Eddie ont fait long feu.

¹²⁰ Le Cercle est un espace culturel et un complexe gastronomique incontournable de la basse-ville de Québec. Situé sur la rue St-Joseph (nouveau quartier St-Roch), il est constitué de deux grandes pièces regroupant en un restaurant, un bar et une galerie d'art (dans laquelle sont exposées diverses œuvres photographiques et numériques). Le Cercle se transforme de temps en temps en salle de spectacles et autres événements.

présentement... de beatmakers à Montréal. C'est les Alaiz... c'est tout' des jeunes... de 20-22 ans. Ils sont très bons.¹²¹.

Le nom donné à la soirée est assez original, mais témoigne de la présence exclusive des DJs hip-hop, comme expliqué sur le site du complexe :

La soirée mensuelle initiée à Québec par les gars d'Alaclair Ensemble fait vibrer le sous-sol du Cercle depuis décembre. Les soirées *Piu Piu* (sobriquet adopté par la scène de faiseurs de beat québécois) rassemblent beaucoup la communauté qui fait innover la musique underground au Québec. Des artistes tels que Vlooper, Kaytradamus, KenLo, Maxime Robin et SevDee présentent un hip-hop expérimental, instrumental ou pas, dans la langue de leur choix. Les porteurs de flambeau à Québec font exploser ces soirées où le rythme est roi et le top 40 n'a pas sa place ! (Entrevue avec Emman du groupe *Alaclair*, du 17 novembre 2012.)

Cependant, après un franc succès pendant près de trois ans ; jusqu'en 2015, la soirée *piu piu* n'existe plus de nos jours. Les fans du hip-hop se contentent donc toujours de la soirée hip-hop standard, *Plat'num* au Dagobert, et des soirées de l'été avec Rico (au Dagobert), ainsi que des soirées latinos (qui jouent souvent de la musique reggae dance-hall) au Maurice.

1.3.4. La soirée « Word-Up battle »

La ville de Québec a également été l'hôte de l'évènement « Word-up battle »¹²², un spectacle de « combat de mots » dont la première édition a eu lieu en novembre 2012 à la salle Union commerciale située au boulevard St-Vallier, dans le quartier Saint-Sauveur. L'évènement, ayant attiré près de 400 jeunes, était un premier succès dans l'histoire du hip-hop à Québec et a même été couvert par la chaîne de télévision nationale *Radio-Canada*¹²³.

¹²² J'ai eu l'opportunité de couvrir cet évènement en tant que camérawoman, grâce à Jim le vidéographe.

¹²³ Il s'agit pour les jeunes artistes de s'affronter par des mots et des rimes assez crues et vulgaires et de façon improvisée. Ce style de combat est inspiré du film *8 Miles avec le rappeur Eminem*.



Figure 38-Prestation d'une battle lors de la première soirée « Word-up battle » à L'Union Commerciale (St-Sauveur)

Les *Word-up* n'existaient en fait qu'en ligne (sur internet) et avaient déjà eu à leur actif des groupes comme Muzion¹²⁴. Mais leur réalisation comme spectacle et leur médiatisation ont permis de faire au hip-hop de Québec une plus grande publicité et d'intéresser de ce fait d'avantage de jeunes aux différents styles hip-hop (vestimentaire, langagier, etc.).

En ce qui concerne le public des *Word-up battles*, ce sont généralement des jeunes adolescents de 13 à 20 ans, à l'attitude rebelle. Selon Lapointe (2012), une étude réalisée sur les pratiques culturelles des Québécois a permis de révéler que les jeunes de 15-24 ans ont une forte préférence pour le rap et le hip-hop notamment à cause des messages de révolte qui y sont véhiculés. Cette raison est due, pour l'auteure, au fait que cette catégorie de la population québécoise est principalement adolescente et donc en pleine recherche identitaire, portée sur la contestation de l'autorité (Lapointe ,op.cit., p.70).

¹²⁴En fait uniquement un membre du groupe y a participé, soit le rappeur Dramatik.

1.4 Le réseau de la mise en marché

Les rappers divertissants à l'étude sont ouverts à tout moyen de communication qui pourrait faciliter leur visibilité. Ainsi, ils utilisent diverses techniques pour se faire connaître auprès d'un public déjà présent et cherchent constamment de nouvelles audiences. Je les ai souvent intéressés parce qu'ils me voyaient comme une agente de communication, une potentielle promotrice de leur musique et de leur culture auprès d'un autre type de public auquel ils n'ont pas accès (les universitaires) ; ou encore comme une *spin-doctor*¹²⁵ devant défaire leur image négative auprès des médias. En fait, les rappers, sans le savoir, me mettaient dans une position ambiguë en tant que chercheuse, car j'étais soucieuse de maintenir une intégrité et d'avoir un devoir d'éthique vis-à-vis de mon projet de recherche, ainsi que des participants à ma recherche. J'ai cependant réussi à trouver un arrangement avec certains parmi eux¹²⁶.

En ce qui concerne les techniques de mises en marché auxquels ils ont recours quand ils ne travaillent pas avec un agent, elles sont principalement : la promotion sur internet (sur les réseaux sociaux, les plateformes de boutiques en ligne, les sites d'hébergement de vidéoclips et les sites spécialisés de hip-hop grâce, notamment, aux fichiers mp3 et aux vidéoclips) et

¹²⁵ Terme signifiant, en français, faiseur d'images ou « doreurs » d'images et désignant des experts en communication chargés de vendre l'image d'un parti politique, à partir de stratégies de visibilité médiatique (bulletins de nouvelles télévisés et radiodiffusés) : (Daniel Psenny, « Luc Hermann : les ' spin-doctors ' sont un danger pour la démocratie ». article publié dans le quotidien *Le monde*, paru le 06.05.2014. Voir le lien url : <http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/05/06/luc-hermann-les-spin-doctors-sont-un-danger-pour-la-democratie_4410831_3246.html>, consulté le 13 février 2015.

¹²⁶ J'ai dû, en fait, négocier la participation des membres des communautés étudiées en convenant avec certains d'entre eux de faire mention de leurs noms dans le document final de ma recherche (ma thèse écrite), à leur demande exclusive et tel que me le permet *L'Énoncé de politiques des trois conseils du CRSH, en matière du devoir d'éthique et de confidentialité des participants humains d'une recherche*, article 5.1, publié en 2010. Il est ainsi stipulé que : « Dans certains cas, il est possible que des participants renoncent à leur anonymat, par exemple, quand ils demandent à être identifiés pour leur contribution à la recherche. Dans ces cas, les chercheurs devraient obtenir le consentement de ces participants et négocier avec eux des accords sur la façon de les identifier ou de les reconnaître pour leur contribution à la recherche ».

Voir le lien url : <http://www.ger.ethique.gc.ca/pdf/fra/epte2/EPTC_2_FINALE_Web.pdf>, page consultée le 14.08.2015.

l'affichage de rue¹²⁷ des flyers et posters. Les autres techniques comme la promotion radio sont pratiquées par les maisons de disques à cause de leur coût élevé dans les médias *mainstream*¹²⁸.

De plus, avec le site d'hébergement *Youtube*, qui appartient au géant d'internet Google, la diffusion du hip-hop est également assurée, grâce notamment aux vidéoclips. Le vidéoclip sera alors utilisé comme un objet commercial servant à la marchandisation de leur musique auprès d'audiences à la recherche de divertissement (Atséna Abogo, 2006). Il faudra ainsi que le vidéoclip reflète la narration de la thématique principale sur le plan visuel, remplissant par exemple, comme dans le cas des techniques de production commerciale, une fonction esthétique (des images vives et agréables), à des fins de commercialisation (Yelle, 1993).

C'est ainsi que je serai invitée par GLD (rappeur du Limoilou Starz) au tournage du vidéoclip de la chanson *Lilou Life*, un samedi de juin 2011. La chanson est une collaboration des rappeurs GLD et des Sozi, mais le tournage d'un vidéoclip est toujours une occasion de réunir la grande fratrie des rappeurs de Québec et Montréal.

1.5 Le réseau des distributeurs

Les organisations de distribution ont pour rôle :

de commercialiser et de vendre les produits de façon à maximiser le rendement financier (...), mais aussi d'assumer les risques financiers et [la perception] des recettes auprès des détaillants et des grossistes. En outre, un distributeur peut jouir d'une réputation dans le milieu de la vente au détail pour un certain genre de musique destiné à un public plus étroit et ciblé (Leblanc, 2003 : 9).

¹²⁷ L'affichage de rue, encore connu sous le nom de publicité sauvage, est une technique de promotion visant à rejoindre un grand nombre de personnes en zone urbaine. Les rappeurs pratiquent eux-mêmes leurs campagnes d'affichage de rue pour promouvoir leurs spectacles ou lancement d'album. Cette technique est pratiquée de façon un peu illégale, puisqu'ils n'ont pas souvent les autorisations nécessaires de la Ville. En fait, il s'agit de cibler les espaces publics situés aux axes névralgiques de Québec, généralement des poteaux électriques (posters et flyers) et des panneaux de signalisation (flyers), généralement près des écoles, dépanneurs et arrêts d'autobus.

¹²⁸ Car il s'agit en fait d'achat d'un temps publicitaire dans les radios pour la diffusion d'un spot publicitaire.

Ainsi, les acteurs de la distribution de contenu plus spécialisés comme le hip-hop ont pour objectif d'assurer la vente des produits issus du hip-hop : pochettes de CD, bandes sonores numériques et vêtements. Le réseau de la distribution musicale est particulièrement intéressant parce qu'il comprend, depuis la crise du disque (Grenier, 2011), autant les circuits traditionnels de distribution que les circuits numériques, notamment en ce qui concerne les distributeurs vestimentaires et musicaux. Dans cette section, je m'intéresse particulièrement aux distributeurs musicaux.

1.5.1 Les distributeurs musicaux

Outre les multinationales internationales de distribution¹²⁹, le marché du disque québécois est constitué de distributeurs musicaux *majors* (majeurs), qui sont reconnus comme des incontournables, car ayant consolidé le réseau industriel de la musique en raison de leur collaboration avec les maisons de disques (Ménard et al., 1998). Ainsi, les *majors* connus du Québec sont Archambault (filiale de Quebecor Media), HMV et Walmart.

1.5.1.1. Les distributeurs majeurs : le cas d'Archambault

Archambault est le distributeur le plus connu et le plus rentable au Québec grâce à la versatilité de ses produits. Archambault compte 14 magasins au Québec dont 3 dans la ville de Québec (Galeries de la capitale, Sainte-Foy et Vieux-Québec) et se spécialise dans la vente au détail (en magasin et en ligne) des produits culturels tels les disques, les livres, les vidéos, les instruments de musique. La distribution musicale au Québec est dominée par *Distribution Select* du Groupe filiale Archambault qui aurait un taux de pénétration de 40 à 65 % sur le marché de langue française faisant affaire avec près de 90 % des producteurs de disques francophones indépendants du Québec (Leblanc : 2003).

¹²⁹ Cinq multinationales de distribution étaient présentes au Québec jusque dans les années 80, à savoir Universal Music, Warner Music, EMI Music, Sony Music Entertainment et BMG Music. Cependant, elles ont réduit leurs activités au Québec et ont regroupé leurs administrations centrales à Toronto, ce qui a permis aux entreprises québécoises de proliférer et distribuer leurs propres disques.

Comme l'explique Dominic, un vendeur de la boutique Archambault du Vieux-Québec, les produits musicaux sont majoritairement américains et anglophones :

Dominic : Archambault distribue pas mal en grande majorité du rock pop anglophone (...) que de pop francophone ; c'est assez déstabilisant dans la société où l'on vit, dans l'endroit où l'on vit ; mais sinon c'est assez versatile : jazz, mitang, pop, rap, comme derrière moi présentement, donc on est dans la versatilité (...). On distribue beaucoup plus dans la culture américaine, comme les mouvements américains, comme les groupes euh... LMFAO, Justin Bieber, donc, c'est dans les grands vendeurs ces temps-ci. On vit presque dans une culture américaine ; je dirais pas qu'on est tant une culture canadienne québécoise. Y a pas de sentiment d'appartenance non plus avec nos artistes ; donc c'est vraiment les gros vendeurs américains qui prennent le dessus en ce moment.

Ainsi, Dominic décrit une réalité déjà constatée par plusieurs, à savoir que les contenus musicaux américains (en musique populaire) sont très reçus au Québec. En ce qui concerne la distribution du hip-hop particulièrement, la majorité des contenus sont encore, pour Dominic, de provenance américaine anglophone¹³⁰, mais le genre musical rap est très peu présent sur les étagères :

Marie-Thérèse : Quel est la place du rap dans votre industrie de distribution ?

Dominique : Hmm... c'est quand même une bonne question parce que le rap il est trop mal distribué à vrai dire ici... comme les artistes un peu plus pop comme ici— (il se retourne pour chercher des disques dans les paniers)...je peux prendre derrière moi Flo Rida ... je l'avais...euh... je le trouve pas—sont considérés comme du rap qui à mes yeux n'est pas vraiment du rap. Mais je crois qu'ils occupent une place quand même minime ; ça aurait pu être mieux « expansionné », comme des artistes comme Kanye West qui sont quand même très talentueux, mais... c'est mis de recul, c'est mis dans le noir.... On ne distribue pas tant de rap à vrai dire, pour être franc.

La distribution des rares albums de rap se fait souvent de façon indépendante alors, selon le vendeur, pour qui les artistes doivent eux-mêmes « démarcher » les distributeurs :

Dominic : Comme admettons ce groupe-ci, Limoilou Starz [j'ai repéré leur CD, et le lui ai donné]... ils sont probablement passés par un Archambault à Montréal, ou à

¹³⁰ Ceci contraste avec des données qui révèlent que les particularités culturelles telle la langue française et la petitesse du marché empêchent les produits internationaux de langue anglaise de connaître du succès au Québec (voir Leblanc : 2003)

Québec. Ils ont dû rencontrer un gestionnaire de magasin, puis donné son disque en disant : « vous pouvez l’écouter, si ça vous plaît, nous on va vous donner quelques-uns, vous allez pouvoir les vendre en magasin ». C’est ce qu’on appelle des...comment on appelle ça déjà...des consignations ! Des consignations¹³¹. Admettons qu’un magasin seulement comme ici en a, puis les Galeries de la capitale ça se peut qu’ils ne puissent pas le vendre, et ça se peut qu’on soit vraiment le seul magasin qui puisse le vendre. Donc c’est vraiment très indépendant pour chaque artiste. Parfois admettons ça fait un gros boum, puis tous les magasins l’ont parce que ça tombe sur une étiquette (label) de disque. Donc faut avoir la chance de se faire découvrir, faut avoir la chance aussi que quelqu’un s’intéresse à toi dans un magasin. Je dis, faut avoir la chance... mais en même temps c’est pas Archambault qui va décider de ta carrière musicale ou non, c’est ce que t’en veux ou ce que tu fais, mais faut avoir une chance quand même.



Figure 39-Le vendeur Dominic dans la section des disques « Rap anglophone » dans une boutique Archambault dans le Vieux-Québec

¹³¹ Cependant, l’album du Limoilou Starz n’était pas en consignment, mais en distribution par un HLM, un label de distribution Montréal; les magasins ne prenant pas de consignment depuis un certain temps. Les consignations sont uniquement prises, m’affirme Webster en entrevue, que par des boutiques vestimentaires hip-hop et certains disquaires indépendants.

1.5.2 Les distributeurs indépendants

Les distributeurs indépendants¹³² sont définis comme étant des distributeurs « de produits pour le compte de maisons de disques indépendantes et parfois pour celui d'une multinationale, si son but est d'alimenter un marché particulier ¹³³» (Leblanc, 2003 : 15). On en dénombre plusieurs au Québec parmi lesquels *Distribution Select* (le plus important) et *DEP Distribution Exclusive* (le second plus important), ainsi *HLM Distribution*. DEP distribue le plus la musique rap parmi plusieurs autres styles musicaux, grâce à des ententes avec des maisons de disques importantes (ADISQ, en ligne)¹³⁴ et fait affaire avec des maisons de disques à Québec ayant le rap comme produit, telle *Abuziv music*.

Les rappeurs qui ne travaillent pas avec les maisons de disques (et ils sont nombreux) distribuent eux-mêmes leurs albums en faisant du porte-à-porte dans les boutiques. En fait, c'est ce que le vendeur Dominic m'expliquait plus haut¹³⁵ Ainsi, plusieurs rappeurs indépendants procèdent par consignation en faisant du porte-à-porte chez des distributeurs musicaux populaires. Des rappeurs comme Loki trouvent que cette technique leur permet d'économiser sur les commissions de vente que pourraient s'approprier des distributeurs classiques ; leurs ventes étant déjà très minimales. Les magasins de boutique vestimentaires hip-hop distribuent aussi les albums des rappeurs et sont parmi les rares commerces qui continuent de faire des consignations

1.5.3 Les distributeurs numériques

¹³² Le réseau indépendant de la distribution représente de 10 % à 12 % du marché de détail de la musique canadienne (source : Leblanc, 2003).

¹³³ Cependant, il faut préciser que les multinationales ne s'intéressent qu'aux artistes qui sont capables de vendre 10 000 albums et plus pour en tirer un profit considérable.

¹³⁴ Lien url : <http://www.adisq.com/repertoire.aspx?id=317&t=e>; page consultée le 20.02.2012

¹³⁵ De nombreux artistes indépendants (qui n'ont pas signé de contrats avec les maisons de disques) adoptent une stratégie de distribution qui s'appelle la vente en consignation. La vente en consignation peut être comprise comme un procédé de vente qui n'exige aucune obligation d'achat de la marchandise de la part du consignataire (le détaillant commercial chez qui le produit est exposé), sauf au cas où la marchandise est vendue. Elle permet cependant au consignateur (le propriétaire de la marchandise) d'avoir une visibilité sur les rayons du magasin.

Les acteurs de l'industrie musicale présentés ci-dessus ont permis d'établir une structure en cycle articulée en cinq réseaux, ayant en commun le même produit commercialisable, à savoir le disque. En fait, il s'agit de la forme physique de l'enregistrement (bande) sonore, qui peut aussi se décliner en cassettes et vinyles. Dans cette section, il s'agit de présenter une nouvelle forme de bandes sonores qui n'apparaissent plus sous une forme physique, mais uniquement numérique et dont la distribution est rendue exclusivement possible grâce aux technologies nouvelles permises par internet.

Depuis le début de l'année 2000, le marché du disque connaît une « crise » qui entraîne la décroissance considérable des ventes matérielles et l'augmentation de l'écoute et des ventes numériques (Leblanc, 2003 ; Alarie, 2008 ; Grenier, 2011)¹³⁶. Ceci est dû principalement au développement des technologies de communication, dont Internet, qui permet de télécharger les pistes sonores de chansons, soit de façon légale (achat ou écoute gratuite des pistes numériques de type MP3 sur des sites spécialisés) ou illégale (téléchargement non-autorisé des fichiers musicaux à partir des logiciels comme Napster¹³⁷).

En ce qui concerne l'achat légal de la musique en ligne à l'échelle mondiale, selon Grenier (2011, pp. 31-32) : « les pistes de chansons numériques auraient connu une hausse de 75% et effectué un bond significatif de 59,5% entre 2008 et 2009 »; parallèlement, c'est au Québec qu'on note « la hausse la plus importante des ventes d'albums numériques », suivi par le reste du Canada. Ainsi, plusieurs boutiques en ligne ont vu le jour, qui proposent aux artistes, outre la gratuité, la qualité de l'hébergement de leur musique (moyennant quand même des commissions à l'achat) et aussi une réelle interaction avec leurs clients. Ainsi, le premier diffuseur en ligne de la musique québécoise ayant proposé l'écoute de la musique avant achat est *Poste d'écoute.ca*, créé en 2004, suivi des plateformes comme MGM (Music Genome/Génome Musique) qui offrent de connecter les artistes aux auditeurs (Grenier, 2011).

¹³⁶ La crise est internationale et la chute des ventes effective depuis 2000 (régression de plus de 15 ans). La vente des disques au Québec chute de 12,8% entre 2005 et 2009, avec une accélération particulière de la décroissance en 2006 (Grenier, 2011).

¹³⁷ Rappelons que Napster a fait l'objet de poursuites judiciaires et qu'une injonction de fermeture a été ordonnée en 2002 (Leblanc, 2003).

1.5.3.1 Diffuseur et distributeur numérique : le cas de <Bandcamp.com> et de GQ magazine

<Bandcamp.com>, un magasin de musique en ligne destiné aux artistes indépendants, est présenté ici parce qu'il est une référence incontournable pour les rappers de Québec comme Emman', ainsi que pour tout rappeur indépendant qui œuvre dans l'*underground* ayant besoin d'une visibilité. En fait, les artistes de l'*underground* ne bénéficient pas, ou peu, de visibilité auprès des médias *mainstream* nationaux. *Bandcamp* est un excellent outil de promotion pour les membres d'*Alaclair Ensemble* par exemple, qui ont délibérément choisi de quitter le circuit industriel du disque, car très exigeant et répondant à des lois capitalistes (« produire, produire et toujours produire »), ce qui les transformaient en esclaves de la production.

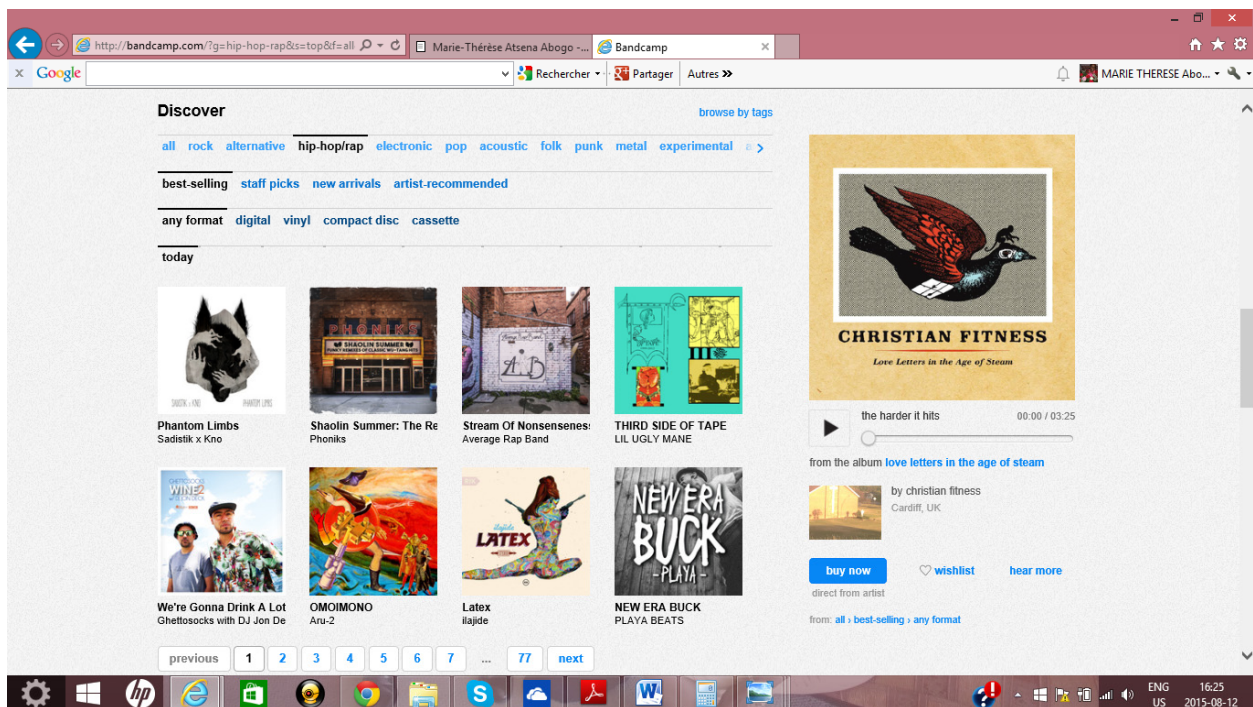


Figure 40-Capture d'écran de la page hip-hop du site <bandcamp.com>

Pour Emman' en effet : « On a endisqué pas mal...et on était tanné », avec Rico Rich, leur précédent gérant (quand ils étaient encore connus sous le nom d'Accrophone), qui avait des exigences énormes de production à des fins de rentabilité économique (mais il précise quand

même que « Rico, c'est un bon gars »). Cela ne leur permettait plus d'être libres. Ainsi, avec *Bandcamp*, ils se sentent libérés des rouages industriels et peuvent se faire connaître à l'international, de même que profiter directement de leur travail grâce aux achats directs des consommateurs (ayant préalablement écouté leur musique).

À titre d'exemple, Emmanuel a fait une chanson, intitulée : « *Gun Gun Gus* », qui s'est retrouvée aux États-Unis grâce à *Bandcamp*. Grâce à cette diffusion médiatique alternative, il s'est fait également connaître dans des magazines culturels spécialisés comme *GQ Magazine* (Gentlement Quaterly), un quotidien culturel en ligne. Cette chanson fut ainsi un succès et a même été retenue pour l'ouverture d'un tournoi de la NBA (plus grande ligue de basketball américain). En une semaine, la chanson aura fait le tour du monde et permettra au rappeur d'être « mondialement connu »¹³⁸. C'est ainsi que le rappeur est devenu son propre agent, développement ainsi des talents d'entrepreneur autonome.

Cependant, la communauté hip-hop est assez restreinte, voire marginale, et c'est plutôt des audiences minces qu'on enregistre encore par ces canaux.

1.6 Le réseau des médias

Le seul réseau médiatique diffusant vraiment la musique hip-hop dans la ville de Québec est la radio. En fait, c'est sur les ondes de stations de radio communautaires et étudiantes, comme *CHYZ* et *CKRL*, deux radios universitaires (de l'Université Laval) et *CKIA radio basse-ville*, qu'on retrouve des émissions consacrées au rap. Ainsi, l'émission la plus connue est *Les architectes du son*, souvent animée par les rappeurs comme KJT : elle permet de faire connaître les nouveautés musicales locales et rester au parfum des événements culturels hip-hop. Il existe aussi une émission sur le hip-hop à *CKRL* nommé *Desrapages*, moins populaire auprès des rappeurs cependant. Les radios commerciales telles que *CKIA* diffusent du contenu musical hip-

¹³⁸ Extrait de l'entrevue avec Emmanuel.

hop un peu moins *hardcore*, comme les chansons des anciens d'*Acrophone* ou encore des *Loco Locass*, et des chansons un peu plus engagés comme celles du rappeur Webster¹³⁹.

La chaîne de télévision *Musique Plus* diffuse aussi très rarement, souvent durant des plages horaires peu commodes (après minuit) du contenu musical de type hip-hop francophone (Alarie, 2008 ; Lapointe, 2012).

Exception faite de la radio et des diffusions télévisuelles marginales, les contenus du hip-hop sont diffusés sur internet, tel qu'expliqué dans les sections précédentes. En fait, selon les rappeurs étudiés, la visibilité du hip-hop au sein des médias classiques est un objectif presque impossible à atteindre. À part les quelques rares sites internet spécialisés dans la promotion du hip-hop, tels HHQC (hip-hop Québec) et HHFranco (hip-hop francophone) à l'échelle provinciale, on ne dénombre pas non plus une multitude de plateformes pour les artistes de Québec.

De plus, à part les médias, les rappeurs québécois sont boudés par les autres organisations culturelles et les galas qui auraient pu aussi leur offrir une visibilité et une audience. En fait, comme l'explique Nino en entrevue, le hip-hop subit encore beaucoup de préjugés au sein même du *star-système* québécois :

Nino : Ben peut-être eux autres y'ont une mauvaise ... y ont déjà une idée préconçue de ce que c'est le rap ici au Québec ; pis on n'a pas de grosse ouverture au niveau justement de qu'est ce que c'est les galas... l'ADISQ pis toutes ces affaires là (...)
On va te prendre au sérieux quand tu vas ramener des ventes. Fait que si c'est des ventes *so...so* (...) tu seras pas dans le registre de l'union des artistes. Nous on aimerait ça être dans l'union des artistes (...). Il faut qu'il se passe quelque chose, sinon, vous serez jamais vus à la télé, vous serez jamais à « Tout le monde en parle »
(Extrait de l'entrevue avec Nino, du 8 juin 2012).

¹³⁹ J'ai même d'ailleurs proposé un projet d'émission radio à CKIA (dont le titre est *Soleil sous la neige*) au début de mon enquête, animée avec un collègue chercheur d'origine haïtienne. Je pensais ainsi pouvoir me constituer une porte d'entrée en basse-ville et dans le milieu hip-hop. Après trois émissions, je laissai tomber l'animation radio car elle me coûtait un temps précieux en recherche et préparation d'émission, et ne m'ouvrait pas nécessairement les portes des communautés hip-hop de la basse-ville.

En résumé dans cette section, on peut retenir que les réseaux du hip-hop dans la ville de Québec sont variés, mais que beaucoup d'entrepreneurs et d'artistes prospèrent uniquement à faible échelle. De plus, les réseaux principaux restent non-conventionnels et les artistes (ni les entrepreneurs) ne sont pas encore reconnus même dans les associations censées pourtant leur donner une légitimité. Cependant, ceux qui travaillent ensemble, comme Webster et l'entrepreneur Raphael, ainsi que les Sozi et leur nouvel agent, Nikélaos, ont des amitiés et des ententes d'affaires sérieuses. Il faut noter également que les groupes hip-hop de Québec ne sont pas concentrés dans un seul endroit comme on aurait pu le penser ; de fait ce qui pourrait constituer « les réseaux » hip-hop reste donc poreux. C'est peut-être également une faiblesse dans le développement et la montée de cette industrie encore marginale, comme déjà mentionné au début du chapitre.

La carte ci-dessous permet d'illustrer les différents lieux de production de la culture hip-hop et quelques lieux de résidence des rappeurs et artistes étudiés :

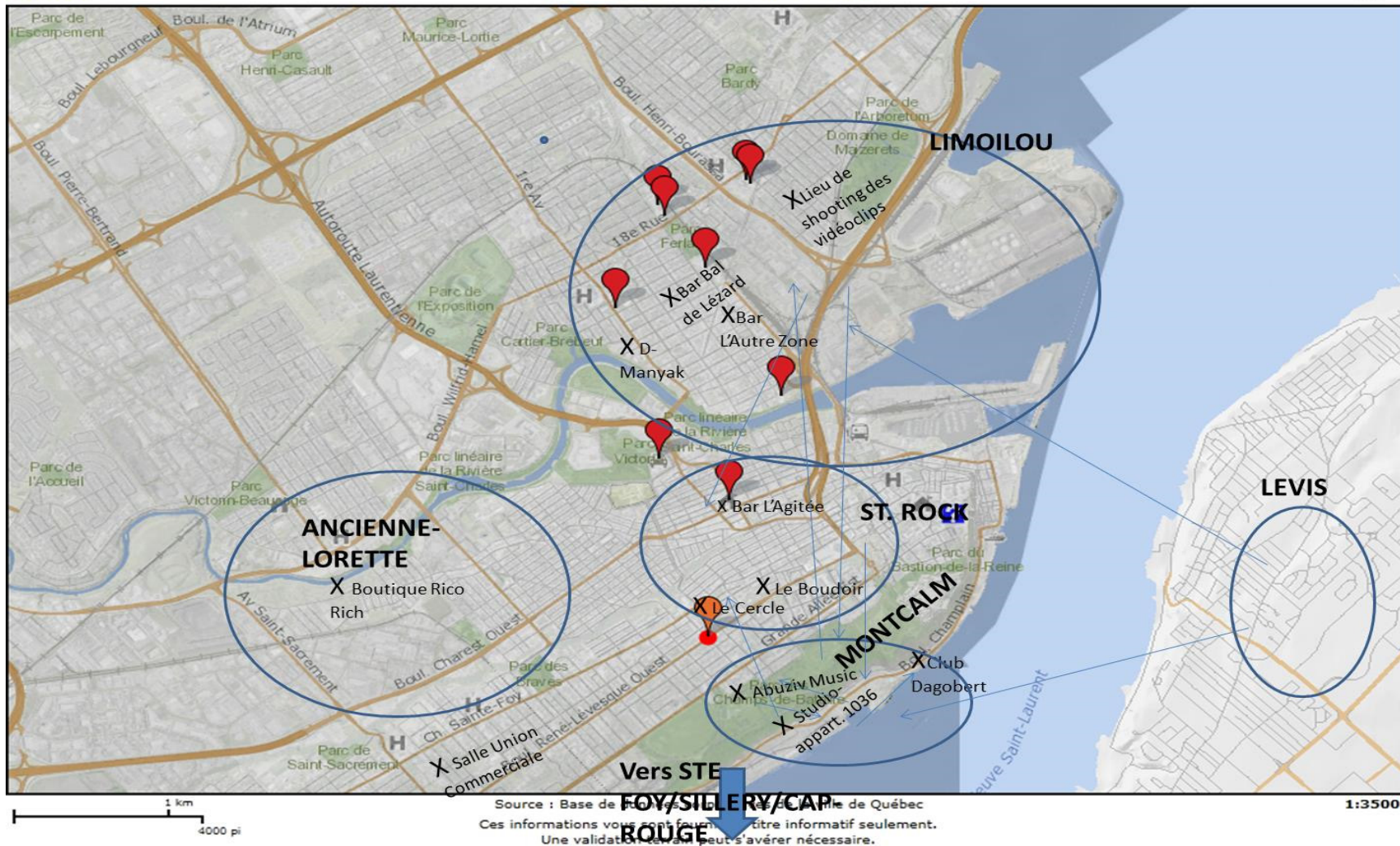


Figure 41-Lieux de production du hip-hop et de résidence des artistes de rap et de reggae dance-hall illustrés par l'auteur

Les réseaux de production et de distribution de la musique hip-hop permettent de confirmer que le hip-hop n'est plus non seulement une culture globale, mais une culture « en temps de globalisation [*in time of globalization*] » (White, 2012). Ainsi, faire l'ethnographie d'une culture musicale en temps de globalisation suppose une combinaison d'approches originales et critiques envers ce qui reste quand même un concept idéologique (la globalisation), rembouré de définitions, d'étiquettes, de processus et de réseaux divers, telle que critiqué par White. En effet, pour l'anthropologue Bob White, la musique (particulièrement la *word music*¹⁴⁰) permet de comprendre la globalisation, mais surtout, les processus sociaux de globalisation qui y sont en œuvre : Ainsi :

If world music has indeed become the soundtrack for globalization, then music is not merely a manifestation of global processes and dynamics but is the very terrain on which globalization is articulated. (...) But music is also important to understand globalization, because the nature of music is primarily social (p.1-2).

Dans la section suivante, j'illustrerai ainsi les dynamiques sociales et économiques en œuvre au sein des circuits commerciaux du hip-hop, notamment comment certains rappeurs entrepreneurs, tels que Stratège, ont su user de stratégies originales pour s'établir dans une industrie encore très contrôlée par la couleur de peau, en créant et développant des capacités d'entrepreneur culturel.

II. L'entrepreneuriat musical dans le hip-hop

Certains chercheurs américains (Basu et Gerbner, 2002 ; Alridge, 2005) ont affirmé que les rappeurs noirs aux États-Unis se solidarisent au sein de leurs communautés pour produire du revenu. La force de ces rappeurs noirs, constate Alridge, c'est l'entrepreneuriat¹⁴¹ économique,

¹⁴⁰ L'anthropologue présente l'émergence de la « word music » ou musique du monde comme produit commercial et musical qui permet de comprendre les dynamiques entre le capitalisme et les consommateurs « The music that we call world music is the product of several waves of exchange, movement, and appropriation. Understanding its emergence as a commercial and musical phenomenon improves our ability to understand the links between consumer capitalism »

¹⁴¹ L'entrepreneuriat, dont la définition est « l'action de créer une entreprise dans le but de produire un revenu, peut souvent avoir orthographe différente, soit « entrepreneuriat ». Cette dernière, plus rare et déconseillée (car car la forme entrepreneur est inexistante) ne sera pas non plus utilisée ici. Cf Le Grand Dictionnaire Terminologique de l'OQLF. Office Québécois de la Langue Française.

qui a notamment permis de faire évoluer la pauvreté des Noirs: « Black entrepreneurship has been an appealing strategy for hip-hop artists to adopt as a means of overcoming black poverty » (Aldridge, 2005, pp. 243-244). En effet, le rappeur et entrepreneur économique Sean John (alias P. Diddy), très connu pour son œuvre musicale hip-hop ainsi que les différents *business* qui y sont reliés, aurait par exemple mis ses ventes à profit pour aider les jeunes afro-américains à sortir de la pauvreté, notamment par l'éducation.

Ainsi, j'ai cherché à comprendre si les entrepreneurs rencontrés dans cette étude travaillent de la même manière que les entrepreneurs américains présentés par Basu et Gerbner, pour pouvoir réussir leurs affaires. Dans la section suivante, je vais discuter des cas de Raphael Perez et Rico Rich et Shoody et plus particulièrement de celui de Stratège, quatre entrepreneurs qui essaient de maintenir une stabilité sur le marché local du hip-hop.

2.1. Le cas de Raphael Perez

D'origine espagnole (son père est un Espagnol ayant immigré au Québec, mais lui-même est né au Québec), Raphael est le directeur *d'Abuziv music*, une maison de disques fondée dans le quartier de Montcalm en 2006 (à Québec).¹⁴²(*Abuziv Music* change de nom en 2014 et devient *Coyote Records*, pour des raisons de style).¹⁴³ Le patron et ses deux employés produisaient essentiellement des artistes hip-hop jusqu'en 2008, avant de se diversifier en 2009 dans des produits musicaux de genre métal, pop et reggae. En s'élargissant à d'autres styles musicaux, elle a pu obtenir l'exclusivité des contrats avec des artistes florissants sur la scène locale et dont la popularité n'est plus à démontrer. Ainsi, outre Webster (du Limoilou Starz), Raphael travaille avec Karim Ouellet, Marième et BiggLou, Bob Bouchard, du groupe CEA, tous très connus à Québec.

<Lien url : <http://www.granddictionnaire.com/>>, page consulté

¹⁴² Les maisons de disques s'établissent par secteur géographique. Ainsi, à Montcalm est sise la maison *Abuzi* (devenue *Coyote Records*), alors que Limoilou héberge la maison *D.Manyak*, et l'Ancienne Lorette, la maison *Rico Rich*.

¹⁴³ Le propriétaire Perez considère en fait que le premier nom, *Abuziv*, faisait plus « rap et hip-hop », et limitait sa clientèle; tandis que le nouveau nom *Coyote*, est plus ouvert à des styles musicaux variés. Le nom changera cependant après que je sois revenue du terrain d'enquête. Voir le lien <<http://www.coyoterecords.ca/>>.

Le label établit avec la plupart de ses artistes des contrats de type 360 degrés, appelés « ententes de droits multiples », qui supposent un pourcentage des gains sur toutes les activités d'un artiste ou d'un groupe, plutôt qu'uniquement sur les ventes de disques. Selon la société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique :

[Dans ce type de contrat], l'étiquette (ou *label*) a droit à un pourcentage sur plusieurs sources de revenus, la plupart d'entre elles dépassant les limites d'un contrat d'enregistrement, tels que les cachets des concerts sur scène, les ventes de marchandise, les ententes d'endossement, les ententes sur les livres et les films, les sonneries téléphoniques, les redevances de copie privée, etc., ainsi que les droits d'édition musicale et les revenus d'artiste(s) ou compositeur(s). (SOCAN, en ligne)¹⁴⁴

Ainsi, en plus de la question de la rémunération, l'autre enjeu important de ce type de contrat est clairement la question des droits sur toutes éditions musicales, dont la plus commune et plus connue est la bande sonore.

2.2. Le cas de Shoddy

D'origine Congolaise (son père avait immigré du Congo) et Colombien-Québécois (de par sa mère), Shoddy est d'abord un rappeur, et s'est par la suite investi dans les affaires. Cependant les affaires du rappeur Shoddy ne marchent pas comme il le souhaite : Né au Québec, il a créé un label, *D.Mnayak*, qui produit des jeunes rappeurs et organise des soirées, a de plus mis sur le marché une petite ligne de vêtements (avec GLD) et possède également un studio d'enregistrement (chez lui). Shoddy est décrit comme étant un perfectionniste, amoureux de rap depuis son plus jeune âge, qui mixait déjà des platines de façon traditionnelle dans sa chambre d'adolescent où il s'enregistrait déjà aussi sur radiocassettes. Pourtant, il connaît un succès en dents de scie jusqu'à présent, et a même décidé de retourner sur le marché du travail comme chef marketing d'une compagnie de déménagement, preuve que ses revenus du hip-hop ne lui

¹⁴⁴ SOCAN, Document intitulé « Glossaire pour les créateurs de musique ». Voir le Lien url : <<http://www.socan.ca/fr/creators/member-resources/glossary>>, consulté en ligne le 13.02.2015.

permettaient pas de joindre les deux bouts, et certainement aussi, cause de ses charges familiales (il a deux enfants avec deux mères différentes)

2.3. Le cas de Ulrich

Rico Rich est un label de musique enregistré en 2009 et spécialisé dans la gestion d'artistes et l'organisation de spectacles. Il a été fondé par Ulrich (Rico) Egounléty, un immigrant africain d'origine béninoise (né au Bénin et ayant vécu en Côte d'Ivoire), vivant à Sainte-Foy. Rico n'a jamais été rappeur, mais plutôt passionné du rap depuis sa tendre enfance en Afrique. Il connaît bien le milieu, sait détecter les talents et peut prédire qui réussira. Il commence à organiser des spectacles à Québec en été 1995, notamment avec le groupe *Presha Pack*, un collectif rassemblant tous les rappeurs de la ville (comme je l'ai déjà expliqué au chapitre I)¹⁴⁵. L'organisation d'un spectacle est pour Rico, « pas très compliquée » pour les spectacles d'artistes locaux ; puisqu'il s'agit tout simplement de : « faire venir un artiste, de le *booker* » ; ensuite « dans les détails : je vais trouver ma salle, je vais sortir ma pub, je vais faire ma promo, puis on arrive au spectacle... et les gars ils livrent la marchandise! »¹⁴⁶ Pour les artistes internationaux, Rico s'associe avec *Escape*, une agence à Montréal, pour amortir les frais¹⁴⁷.

Parallèlement, Rico est gérant d'artistes : en 1999, il sort le premier album cassette du groupe *Endromaik*, puis par la suite d'*Accrophone* (devenu *Alaclair Ensemble*) et devient leur gérant pendant plusieurs années. Son entreprise a réussi à s'établir comme la référence en matière d'organisation de spectacle à Québec et l'entrepreneur est un modèle pour beaucoup de rappeurs et de nouveaux entrepreneurs qui veulent investir dans le hip-hop.

¹⁴⁵ À ses débuts, Rico investit tous ses prêts et bourses dans l'organisation de spectacles, alors qu'il est encore étudiant. Il perd souvent de l'argent et enchaîne les jobs au McDonald pour subvenir à ses besoins.

¹⁴⁶ Extrait de l'entrevue avec Rico Rich, du 5 décembre 2012.

¹⁴⁷ Les risques financiers sont très élevés dans l'organisation des spectacles et il faut constamment calculer les frais de dépenses. Par exemple, pour faire venir un rappeur connu de la France, Rico évalue toute la planification financière à 15 000 dollars au moins et 20 000 dollars au plus. Pour les spectacles locaux, le budget tourne autour des 8 000 dollars (dont 1 000 dollars pour la location d'une salle de 1000 personnes comme l'Imperial).

2.4. Le cas de Stratège

Stratège est le fondateur et seul employé de son entreprise *Cemont films*. De son vrai nom Jim Kangni, Il est né au Togo. Ses parents ont immigré en France avec lui, où il a vécu toute son enfance ; puis au Québec, où il est arrivé à l'âge de 16 ans. Parlant et écrivant un excellent français, doué en poésie et aimant les livres, il voulait être professeur de français après l'université. D'ailleurs, son nom d'artiste, *Stratège*, c'est un professeur de français qui le lui a donné :

C'est le prof à vrai dire qui m'a donné mon nom d'artiste... parce qu'à vrai dire, il prononçait une phrase, et dans la phrase il a dit : « *le stratège* ». J'ai pris le dictionnaire, j'ai vérifié qu'est-ce que *Stratège* voulait dire, et puis j'ai vu que ça concordait pas mal avec moi. Donc quelqu'un toujours... à planifier les choses, de manière à ce que les choses se passent... moi mes parents ils avaient forcément pas les moyens, donc j'étais toujours en train d'organiser les choses d'une manière ou d'une autre ; et c'est parti de là... grossomodo » (extrait de l'entrevue du 05 novembre 2012).

Après une année d'université en littérature, il a tout lâché pour faire de la poésie plus vivante, de la poésie de rue, plus réelle, soit celle du rap. De fil en aiguille, il est devenu photographe et producteur de vidéoclips et en est très passionné. Je le rencontre pour la première fois dans la loge des artistes au bar L'Agitée, sis au quartier Saint-Roch, après un concert des Limoilou Starz. Il y était invité pour prendre des photos, pour le prochain album des Sozi, mais il en profitera pour filmer tout le monde : photos de groupe et individuelles y passeront¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Quand il travaille sur le terrain, Stratège est toujours stressé, car il exerce souvent son autorité de « tonton » (un des doyens) du rap pour rappeler à l'ordre un client qui ne rentre plus dans son décor. Trépied rotatif de caméra toujours à portée de vue, le rappeur-entrepreneur met son expérience au profit des rappeurs dans des conditions de travail souvent pénibles pour livrer un produit assez commercialisable. Parallèlement, il forme la nouvelle génération s'intéressant comme lui à l'image, qu'il recrute constamment comme assistants. Il a donc à ses côtés des stagiaires en vidéo. Ainsi, je me rapproche de lui pour apprendre également l'art de la vidéographie, ce qui me permet de comprendre les étapes de la réalisation d'un vidéoclip, à savoir : une première phase de création qui permet de mettre en place une équipe de travail, généralement constituée des réalisateur et metteur en scène, de la direction de production, de la maquilleuse, du technicien des effets spéciaux et, surtout, de l'artiste. Ensuite, la production technique qui permet de faire les prises de performance, le choix de l'endroit idéal et l'évaluation financière (le client paye généralement entre 500 et 3000 dollars). , Finalement, le montage du clip qui est l'étape cruciale : toutes les prises vidéo sont téléchargées dans son ordinateur, puis il réalise un long travail de synchronisation des trames visuelles, d'ajustage de petits inserts et de peaufinage de la couleur. Il finalise la trame et la diffuse sur Internet et l'artiste lui-même se charge de sa distribution.

III. Les compétences nécessaires au travail d'entrepreneur du hip-hop

Mon analyse des compétences des entrepreneurs du hip-hop faite à partir de l'observation participante et des entrevues avec les quatre entrepreneurs cités ci-dessus et quelques rappers devenus entrepreneurs autonomes (comme Emman') me permet de présenter un modèle de l'univers de l'entrepreneur (ci-dessous) illustrant principalement les compétences techniques et les dispositions mentales complexes convertissant les capacités de ce dernier en capital. Cet univers se répartit mieux en trois dimensions (le cercle concentrique du milieu représentant les capacités de l'entrepreneur), qui elles-mêmes s'équilibrent autour de deux axes, un axe vertical et un axe horizontal, représentant les facteurs externes influençant positivement ou négativement ces capacités.

L'UNIVERS DE L'ENTREPRENEUR HH

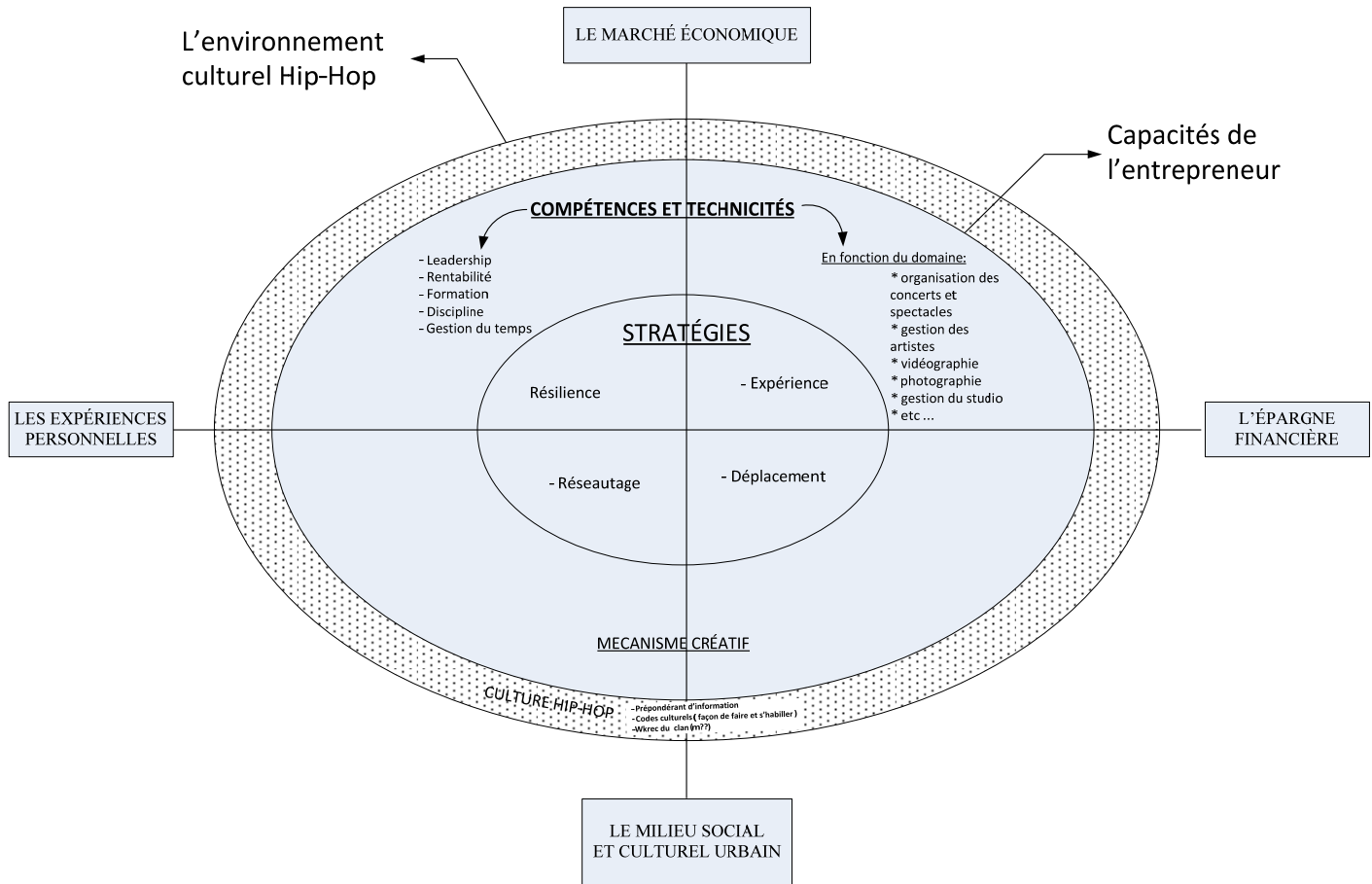


Figure 42-L'univers de l'entrepreneur hip-hop

Ainsi, l'univers de l'entrepreneur du hip-hop illustré ici est représenté sous forme de trois cercles correspondant à trois différentes dimensions qui permettent aux capacités (compétences et techniques) de l'entrepreneur hip-hop de se prospérer (l'environnement culturel étant l'enveloppe qui patronne ces capacités, et les stratégies, le moteur qui stimule les dites capacités). Les éléments extérieurs (soit le marché économique, le milieu social et culturel urbain¹⁴⁹, l'épargne financière de l'entrepreneur, ainsi que les expériences personnelles) quant à eux influencent, de façon positivement croissante les mêmes capacités : ainsi plus ils sont favorables,

¹⁴⁹ Par exemple, l'ouverture des mentalités.

plus les capacités de l'entrepreneur se renforcent (concept de *capacity building*)¹⁵⁰ et, avec elles, leurs entreprises. Par contre, si ces éléments décroissent (de l'extérieur vers l'intérieur du noyau central), l'entrepreneur entre en crise.

L'industrie du hip-hop à Québec, bien que relativement nouvelle, n'en est pas moins dynamique et multidimensionnelle, à en juger par ses nombreux réseaux. Ses acteurs principaux, les artistes et les producteurs, entretiennent des relations parfois.J'ai ainsi démontré comment les producteurs peuvent exercer un rapport de force permanent sur les artistes, pour pouvoir bénéficier des avantages que leur offre leur position hiérarchique. Mais aussi, j'ai démontré que les artistes arrivent à retrouver leur liberté en déjouant les rouages de l'industrie conventionnelle, notamment grâce aux nouvelles technologies et internet, qui leur permettent de se gérer eux-mêmes et d'accéder au marché des consommateurs sans avoir à passer par des acteurs dominants. En dernière partie, j'ai surtout traité de l'entrepreneuriat dans le hip-hop en termes de capacités développées par les entrepreneurs protagonistes pour créer et stabiliser leurs structures.

Cependant, je n'ai pas pu confirmer l'hypothèse que l'entrepreneuriat du hip-hop de Québec est une appropriation québécoise d'une dynamique américaine. En effet, tel qu'illustré avec Basu et Gerbner, les entrepreneurs américains fonctionnent par réseau ethnique *bootstrap* (les Noirs en l'occurrence) pour pouvoir s'entraider (par un système de prêts et de confiance), alors que les entrepreneurs de Québec ne sont pas du tout organisés en réseaux d'entrepreneurs, mais travaillent plutôt individuellement et par secteur. Ils sont en fait en réseautage avec d'autres partenaires pour l'obtention des contrats, pour la visibilité médiatique et aussi, par simple amitié.

Je pense pouvoir avancer ici que l'entrepreneuriat du hip-hop à Québec est plutôt culturel et créatif, ayant des stratégies innovatrices et de prise de risque, et motivé en fin de compte aussi par la passion de la culture, bien que l'appât du gain soit souvent aussi présent. En fait le gain est perceptible auprès des entrepreneurs déjà bien établis tels Raphael, tandis que pour ceux qui se battent encore pour s'en sortir, comme Stratège, il est recherché à des fins de survie. Cependant,

¹⁵⁰ Le renforcement des capacités (en anglais : *capacity building*) est un processus d'action qui permet aux jeunes entrepreneurs de développer des compétences nouvelles. Il est également l'axe d'agissement des organisations internationales telles le PNUD, l'OIF, l'UNESCO dans les pays en voie développement, ou dans les régions encore frappées par la pauvreté extrême.

selon Mbaye (2011) en effet, l'entrepreneur du hip-hop n'est pas quelqu'un de toujours rationalisé, comme un entrepreneur classique, bien qu'il soit conscient des enjeux de l'économie et qu'il les maîtrise parfaitement, autant sur le plan local que global. Le protagoniste utilise sa liberté d'entrepreneur pour s'investir culturellement (dans le hip-hop) en prenant des risques. Ainsi, les capacités de l'entrepreneur hip-hop illustrent d'avantage des stratégies innovatrices d'autonomisation contre les conditions économiques précaires et le monopole du marché.

La culture, loin de constituer un « socle » ou une « couche » de l'économie, est le filtre à travers lequel sont perçues les activités « économiques » de la vie quotidienne. Le maillage complexe des rapports humains et sociaux définit des pratiques économiques qui convergent et s'additionnent au fil du temps et en différents endroits pour donner naissance à des industries culturelles et créatives spécifiques (UNESCO, 2013 : 98), telles celle du hip-hop.

TROISIÈME PARTIE

ANALYSE ET INTERPRÉTATION DES DONNÉES

Cette troisième et dernière partie constitue l'analyse des données qui est présentée dans ce chapitre final. J'expliquerai comment opèrent les différences de perception des dominations d'une culture sur une autre, ainsi que (et surtout) les mécanismes de résistance qui y entrent en jeu, en vue de la production d'un pouvoir symbolique chez les acteurs défavorisés, notamment grâce à l'intersectionnalité des catégories sociales.

CHAPITRE VIII : RAPPORTS DE FORCE ET INTERSECTIONNALITÉ DANS LA MUSIQUE HIP-HOP: VERS UNE DYNAMIQUE DE CHAMP MUSICAL RENEGOCIÉ.

Dans ce chapitre final, j'aimerais tenter d'apporter une réponse à ma question de recherche, qui, rappelons-le, est de savoir :

Quel est l'impact de la globalisation sur l'interrelation et la transformation des multiples dimensions (sociale, identitaire, politique et économique) existant dans les messages de la musique hip-hop appropriés par des rappeurs afroquébécois ?

Dans la première section du chapitre, il s'agira de présenter les relations complexes entre les acteurs en fonction des problématiques du hip-hop, notamment de domination et de subordination entre les individus étudiés. Dans la deuxième partie du chapitre, il s'agira d'expliquer d'abord comment les variables telles que la race, les capacités entrepreneuriales et les médias numériques influent sur les relations de domination/subordination; ensuite, de démontrer leurs intersections en vue de la production d'un pouvoir symbolique. Je tâcherai de démontrer surtout que ces facteurs permettent de mettre en évidence les mécanismes de l'habitus et des capitaux, ressources nécessaires au gain de pouvoir des rappeurs, pour des rapports de force plus « négociés ». En dernier lieu, je démontrerai que les variables présentées opèrent dans une multiplicité de croisements (intersectionnalité) qui rendent les lectures des dominations plus complexes et hétérogènes.

I. Les rapports de force entre les acteurs

Dans cette section, j'avance l'idée que la musique hip-hop de Québec est une structure relocalisée (d'un phénomène global) et divisée en sous-structures — qui constituent, en

l'occurrence, les dimensions étudiées dans les chapitres précédents — et à l'intérieur desquelles existent des luttes ou des tensions. En effet, j'ai pu démontrer dans la précédente partie de cette thèse qu'il existe un ou plusieurs rapports de force entre deux ou plusieurs acteurs, qui permettent d'affirmer l'existence d'un champ (Bourdieu, 1980 et 1994; cf. section IV du chapitre II). Le champ met en évidence une dimension symbolique « mettant à jour les relations — invisibles — qui expliquent les stratégies des acteurs », explique le sociologue Jurt (2010, p. 268). Le concept de champ appelle la mise en action d'une construction sociale et historique reproduite dans l'être humain agissant, communément appelé « agent ». Un individu ne peut appartenir au champ que s'il a été « construit pour entrer dans ce champ » (Bourdieu, 1980, p. 114), en d'autres termes : s'il est capable de reproduire en lui les indices de l'adhésion au jeu du champ, soit les principes de fonctionnement du jeu. Par exemple, « un des facteurs (...) du jeu, c'est précisément l'importance même de l'investissement en temps, en efforts, etc., que suppose l'entrée dans le jeu (...) » (Bourdieu, 1980, p. 116). Ce sont, en d'autres termes, des dispositions nécessaires à l'établissement des rapports de pouvoir/et de résistance qui constituent le jeu et permettant de déterminer les relations de domination et de subordination entre les acteurs. Ainsi, dans chaque sous-structure existent des relations entre dominants et dominés de sorte que la sous-structure qui constitue elle-même un sous-champ, fait entrevoir le champ du pouvoir, omniprésent, tel un *métachamp*, « pour le pouvoir sur les pouvoirs » (Bourdieu, 1989, p. 386).

Dans les sous-structures ou sous-champs identifiés dans cette étude, je peux expliquer la présence d'un champ en établissant les rapports de force inégaux, ainsi que les stratégies les plus importantes entre les acteurs en termes de domination et de subordination dans la relation. En effet, comme expliqué dans mon cadre théorique avec le champ musical du hip-hop, et qui s'apparente au champ littéraire (champ artistique et champ économique), les acteurs en jeu entretiennent des relations inégales dans la relation entre les artistes et les agents des institutions étatiques et économiques, et entre les rappeurs et les entrepreneurs par exemple. Ainsi, les artistes sont dominants parce qu'ils détiennent un capital artistique; à l'inverse, les artistes deviennent dominés car ils n'ont pas de capital économique. Ceci a été illustré dans le diagramme du champ artistique de Bourdieu (à la fin de la section IV du chapitre II-Cadre théorique).

1.1 Sous-champ social et identitaire

Dans le sous-champ social et identitaire, le capital culturel est très important. Grâce à celui-ci, les rappeurs s'emploient à rééquilibrer un rapport de force avec certains agents de la structure étatique (notamment du Service de Police de la Ville de Québec) responsables selon eux de la diffusion hégémonique d'une culture dominante de supériorité de classe et surtout de race blanche. Le rappeur Webster, se sert de son propre capital culturel ou symbolique (notamment grâce à sa formation académique, soit son baccalauréat en histoire) pour crédibiliser son discours, qui se veut scientifique et non pas seulement militant. Le combat de Webster, dans ce sens, est de rétablir ce qui est selon lui une vérité historique, en contestant le pouvoir hégémonique, dans le but de combattre la discrimination des Noirs et le racisme. Cependant, même si selon lui la culture de suprématie de la race blanche est véhiculée dans plusieurs structures étatiques, comme à l'école, où l'enseignement de l'histoire du Québec est déjà biaisé, elle reste subtilement intériorisée. Ainsi, le rap conscient de Webster vise à rééquilibrer ce biais en enseignant par ses chansons l'histoire, d'où sa chanson « Quebec History X » ; de même que lors de ses ateliers d'écriture et des conférences sur l'histoire des Noirs. En effet, chacun des rappeurs noirs ou descendants de Noirs admet avoir été discriminé ou physiquement agressé à cause de sa couleur de peau, soit par des agents de la paix, soit par des groupes de jeunes Blancs mal intentionnés. La stratégie de Webster est ainsi d'approprier l'histoire des premiers Noirs alors esclaves d'Amérique pour justifier sa présence (et celle des membres de sa communauté) et révéler aux Québécois que l'immigration africaine date de fort longtemps. L'histoire devient alors le recours de Webster, puis aussi, l'appropriation identitaire par « prélèvement multiculturel » de l'identité afro-américaine devient une stratégie, une tactique d'intériorisation.

Ainsi, les stratégies qu'utilisent les acteurs sont en fait le pouvoir dont ils disposent pour influencer leurs adversaires ou s'affranchir de leur domination. Par exemple, les stratégies qu'ont utilisées les entrepreneurs et les rappeurs à l'étude ont sollicité des dispositions mentales, elles-

mêmes façonnées par leur histoire personnelle, la société dans laquelle ils vivent (ou ont vécu), qui sont durablement ancrées en eux. Ces stratégies servent à réglementer les champs (ou sous-champs), par exemple, ceux que Bourdieu dénomme les « orthodoxes », réglementent le champ par des stratégies de conservation, alors que les autres, « les hétérodoxes » y résistent grâce aux stratégies de l'hérésie. Les stratégies de l'hérésie concernent particulièrement le champ culturel chez Bourdieu et sont également adaptables à un champ musical comme celui du hip-hop (cf. également section IV du chapitre II).

1.2 Dans le sous-champ politique

Pour revenir aux rappeurs présentés dans la deuxième partie de la thèse (chapitre IV), certains parmi les rappeurs conscients et les rappeurs *gangsta* et commerciaux ont également développé des stratégies de défense face aux menaces extérieures. Par exemple, les rappeurs du Limoilou Starz, Webster, Shoddy et même les Sozi combattent le pouvoir qu'exerce la police sur eux de différentes façons. Pour Webster, ce combat est essentiellement fait par écrit, dans ses textes de rap et de vive voix dans les concerts, comme je l'ai déjà expliqué au chapitre V. Ainsi, le rappeur exprime un conflit avec l'ordre établi à travers l'institution de la police de Québec, notamment pour des raisons de discrimination raciale et de style vestimentaire hip-hop. La lutte pour le pouvoir symbolique chez Webster prend alors une tournure majeure à cause d'une expérience de discrimination qu'il a personnellement vécue et dont il fera une chanson (SPVQ). La stratégie de Webster dans cette chanson (ce texte) est de faire ressentir ce qu'il a vécu, en mettant l'emphasis sur les sentiments qui habitent le policier et le rappeur (lui-même) au moment de l'interpellation. Le texte est très peu axé sur les rimes, mais principalement sur le vécu, caractéristique d'un hip-hop proche de la vie réelle (authentique). L'analyse de contenu de cette chanson a permis de faire ressortir d'une part principalement les sentiments et les valeurs du policier : l'agressivité, l'irresponsabilité, la répression en raison de la couleur et, d'autre part, les sentiments du rappeur (la courtoisie, la résilience, l'étonnement, la confrontation avec la police, la combativité).

Le combat de Webster est aussi de briser la charge sémantique négative du hip-hop, principalement reliée au passé de prostitution et de drogue auquel il a été affilié (avec l'affaire Scorpion). Le rappeur se sert ainsi de la foule (ses fans) pour susciter des réactions de groupe plus significatives, grâce à des stratégies d'activisme visant à armer les plus faibles d'outils de combat politique (on se rappelle par exemple, les moyens et recours nécessaires d'un citoyen en cas d'abus policier au chapitre IV), ainsi qu'aux entrevues houleuses dans les radios avec des agents policiers. Pour les Sozi, leurs stratégies sont moins visibles, mais non moins pertinentes. Ils ont « le pouvoir du micro », comme ils l'affirmeront quelques fois, mais pas pour attaquer directement la police.

Cependant, les rappeurs ne s'attaquent pas seulement à la police, mais aussi à tout le système en place, particulièrement en dénonçant les inégalités sociales en place telles la ghettoïsation et les conditions socio-économiques désavantageuses des populations défavorisées de la basse-ville (voir la chanson Limoilou style), comparativement aux populations favorisées de la haute-ville de Québec. Ils savent que leur art de rapper leur octroie une audience plus ou moins importante et qu'il sera difficile qu'on s'attaque à eux sans aucune preuve. À tout moment, ils peuvent donc dénoncer les abus vécus. En cela, leur rap constitue, avec les autres membres de leur collectif, leur force.

1.3 Dans le sous-champ économique

Au chapitre VI portant sur la dimension économique, j'ai expliqué que la possession des maisons de disques au Québec est la chasse gardée des multinationales de l'industrie musicale, soit quatre compagnies importantes (Sony-BMG, Universal Music, Warner et EMI), reconnues comme dominantes car détenant plus de 90% du marché (Gaffuri, 2012). De même la musique émergente (dont le rap fait également partie) s'est développée comme industrie parallèle au Québec (Lussier, 2012), avec plus de 4 000 labels indépendants qui détiennent quant à eux les 10% du marché restants. On peut voir dans ce cas que les premiers acteurs de la domination sont les multinationales (+) et que les labels indépendants sont les désavantagés (-). Cependant, comme je l'ai expliqué au chapitre II, les acteurs de la domination de même que les acteurs de la subordination ne sont pas homogènes. Bien que chacun de ces deux grands groupes possèdent des capitaux très inégalement répartis, la domination et la subordination restent stratifiées en

plusieurs couches mettant en évidence des intérêts différents, à l'intérieur même du groupe concerné (Hall et Jefferson, 1976). Mais cette échelle des majors du global versus les indépendants du local ne constitue pas vraiment l'un des angles d'analyse de ma thèse. Ce qui m'intéresse à comprendre c'est comment au niveau local, le pouvoir symbolique opère.

Pour en revenir aux acteurs les plus désavantagés du sous-champ économique donc, les labels indépendants de l'industrie musicale que j'ai recensés à Québec (*Abuziv Music, Rico rich, Septième ciel, HLM, Silence d'or, Explicit*) concernent directement la musique hip-hop à l'exception de Cémont film, en lien quant à lui avec la vidéographie/ photographie de la culture hip-hop. Dans ce dernier cas, je m'intéresse effectivement à comprendre comment les acteurs en position désavantagée par rapport à l'industrie conventionnelle locale contestent les relations de force face aux acteurs dominants et donc, discutent un pouvoir symbolique (ici une part de marché) pour leur survie, en mettant en jeu des stratégies de subversion (Bourdieu, 1980, p. 115).

Le tableau ci-dessous recense ainsi ces stratégies (de résistance) en fonction des acteurs et des relations qui les lient.

Rapports de forces Acteurs	Relations inégalitaires	Stratégies de conservation des acteurs orthodoxes (+)	Stratégies de résistances des acteurs hétérodoxes (-)
Institutions étatiques et rappeurs	Pouvoir de la police (+) sur les rappeurs (-)	Profilage, annulation de spectacle, arrestations et interceptions	Dénonciation de discrimination dans les textes de rap, en concert et sur les réseaux sociaux
Acteurs de l'industrie <i>mainstream</i> et rappeurs	Pouvoir des industries musicales (+) sur les rappeurs (-)	Production des bandes sonores ou rachat, cycle conventionnel de distribution du disque, stratégies commerciales de promotion de l'artiste.	N/A
Producteurs indépendants de hip-hop et artistes rappeurs	Pouvoir des producteurs musicaux (+) sur les rappeurs (-)	Possession ou appropriation des droits sur bandes sonores, contrat de financement 360, réseautage, expérience	-Réseautage - éducation - Conscientisation des jeunes du quartier par les ateliers d'écriture et le basketball - Activisme
Rappeurs de Montréal et Québec	Pouvoir des rappeurs de Montréal (+) et	Possession du territoire, possession du marché	Confrontations physiques (bagarres) et verbales (voies de fait)
Tous les rappeurs à l'étude		-La culture hip-hop (l'art de rapper et les différentes techniques reliées, l'habillement hip-hop), la possession d'une voix publique ou (par leurs chansons, dans les entrevues), la publication sur les réseaux sociaux, l'affichage de rue, la distribution des flyers. -Les médias numériques (distribution numérique)	Les arrestations/interceptions, les sabotages dans les radios, le nettoyage des affiches, les altercations dans la distribution des flyers.

Tableau 3 : Les rapports de force des acteurs du hip-hop à Québec

Les stratégies employées pour la possession du pouvoir, comme je l'ai déjà mentionné, nécessitent des capacités particulières des artistes et des entrepreneurs. En schématisant l'univers de l'entrepreneur hip-hop dans le chapitre VI, j'ai en fait illustré les dispositions mentales (leurs capacités) dont ils avaient besoin pour mener leurs actions, soient leur « habitus ».

II. L' habitus musical du hip-hop

Il y a un lien direct entre l'habitus et le champ. Rappelons que l'habitus réfère aux dispositions socialement et historiquement façonnées, c'est-à-dire lentement et inconsciemment appropriées (ou acquises) dans le passé et par des expériences de vie concrètes, des épreuves infligées par leur vie, au point qu'elles constituent des habitudes menant à des actions influençant le champ. Ainsi, c'est l'histoire et la société qui déterminent l'habitus de l'individu. Bourdieu affirme encore :

L'habitus, comme le mot le dit, c'est ce que l'on a acquis, mais qui s'est incarné de façon durable dans le corps sous forme de dispositions permanentes (...). Par ailleurs, la scholastique mettait aussi sous le nom d'habitus quelque chose comme une propriété, un capital (...). Or je voudrais insister sur l'idée que l'habitus est quelque chose de puissamment générateur. L'habitus est, pour aller vite, un produit des conditionnements mais en lui faisant subir une transformation ; c'est une espèce de machine transformatrice qui fait que nous reproduisons les conditions sociales de notre propre production (...) » (1980, p. 134)

L'analyse des rapports entre les producteurs et les artistes de hip-hop permet de rendre compte d'une idéologie de supériorité chez les producteurs-entrepreneurs de hip-hop et une d'intériorisation du statut de dominés chez certains artistes (chapitre V). En fait, un rapport de force peut opérer de façon consciente ou inconsciente entre deux acteurs: dans le cas du champ du hip-hop étudié, par exemple, les propriétaires de maisons de disques se positionnent souvent hiérarchiquement comme des dominateurs et se permettent alors de contrôler certains artistes, même si leur pouvoir symbolique reste inégalement distribué dans la relation (notamment par leur possession de plus de capitaux que ces artistes). Leurs dispositions de contrôle et de

leadership, par exemple, peuvent constituer un habitus entrepreneurial et être ancrées dans l'histoire commune ou personnelle de l'environnement de vie des entrepreneurs, qui appartiennent souvent au même environnement culturel que les rappeurs, donc connaissent déjà leurs collaborateurs, et ont même souvent tissé des liens avec eux depuis leur enfance. De plus, ils fréquentent souvent les mêmes milieux, et ont des fois les mêmes goûts musicaux.

Rimmer (2010) explique dans ce sens comment les goûts musicaux des jeunes fans de musique *rave* à l'est de Londres (East-London) sont ancrés dans leur passé, dans leur vie communautaire, leurs défis, leurs problèmes actuels et futurs. Il décrit les processus complexes sociaux et historiques à l'œuvre dans l'acquisition de ces goûts musicaux en termes d' « d'habitus musical » :

The concept of musical habitus grants the scope to recognize the historical dimensions of both the field of music, the lives of socially located individuals and the relationships between them. In other words, musical habitus functions as an invitation to explore the nexus of social and personal factors that conjoin music's affordances (and associated practices) with the contexts and conditions implicated in people's lived musical experiences and, indeed, their whole lives (Rimmer, 2010, p.259).

Ainsi, pour Rimmer, les adolescents de la communauté Byker font partie d'un champ musical propre à eux, avec un sens prononcé de l'appartenance, de la propriété et de la territorialité. Les résidents du quartier se connaissent depuis des générations et particulièrement depuis les années 70, au moment du redéploiement du projet résidentiel de Byker. Ils ont un fort esprit communautaire construit autour de l'activité économique principale du quartier : la construction des bateaux naviguant sur le fleuve Tyne, qui leur confère également un fort sens d'appartenance historique et identitaire, ainsi que d'une fierté locale. Bien que le quartier soit connu comme défavorisé et réputé dangereux (hautement criminalisé et favorable aux drogues), les pratiques musicales des jeunes garçons de Byker se sont forgées à partir de leurs liens sociaux, notamment leur fréquentation du bar New Monkey, laquelle leur a valu une préférence musicale d'un type particulier de musique *rave* qu'ils ont surnommé « New Monkey ». De ce fait, ces jeunes qui écoutent et pratiquent cette musique *rave* fréquentent les mêmes endroits, tels le bar New Monkey et pratiquent leurs activités ensemble :

As well as gathering at the centre to perform and listen to 'their' music, the lads (and several of the lasses) attended local bars, pubs and club nights together (especially the case for older lads, yet also reported by some as young as 14), listened to music together in a range of situations, learnt, taught and practised DJing and MCing together in bedrooms and garages as well as making and trading practice and mix tapes on a regular basis. Attendance at the 'New Monkey'18 club in Sunderland, meanwhile, was seen as a significant rite of passage by many of the lads, as was taking a turn on the mic-rophone or decks at the youth centre. (Rimmer, 2010, p.261).

Dans le cas de mon étude, on peut constater que les stratégies entrepreneuriales et musicales du hip-hop peuvent également dépendre des dispositions sociales et historiques des rappeurs et des entrepreneurs. Tous les entrepreneurs de cette recherche, à savoir Stratège, Raphael, Shoddy et Rico, ont baigné dans l'environnement hip-hop depuis leur adolescence, soit en tant que rappeurs eux-mêmes (le cas de Shoddy et de Stratège) ou en tant que consommateurs de rap (le cas de Rico Rich) et ont des liens étroits avec les rappeurs avec qui ils se retrouvent dans des événements sociaux, culturels et familiaux communs (baptêmes, anniversaires, soirées entre amis, bars et clubs privés, etc.). Les quatre entrepreneurs sont issus de l'immigration (Stratège et Rico sont directement venus d'Afrique, tandis que pour Shoddy, ce sont ses parents, notamment son père, qui est venu du Congo), et dans le cas de Raphael, son père est venu directement d'Espagne.

Pour les rappeurs, ils ont aussi fréquenté les mêmes écoles secondaires, ont été confrontés aux mêmes problèmes de discrimination et de précarité, ont développé les mêmes goûts, les mêmes passions musicales, sportives (le cas d'Assassin et de Seif), ont même fréquenté, pour certains, les mêmes filles et sont donc aussi liés socialement, historiquement et culturellement.

Cependant, l'entrepreneur du hip-hop (propriétaire de maison de disque ou gérant de spectacle) a en lui plus de dispositions au contrôle et au leadership (il s'assure de garder du pouvoir) que l'artiste classique, surtout si ce dernier a moins d'expérience et pas assez d'argent (donc peu de capital social et de capital économique) et/ou pas ou peu de notoriété et de réseau (donc pas ou peu de capital social). Cette possession du capital (qui fait partie des stratégies de l'entrepreneur) déséquilibre la relation avec le producteur-entrepreneur et donc produit un pouvoir symbolique.

En effet, comme l'affirme encore Bourdieu, rappelons que « le pouvoir symbolique est un pouvoir invisible qui ne peut s'exercer qu'avec la complicité de ceux qui ne veulent pas savoir qu'ils le subissent ou l'exercent » (1982 : p.202).

III. Les capitaux des participants

Les travaux de Bourdieu (1982, 2001) expliquent les conditions sociales de domination des élites, en mettant en évidence le processus de production culturelle (cf. section V du chapitre II). Dans « La production et la reproduction de la langue légitime », l'auteur soutient par exemple que l'usage d'une langue officielle¹⁵¹ est un capital culturel permettant de s'imposer comme légitime par les classes supérieures qui détiennent le pouvoir politique et souvent, économique. Bourdieu dans ce sens aide à mieux comprendre l'idéologie de l'élite à travers la maîtrise du capital (culture et langue).

Dans cette recherche, trois sortes de capitaux, culturel, économique et social sont identifiés dans le champ économique du hip-hop. Prenons le cas des entrepreneurs noirs tels Stratège qui ont dû développer des stratégies de résistance pour faire face à plusieurs sortes de défis économiques et sociaux, dans une société où l'industrie de la culture reste contrôlée par des *majors* qui monopolisent le marché. Les capitaux dont il a fait usage (la résilience, l'expérience professionnelle, et le réseautage) lui ont permis de développer son sens du contrôle et du leadership.

- La résilience :

L'entrepreneur Stratège sait rebondir et improviser sur les projets. Il sait s'ajuster aux budgets, se reconvertir (de rappeur à caméraman et à photographe, par exemple, et maintenant en cuisinier et patron d'un restaurant). Il peut s'adapter aux périodes difficiles (l'impasse à Montréal et le déménagement à Québec). De plus, les déplacements traduisent la résilience : il se déplace fréquemment, soit à l'intérieur de la ville, de la province, du pays et à l'étranger (en Suisse, au Mexique, au Sénégal, aux États-Unis, etc.), pour des raisons diverses (cours de spécialisation en

¹⁵¹ Le français comme langue officielle en France ou l'anglais en Grande-Bretagne.

vidéo et photo, tournage de reportages et de vidéoclips, festivals de rap, etc.). Ainsi, Stratège a été rencontré plusieurs fois dans des spectacles (de Webster, des Sozi, de GLD), notamment pour des shootings photos nécessaires à la mise en place des albums, ainsi que pour le tournage de vidéoclips.

- L'expérience de travail :

Les entrepreneurs hip-hop ont acquis leurs expériences professionnelles de plusieurs manières. Pour Raphael, il a toujours travaillé en finances (il sait faire les affaires ; il sait gérer les budgets). Pour Rico, il a toujours organisé les événements hip-hop (depuis son adolescence) ; pour Jim (Stratège) son expérience en photographie et réalisation de vidéoclips s'est accrue avec le nombre d'années. De plus, Stratège a aussi développé des compétences sur les techniques mêmes de l'art de rapper, alors qu'il était lui-même rappeur. La combinaison de ces deux expériences lui permet donc de travailler dans ce milieu avec une certaine notoriété.

- le réseautage :

La résilience des entrepreneurs (particulièrement pour Stratège, sa capacité à se reconvertir) fait également d'eux des hommes extrêmement *réseautés*. Ils connaissent tout le monde : des anciens au nouveaux rappers, de la conseillère municipale de Limoilou aux journalistes culturels de Radio-Canada, ainsi que des amis dans les écoles, les Cégep, les universités, les entrepreneurs et rappers de Montréal, les propriétaires des salles de spectacle, etc. Ils entretiennent leurs amitiés de plusieurs façons. Généralement, ils font des cadeaux (Raphael donne facilement des CDs, Stratège un talent (la cuisine) qui lui permet de cuisiner régulièrement et d'inviter les gens à manger : ceci se matérialise en 2013 par la création d'un restaurant). On peut penser qu'ils font preuve de générosité stratégique (Stratège aime offrir de la nourriture et Raphael des CDs). De plus, ils ont aussi un fort esprit de famille et de vie clanique, tels que l'attestent leurs amitiés avec les rappers de la basse-ville autant que de la haute-ville, qui leur permettent de rester au parfum des événements. L'entrepreneur vit grâce à une abondance d'idées, à la prépondérance d'informations. Il est très informé grâce, notamment, à son réseau de contacts, ainsi il ne manque jamais de ressources, ou du moins, il sait aller les trouver.

De plus, leur travail est extrêmement exigeant et demande de la passion et la détermination. Les conditions de travail sont assez difficiles ; puisqu'il faut sans cesse s'adapter aux besoins du client, aux différents sites géographiques, mais surtout, aux budgets souvent restreints des clients (les rappers qui sont souvent issus de milieux défavorisés). Il faut alors impérativement « faire avec ce qu'ils ont », raison pour laquelle ils cherchent souvent à maximiser leur profit. Tous les entrepreneurs étudiés avouent avoir un excellent sens des affaires et savoir gérer leurs équipes (employés et stagiaires) et leurs artistes (clients) avec rigueur, exigence qu'on n'acquiert que par l'expérience.

Les facteurs externes déstabilisent souvent l'entrepreneur : la petitesse du marché, les problèmes sentimentaux et familiaux, etc. Cependant, la passion pour la culture hip-hop (c'est un mode de vie) constitue l'énergie qui lui permet de rebondir. Le plus important, ce qui reviendra souvent, c'est cette sensation de se sentir libre, autonome.

Dans le tableau ci-dessous, je résume l'habitus entrepreneurial en fonction des capitaux dont les entrepreneurs disposent :

Habitus	Capitaux	Actions
Liens sociaux/ Réseautage professionnel	Les amis rappers, amis entrepreneurs, amis journalistes, amis vidéographes	Reconversion de métier, création de structures, travail autonome
Environnement hip-hop	Écriture des chansons de rap ; agressivité ; discipline	Dénonciation orale et dans les textes, engagement pour sa communauté
Éducation familiale	Activisme, assurance en art oratoire (maîtrise du micro), talent de rap	Contestation publique de l'autorité policière, prise de possession contre la discrimination
Compétences	Capacités entrepreneuriales	Gestion de structures commerciales
Résilience	Patience, détermination,	Bataille pour un petit marché (pour assurer ses revenus)

Tableau 4 : Habitus et capitaux de l'entrepreneur hip-hop

Ainsi après avoir établi que les relations entre les acteurs sont régies par des rapports de force inégalitaires, notamment déterminés par une position sociale hiérarchique (classe dominante), j'ai pu expliquer que la possession du pouvoir symbolique dépend de l'habitus et des capitaux dont disposent les uns et les autres, et qui permettent d'influencer les champs (sous-champs). Les rapports de force varient en fonction des facteurs qui vont permettre aux acteurs en position de subordination de tenter de rééquilibrer le jeu. L'analyse de ces facteurs se fera dans la section suivante, et comportent trois principaux éléments : la race, les capacités économiques et la maîtrise des médias numériques.

IV. Résistance : facteurs influençant les rapports de force et perspective intersectionnelle

Dans cette section, je démontrerai que les facteurs socio-économiques rendent compte de l'intersectionnalité de trois modes de dominations, mais aussi que l'approche intersectionnelle permet de convertir des propriétés originellement marginalisantes en des potentiels (capitaux) légitimisant les acteurs dominés, et les amène donc à « renégocier » leur pouvoir. Mais avant cela, j'expliquerai que les modes de domination principaux — issus des institutions étatiques (telles que le Service de Police de la Ville de Québec), des établissements économiques (tels que les grands clubs de divertissement) et des manœuvres d'intimidation individuelles issus des groupes de rappers (ou de leurs amis) — dépendent de la maîtrise de la culture technique du hip-hop (classe), et des facteurs socio-économiques de race, position sociale, des capacités entrepreneuriales, ainsi que des nouveaux médias. De plus,

4.1. La position sociale

L'appartenance à Limoilou est structurée dans un système de classes sociales haute-ville/basse-ville qui situe les habitants de ce quartier en position de dominés par rapport à leurs voisins de la haute-ville. L'analyse de la sémantique du terme « travail » par Pierre Maranda (1978) dans ces deux régions de Québec amène ainsi à y constater une confrontation de systèmes de valeurs, l'un à connotation négative, l'autre à connotation positive, due principalement à une différenciation par le lieu de résidence. Ainsi Maranda affirme :

Assurément, il est facile d'éliciter des mêmes informateurs une certaine échelle de valeurs. S'y reportant, on serait ensuite en mesure d'attribuer des connotations positives, négatives ou neutres à chacun des domaines indéfinissables autrement. Mais ces échelles elles-mêmes ne seraient-elles pas irréductiblement conditionnées par la résidence (à la basse-ville ou à la haute-ville) de nos informateurs? Si, comme on peut le penser, tel est bien le cas, ce sera l'échelle de la haute-ville qui prévaudra. Inévitablement, l'appropriation des classes sociales par elles-mêmes s'opère au moyen d'une modélisation (*modeling*) sur le type classe dominante. L'idéologie des classes sociales ne serait alors rien d'autre que cet objet qu'elles créent afin de pouvoir se l'approprier (Maranda, 1978, p. 266).

Grâce à la méthode ethnographique (notamment, l'observation participante) utilisée pour ma collecte de données, j'ai de plus pu noter l'évidence de la différence des classes par le lieu de résidence. Au cours de ma navigation entre Limoilou (basse-ville) et d'autres quartiers de la haute-ville, dont le Vieux-Québec, Montcalm et Sainte-Foy, je notais qu'à certains endroits comme à Saint-Sauveur et dans le Vieux Saint-Roch, les lieux étaient délabrés et malpropres; alors que de l'autre côté (dans certains endroits en haute-ville comme au Vieux-Québec et à Montcalm), on pouvait facilement repérer de petits endroits coquets. De même, je tombai plusieurs fois sur des hommes aux airs d'alcoolique à Saint-Roch et à Limoilou; alors que dans la haute-ville le citoyen se transformait parfois en personne à l'allure fière et distinguée.

Cependant, je remarquais aussi que certains rappers (comme Webster) étaient assez à l'aise avec le changement de décor, leur mobilité de Limoilou vers le Montcalm visant à « embellir » leurs carrières grâce à leurs réseaux d'amis rappers de Montcalm. Leurs déplacements (se retrouver aisément dans un café, un pub ou un restaurant dans la haute-ville sans aucune restriction) peut ainsi s'expliquer par une volonté de s'approprier l'espace en brisant les

différences de classe fortement existantes dans les séparations géographiques haute-ville/basse-ville et sociale (selon les autres attributs identifiés par Pierre Maranda).

4.1.1 Homologie entre position inférieure et dispositions supérieures

Selon Bourdieu, la théorie des champs permet d'expliquer les rapports de force par les positions sociales. Par exemple, pour le rappeur Webster, son lieu de résidence à Limoilou constitue à priori une faiblesse, car on attribue à Limoilou une connotation négative, du fait de sa position géographique en basse-ville et à la haute-ville, une connotation positive, à cause de l'échelle de valeurs existant entre haute- et basse-ville à Québec. Cependant, le capital culturel de Webster l'amène à compenser la connotation négative de Limoilou, par son niveau d'éducation¹⁵² par exemple ce qui lui confère le pouvoir de critiquer le système de discrimination raciale qui prévaut dans l'institution policière.

En fait comme, l'expliquent Chauvin et Jaunait (2015, p. 65) :

L'intersection octroie ainsi à ces groupes et à leurs représentants, lorsqu'ils parviennent, dans certains contextes historiques, à convertir des propriétés originellement marginalisantes – ou, comme on l'a vu, paradoxalement porteuses de ressources – en capital politique dans l'espace public ou professionnel, une légitimité spécifiquement charismatique.

En effet, dans mon étude, plusieurs situations qui auraient amené les rappeurs à se replier dans une position inférieure les ont transformés en personnes importantes. Par exemple, les rappeurs (Shoddy, GLD) l'affirment aussi dans leurs chansons et en entrevues, les policiers de Québec les contrôlent automatiquement plus que les autres parce qu'ils sont plus foncés et qu'ils habitent la

¹⁵² L'esprit critique et l'éducation universitaire de Webster (qui se traduit dans ses textes par un phrasé percutant, l'utilisation de figures de style et de thématiques politiquement « conscientes ») ont été façonnés (socialement inscrits) en lui par des parents éduqués et militants (donc : ancrés dans un environnement familial). De plus, ce sont aussi des dispositions façonnées par l'environnement direct de l'artiste (réseau d'amis, passion pour les lectures, voyages) et entraînant donc des actions de résistance et de critique du système.

basse-ville. En fait, ce rapport de domination policière/rappeurs noirs a été transformé de situations d'oppression en événements à dénoncer, car politiquement significatifs : il s'agit d'une source d'inspiration pour les textes des rappeurs conscients, puisqu'ils renferment des discours et des messages critiques¹⁵³. Ceci leur confère dorénavant une légitimité.

4.1.2 Intersection entre les rapports de classe avec le pouvoir économique

Les déclarations de Raphael (chapitre V) sur la nécessité pour un propriétaire de label de posséder les bandes sonores de son client sont illustratives de la manière dont le pouvoir économique domine la production culturelle ; mais plus fondamentalement, de la manière dont les rapports de classe entrent en œuvre. Pour Bourdieu, la classe est extrêmement hermétique en France, mais au Québec elle serait un peu plus poreuse. En fait, dans les rapports entre une classe ouvrière qui produit du travail et une classe dominante (qui en bénéficie), c'est la classe dominante, détentrice du capital financier, qui gère, contrôle et surtout domine le travailleur. Le producteur détient souvent le pouvoir sur l'artiste et donc, domine la relation.

Cependant, toutes ces variables de « dispositions » sont encore dépendantes d'une variable principale, la position sociale (ou la classe). Ainsi, les variables ci-dessous permettront de nuancer la domination et de fixer l'équation de la reproduction du champ en fonction de la résistance des dominés.

4.2. La race

Dans la culture hip-hop notamment, la domination est influencée par la race. Hall affirme ceci:

¹⁵³ Leur habillement en « hip-hop » (pantalons amples, capuches sur la tête) est également représentatif d'une disposition à la résistance car enfermant des messages de contestation de l'autorité par le non-conformisme.

Race continues to differentiate between the different fraction of working classes with respect to capital, creating forms of fracturing and fractioning which are as important for the ways in which they intersect class relations (and divide the class struggle, internally) as they are mere 'expressions' of some general form of the class struggle. Politically and culturally, these combined and uneven relations between class and race are historically more pertinent than their simple correspondence (Hall, 1980, p. 339).

Dans les communautés hip-hop étudiées à Québec, les rapports raciaux produisent également des véritables fractures combinées entre les rappers et les institutions, ce qui produit à son tour le combat politique. Par exemple, pour le rappeur de race noire qui a compris que s'il reste en bas, il ne réussira jamais à gagner convenablement sa vie, ou juste être à l'abri du besoin, il faut faire preuve de créativité, user de tactiques, de stratégies, pour essayer de se faire entendre et reconnaître ou simplement, pour survivre.. Le racisme auquel il peut faire face pourra dans certains cas agir comme l'imposition d'une idéologie et conduire à sa résistance. C'est également ce que Hall fait ressortir: « ideologies of racism function both as the vehicles for imposition of dominant ideologies and...cultures of resistance » (Hall, 1980, p. 342).

Chez les rappers noirs ou de descendance noire, la race qui pourrait constituer une faiblesse, devient une force politique visible. Dans le cas de Webster, par exemple, qui est métissé, le côté « Noir » et « Africain » se fait souvent valoir. On peut donc constater que les facteurs « race noire et ethnicité africaine » lui procurent le pouvoir de clamer sa différence et son originalité par rapport aux autres Québécois vis-à-vis des groupes dominants, tels que les institutions policières. C'est ce qui lui permet de se comparer, par exemple, aux Amérindiens et aux Afro-Américains dans sa chanson « Québec History X ». Ce pouvoir varie en fonction de son public et des autorités étatiques qui appliquent la domination. La différenciation par la race auquel il peut faire face peut dans certains cas agir comme une résistance à une idéologie de supériorité par la race.

4.2.1 Intersection entre race, classe sociale et capital économique

Comme l'affirme Hall, la lutte des classes se manifeste grâce à l'intersection des relations de classe avec les relations raciales et le capital économique. En fait, il existe différentes fractions

au sein même d'une classe dite inférieure, due au fait que la répartition (ou l'accès) inégal-e des (aux) richesses est ce qui divise la lutte à l'intérieur de la même classe, mais la race reste prédominante au sein de ces fractions. Ainsi, la transformation sociale, selon Hall, ne peut s'opérer que par la combinaison des relations de classe et de race ensemble, elles-mêmes dépendantes du capital financier. Cependant, les sociétés ont leurs propres modes de structuration, lesquels ont des effets spécifiques et ne peuvent être expliqués sans considérer les rapports économiques, ni théorisés en les réduisant uniquement au niveau économique. Ainsi, l'approche sociologique est plus intéressante ici, car elle permet de relier les rapports économiques aux rapports politiques et surtout sociaux de race et ethnique. Le risque d'un modèle purement économique est qu'il est réductionniste car il enferme les différences et spécificités dans une logique économique simpliste. Ainsi, l'objet de recherche doit être traité comme une structure complexe articulée elle-même en structure de domination et théorisée en articulation entre les différents modes de production :

At the economic level, it is clear that race must be given its distinctive and 'relatively autonomous' effectivity, as a distinctive feature (...). One needs to know how different racial and ethnic groups were inserted historically, and the relations which have tended to erode and transform, or to preserve distinctions through time (Hall, 1980, p. 308).

La perspective intersectionnelle nous informe encore de la fécondité et de l'originalité des significations au sein des champs et des groupes étudiés et permet aux minorités opprimées en situation de subordination, par exemple, de revendiquer une légitimité spécifique issue des luttes sociales qu'elles mènent (Chauvin et Jaunet, 2015, p. 68). De plus, elle permet de constater qu'il existe plusieurs positions de lecture des sens dominants. En effet, il y a plusieurs sens qui peuvent être issus des groupes supposés être dominés, lesquels trouvent des façons de s'exprimer et de se réaliser dans leurs expériences de subordination. Les nombreuses configurations de sens qui entrent en jeu sont à l'intersection de plusieurs catégories sociales en vue de la distribution du pouvoir symbolique (Hall et Jefferson, 1975).

L'économie du hip-hop n'est donc pas seulement liée aux lois économiques de l'offre et de la demande et de la disponibilité du capital; elle est également liée aux autres éléments sociaux, qui, en rapport les uns aux autres ou, comme le dit Hall, en « s'articulant » les uns aux autres,

permettent de produire la structure complexe de la domination , ou une société structurée en *dominante* , pour reprendre encore Hall, soit un rapport de domination et de subordination entre les classes, les races et la disponibilité du capital. C'est parce que toutes ces catégories interagissent entre elles, qu'elles produisent la structure de *dominante* et de la subordination. Les catégories raciale et de classe, en tant qu'elles sont les plus importantes, sont particulièrement pertinentes.

4.3. Les capacités entrepreneuriales

Dans l'analyse de la dimensions économique (chapitre VII), j'ai expliqué et démontré que les entrepreneurs du hip-hop (souvent, eux-mêmes, anciennement artistes ayant mis en place des structures commerciales à Québec), sont pour la plupart des immigrants (d'origine africaine), issus en général de milieu défavorisé, qui ont dû user de stratégies spécifiques, développer des compétences particulières et construire ou « renforcer » des capacités déterminantes dans un environnement dominé par les lois industrielles capitalistes. Ils ont ainsi pu créer des structures de gestion des artistes et d'organisation de spectacles, ainsi que de réalisation de vidéoclips, afin de subvenir à leurs besoins et de générer du revenu, tout en restant presque en marge du circuit industriel classique.

Le discours sur la « possession des droits sur la bande sonore » est très significatif pour l'entrepreneur du hip-hop, qui le fait comprendre à l'artiste, si celui-ci l'intéresse. Ainsi, les pratiques organisationnelles exercées par l'entrepreneur en amont, de même que les pratiques culturelles de l'artiste « produisent des biens symboliques » (Hall, 1979, p.55) qui renferment des messages et des signes complexes et nous informent sur le jeu de pouvoir. Dans ce sens, il ne peut y avoir de production de message symbolique sans un ensemble de signes donnant le sens : c'est le processus d'encodage des messages, dans lequel le pouvoir, au sens de Bourdieu (1982), joue un rôle décisif. L'univers des industries culturelles est ainsi un espace contigu de domination sociale sur les groupes sociaux : les plus dotés en capital culturel produisent le message ; les moins dotés, le reçoivent sous forme hégémonique.

Mais les capacités des entrepreneurs noirs permettent de contrer l'idée que la dimension économique du hip-hop est complètement dominée par le pouvoir de la race blanche, par le fait que leur quête d'autosuffisance économique leur confère aussi un capital (pouvoir) et qu'ils peuvent prétendre au rééquilibrage de la relation de force (bien qu'elles ne soient pas nombreuses), car elles peuvent influencer le marché économique du hip-hop. À leur tour, elles développent une autorité sur les artistes qu'elles dirigent, qui s'appuient sur elles afin d'assurer la sortie d'un album, de se faire connaître sur le marché et d'avoir un auditoire. J'ai ainsi présenté les rapports de force (tensions) entre ces petits entrepreneurs, tels Raphael, Rico et Stratège et les artistes, mais aussi les stratégies et les capacités dont les artistes se sont armés pour s'affranchir (notamment, par les réseaux de distribution numériques).

La théorie de l'intersectionnalité a permis de rendre compte de la multiplicité des significations des situations de domination et de subordination présentées dans cette recherche. Elle a surtout permis d'analyser la question de l'intrication des rapports de pouvoir en croisant plusieurs catégories sociales (de race, de classe, de capacités entrepreneuriales, par exemple). Cette analyse a été déterminante pour l'explication des configurations de distribution de pouvoir et des interrelations, dans ces configurations.

Dans ce chapitre, j'ai essayé de répondre à la question de recherche en établissant l'interrelation des dimensions (sous-champs) identifiés dans cette étude. Ceci m'a permis d'affirmer l'existence de la musique hip-hop à Québec sous la forme d'un champ. Mais ce dernier n'étant pas élitiste (au sens de Bourdieu), c'est-à-dire établi en faveur des acteurs dominants la relation, il est plutôt renégocié par les acteurs qui sont en position de subordination, c'est-à-dire, les rappers à l'étude. Les facteurs qui influencent la relation de domination ont été présentés et analysés comme des capitaux dont disposent les rappers pour résister aux pouvoirs orthodoxes. Ainsi, la race avec sa double dimension d'opposition et de résistance a été présentée comme un facteur important, mais surtout, l'appropriation de l'identité afro-américaine comme un moyen de résistance assez déterminant certains rappers Afro-Québécois, comme Webster, qui ont su

décoder tout le pouvoir symbolique qu'elle renferme et l'approprier pour résister à une forme particulière de domination (la discrimination policière).

De plus les capacités entrepreneuriales des autres personnes noires, œuvrant dans l'entreprise du hip-hop de façon autonome, leur confèrent un capital important (bien que minime) pour la survie économique. Finalement, j'ai démontré que les médias numériques confèrent également un pouvoir symbolique aidant les nouveaux rappers entrepreneurs à négocier leur « liberté » économique. Ainsi la relation de champ renégocié peut correspondre à l'addition des capitaux issus des positions sociales avec les capitaux issus des facteurs de race, des capacités entrepreneuriales et des médias numériques; les liens entre ces facteurs permettant de renforcer davantage l'autonomisation des rappers et de les entrevoir désormais comme des acteurs dotés de pouvoirs et négociant leur liberté.

CONCLUSION

Cette recherche a permis de mieux comprendre la trajectoire et l'appropriation multidimensionnelle et multisectionnelle du hip-hop à Québec. Tout d'abord, le hip-hop est devenu un phénomène global. Il a migré à travers les continents depuis les années 80 et a trouvé une niche au Québec empruntant aux cultures états-unienne, caribéenne, africaine et européenne francophone (française notamment) des éléments stylistiques langagiers et vestimentaires, réajustés localement pour mettre en évidence des dynamiques politiques, économiques, sociales et identitaires. Ces dynamiques ont été illustrées, dans cette thèse, dans le cas du hip-hop pratiqué dans les communautés de Limoilou et de Montcalm à Québec. Les éléments complexes qui existent à l'intérieur de structures perpétuant l'oppression ont ainsi été profondément analysés notamment les nouvelles identités, et les conditions de vie sociale, politique, et économique des rappeurs. Ainsi, la transformation sociale et identitaire, politique et économique permise par la globalisation a été démontrée.

En effet, la migration du hip-hop dans la ville de Québec a été possible grâce au contexte de globalisation qui a permis aux grandes puissances médiatiques américaines de répandre les flux musicaux (notamment du hip-hop) à travers le monde, comme je l'ai également souligné au chapitre II. Les données présentées dans les chapitres I et IV, m'ont amenée à identifier les rappeurs étudiés tels Webster, Showme, Assassin et Seif comme des rappeurs ayant pris conscience des problèmes de leur environnement local à Québec et prônant un discours sensibilisateur et politiquement engagé.

L'appropriation a surtout été présentée dans cette thèse comme une opération de construction du sens par les rappeurs conscients qui, comme je l'ai également souligné au chapitre II, s'inscrivent dans des rapports sociaux de pouvoir (Proulx, 2005); tandis que pour les rappeurs *gangstas*, il s'agit d'une reproduction des thématiques et pratiques du hip-hop comme bricolage, soit l'acte de rendre propre à soi des éléments concrets (les voitures) ou mythiques (les tatouages) dans le but de créer son propre style (Butscholtz, 2002).

Pour les rappeurs conscients, l'acte d'appropriation est plus engagé, car ayant une dimension de combat. En fait, leur résistance se manifeste sous forme de « braconnage » (Certeau, 1980) pour contrecarrer la domination et l'oppression des acteurs sociaux détenteurs de pouvoir. Par exemple, quand Webster publie des articles sur les droits du citoyen face à la police dans les réseaux sociaux pour sensibiliser la communauté des jeunes de Québec, en particulier ceux qui sont victimes des interceptions répétées de la police, il « détourne » le pouvoir symbolique de ceux qui en ont l'habitude (les policiers) pour le « redonner » à ceux qui ne l'avaient pas (par l'information, l'éducation), soient les jeunes des milieux populaires. De même, il procède avec finesse et par des moyens détournés (les ateliers d'écriture), à la conscientisation des adolescents de basse-ville quand il leur apprend à penser comme des responsables (« le rap intelligent te dit de « checker » tes affaires...le rap qu'on fait dit : « checke un peu, arrête un peu... tourne pas en rond ...»), ou à connaître les dangers de la cigarette. En fait, beaucoup d'actions de Webster sont principalement des actes de détournement en vue de la résistance. C'est de cette manière qu'il redistribue le capital à ceux qui en manquent, puisqu'il l'a déjà.

Son ami et collègue rappeur Assassin procède un peu de la même façon par le basket, qui lui permet de conscientiser les jeunes limoulois et de déconstruire les préjugés sur ces jeunes de façon contournée, soit par des formules de politesse, pour leur redonner un capital culturel : « justement à travers le basketball...j'ai beaucoup développé des réflexes de politesse envers les personnes âgées, etc... fait que j'essaie d'inculquer ça aux jeunes... exemple... ouvrir la porte à une dame ou n'importe quoi pour donner tort à une personne... qui a des préjugés ».

De plus, les rappeurs de Limoilou tels Webster et Eddie s'approprient les thèmes et les forces de résistance de leurs confrères afro-américains initiateurs du hip-hop, les adaptent et les « subjectivisent », c'est-à-dire les rendent propre à leur environnement socio-culturel par des moyens de détournement, encodés dans leurs textes de rap très riches en figures de style. Ainsi pour Eddie, le fait d'avoir chanté « Je suis un commando avec pour mission de faire sauter le parc Victoria » n'était qu'une forme résistance connue dans le rap américain où la force des mots n'est souvent qu'un exercice lyrique (la résistance d'Eddie s'est par contre atténuée à cause des réactions violentes, soit sa condamnation et son agression presque mortelle).

1. Appropriation du combat politique par l'identité afro-américaine

Comme je l'ai souligné dans la deuxième section du dernier chapitre, les rappeurs possèdent d'autres capitaux qui leur permettent de « contrebalancer » la faiblesse de leur position sociale. La « race », par exemple, est un facteur qui porte en soi des capitaux distincts, à travers lesquels peuvent circuler deux sortes d'idéologies : l'imposition de l'idéologie de la suprématie blanche et la résistance au racisme (contre les Noirs), comme l'a soutenu Hall: Ainsi la race peut « encoder » des préjugés négatifs, tout comme elle peut renfermer des codes de résistance.

La race noire, particulièrement liée à l'identité afro-américaine, renferme, à travers la culture hip-hop, des codes de résistance à l'idéologie de la suprématie blanche. En fait, la musique hip-hop naît avec la montée du nationalisme noir aux États-Unis. C'est un moyen artistique de diffuser des messages de revendication de la race noire marginalisée et dominée par les Blancs (Hill-Collins, 2006 ; Kitwana, 2003 ; Alridge, 2005). À ses débuts, le mouvement, issu des quartiers pauvres du Bronx à New-York dans les années 60, permet de véhiculer les discours des militants du « Black Panther » et de la Nation d'Islam, dont la tendance très afrocentriste inspire la jeunesse noire-américaine de l'époque (Decker, 1993). J'affirme ici que le discours du militantisme afrocentriste et de résistance à la domination blanche, encodé dans la musique hip-hop, a été approprié par les rappeurs afro-qubécois et, donc, que le pouvoir symbolique de la résistance encodé dans ce discours a lui aussi été reçu et approprié par les rappeurs étudiés. Ainsi, l'identité afro-américaine est porteuse d'un capital culturel important, d'un pouvoir de résistance permettant aux rappeurs d'influencer à leur tour, ou du moins, de négocier le rapport de force jusque-là détenu par les représentants de la loi qu'ils combattent.

Le combat de Webster et de ses amis afro-qubécois, porteur d'un besoin de reconnaissance de l'identité afro-qubécoise, se fait donc à partir de l'appropriation des éléments culturels de l'identité afro-américaine, par un processus d'appropriation et de rejet des éléments identitaires afro-américains (prélèvement multiculturel), tel que décrit par Sharma (chapitre VII).

2. Appropriation du discours commercial

Au-delà du marketing, l'espace créé par la musique hip-hop est un espace politique de contestation de l'autorité par un style non-conventionnel (Hebdige, 1979), car on est toujours dans un registre de rébellion, dans une appropriation d'une identité de rebelle encore véhiculée par le hip-hop américain. Cependant, une petite nuance reste à faire pour les rappeurs commerciaux de mon étude : c'est que le fait d'être rebelle, *gangsta* ou *hardcore* s'inscrit aussi dans un but commercial, pour attirer un public (une clientèle) de jeunes adolescents.

Ainsi, les rappeurs divertissants soumis à l'étude se sont approprié les thèmes et les stratégies de résistance d'un hip-hop américain commercial pour un hip-hop festif et *gangsta*, qui permet de répondre aux standards de l'industrie de masse. Les entrepreneurs hip-hop sont également obligés de s'aligner derrière les pionniers du divertissement de la vieille capitale, tels les gérants du club *Dagobert*. Dans ce sens, ils permettent d'attester que l'entreprise économique du hip-hop sert d'abord les intérêts d'une classe bourgeoise qui contrôle l'industrie du divertissement, et standardisent les comportements par un pouvoir autoritaire (section 1.2.1 du chapitre II).

Les entrepreneurs indépendants du hip-hop à l'étude n'ont pas de plus été capables d'établir une force de solidarité économique au sein de leurs communautés, comme les rappeurs américains (Basu et Gerbner, 2002 ; Alridge, 2005). La force de ces rappeurs noirs, constate Alridge, c'est l'entrepreneuriat économique et, tant qu'ils ne seront pas une force économiquement stable, ils ne pourront pas faire évoluer leurs droits : « Black entrepreneurship has been an appealing strategy for hip-hop artists to adopt as a means of overcoming black poverty » (Alridge, 2005, pp. 243-244). Ainsi, on ne peut pas parler d'une appropriation américaine de l'entreprise commerciale qui fonctionne en réseaux (Basu et Gerbner, 2002) dans le hip-hop de Québec.

3. La force des médias dans l'autonomisation des rappeurs

J'ai expliqué comment quelques entrepreneurs du hip-hop (notamment les gérants des maisons de disques) ont pu établir des rapports de domination entre leurs clients (les artistes rappeurs)

basés sur la possession du capital financier (l'argent à investir dans leurs projets d'albums) et leurs réseaux de diffusion et distribution. J'ai cependant démontré que certains artistes (comme ceux du collectif Alaclair Ensemble) avaient réussi à s'affranchir de cette domination par leurs capacités à s'autonomiser, mais surtout, grâce aux médias numériques et aux produits adaptables (mp3, et autres) commercialisables sur des boutiques en ligne. Ainsi, <bandcamp.com> a été cité comme magasin en ligne pour les artistes indépendants et *underground* (peu ou pas connus dans les circuits conventionnels) et GQ comme un magazine en ligne ayant servi de « diffuseur », notamment aux États-Unis. Ces rappeurs ont pu se redonner un pouvoir par rapport aux labels et distributeurs *majors* et indépendants qui auraient décidé des formats, des contenus et de la visibilité de leurs produits musicaux. Ils se sont ainsi affranchis d'un modèle « top-down » de l'industrie musicale. Ceci confirme ainsi la thèse de Hall (1979) dans son texte « Médias, Culture et Effet idéologique », selon laquelle les médias sont des appareils idéologiques qui contribuent, socialement, économiquement ou encore techniquement à la production de biens symboliques, en d'autres termes, d'un pouvoir symbolique.

Dans ma thèse, lesdits rappeurs, présentés comme nouveaux entrepreneurs, s'autonomisent donc, c'est-à-dire qu'ils reprennent un pouvoir symbolique grâce aux médias numériques qui leur permettent de diffuser leur musique et d'aller chercher un nouveau marché, sans passer par les circuits déjà mis en place. Les critiques soutiennent cependant que la théorie de Lazarsfeld ignore la question du pouvoir des médias (pouvoir politique, économique, etc.) et s'enferme encore dans une rhétorique des effets limités (Morley, 1980 ; Hall, 1980 ; Maigret, 2008). En effet, Lazarsfeld dans sa conception pragmatique et interactionniste américaine, avec sa théorie des usages et gratifications des médias a permis de redonner un pouvoir aux publics, et de les percevoir désormais comme des acteurs sociaux munis de capacités critiques, et libres de leurs choix médiatiques. Cette vision est donc à nuancer.

Ainsi, cette démonstration permet d'affirmer que le pouvoir appartient à tous les groupes sociaux et non pas seulement à ceux dotés de plus de capital, comme le voudrait Bourdieu. La recherche de David Morley (2003) sur « Nationwide » entrevoit dans ce sens le pouvoir symbolique, non pas seulement comme lié à la lutte des classes, mais également à d'autres catégories sociales telles que l'âge, les rôles sexués, etc., abandonnant ainsi la thèse de l'hégémonie des classes

dominantes. Cependant, la critique de cette théorie est que « l'idée selon laquelle chacun choisirait comme il le souhaite ses formes d'expression et de sens est naïve » quand on sait dans toute l'industrie qui régit ne serait-ce que la musique hip-hop, ou de façon plus grande, les films hollywoodiens « la culture populaire ou de masse (...) est un rapport négocié, mais à l'avantage des milieux dominants » (Maigret, 2008, pp. 141-142).

De plus, les médias du hip-hop sont encore marginaux, du moins ceux qui sont cités dans cette étude : (notamment la radio universitaire CHYZ, la radio communautaire CKIA et les sites internet spécialisés tels HHQC et HHFranco), qui permettent de faire connaître la culture hip-hop dans la ville de Québec. Carlon (2006) affirme toutefois que les médias, spécifiquement les radios des communautés noires, contribuent à renforcer et à diffuser l'idéologie nationaliste et capitaliste du hip-hop et ce, autant à l'échelle nationale américaine. En effet, les radios communautaires américaines, à longueur de journée, diffusent et publicisent les chansons de hip-hop et agrémentent ainsi le discours dominant de la beauté de la culture afro-américaine, faisant rêver certains jeunes des États-Unis, mais également de n'importe quelle partie du globe.

Conséquemment, les messages politiques du hip-hop sont diffusés et reçus dans plusieurs couches sociales des rappeurs de Québec, et à différents niveaux, créant une culture *underground* et éventuellement ces derniers réappropriant les discours de revendication politique, de contestation de la marginalisation des Noirs, de marginalisation des jeunes et de la classe ouvrière, à travers leur style (vestimentaire, langagier) assez rebelle et original.

4. Articulation des dimensions

Dans la dernière partie de cette thèse, j'ai démontré qu'il existe des rapports de force entre les groupes à l'étude, mais aussi que ces rapports de force sont menés dans des espaces sociaux différents (sous-champs politique, économique et socio-identitaire) mais reliés : les dimensions s'articulent donc entre-elles. Les groupes de rappeurs à l'étude sont, en général, les plus opprimés de l'espace social (champ) dans son ensemble, mais à l'intérieur de ces groupes,

existent des fractionnements qui permettent de nuancer les différentes formes de domination. C'est ainsi que j'ai soutenu que l'espace musical hip-hop de Québec constitue un champ musical négocié.

Dans la dernière partie de la thèse, j'ai de plus soutenu que, tout comme l'exercice des dominations, tout comme celui des résistances appelle une intersection de facteurs. Ainsi, le concept d'intersectionnalité m'a permis de rendre compte des différentes intersections produisant, en amont les dominations, et en aval, les résistances. De ce fait, j'ai pu problématiser des situations particulières de domination en mettant en évidence les facteurs qui opèrent dans ce processus, notamment à partir du concept d'articulation. En effet la mise en relation de ces facteurs, notamment, de race, de position sociale m'a permis de « disséquer » les sortes de domination à l'intérieur des sous-groupes recensés, souvent rendus invisibles. En fait, la domination permet de reproduire « les mêmes logiques d'exclusion symboliques » (Chauvin et Jaunait, 2015, p. 58) à l'intérieur même de ces groupes dominés.

L'analyse proposée ici m'a permis, notamment, de présenter quelques groupes de rappeurs et d'entrepreneurs comme des groupes intersectionnels, c'est-à-dire, comme des groupes dont la domination et la résistance sont le résultat de plusieurs catégories interreliées par l'articulation, relatives au lieu de résidence, à la race et au renforcement de capacités via des médias numériques; qui permettent de dénoncer les inégalités structurelles pesant sur les Afro-Québécois. L'intersectionnalité nous apprend ici que tout cas particulier impliquant un rapport social de domination est plus complexe qu'il n'y paraît, comme le soulignent Chauvin et Jaunait (2005, p.261), notamment en rendant problématiques des propriétés invisibles parce que dominantes, telles que la blancheur ou l'hétérosexualité : « un rapport social ne s'incarne jamais de manière générique; il n'y a que des cas particuliers : c'est le premier message critique de l'intersectionnalité ».

5. Rapports de pouvoir (re)négociés

La lutte pour le pouvoir n'est pas seulement liée aux positions sociales, mais à d'autres rapports de force différenciés (Morley, 1980), comme ceux définis ci-dessus. En effet, la réflexion portant sur les rapports de force différenciés est issue du courant des études culturelles critiques (*Cultural Studies*) comme je l'ai déjà souligné au deuxième chapitre. Il s'agit d'une critique de la théorie de Bourdieu qui voulait que la culture soit un espace de domination sociale des individus dotés de plus de capital sur les individus qui en ont le moins. Cette théorie, très marxiste et élitiste, est orientée uniquement vers une relation de pouvoir des riches sur les pauvres (Granjon et Paris, 2010), mais permet de mieux comprendre le pouvoir de l'idéologie de l'élite sur la culture (Bourdieu, 1975).

Les *Cultural Studies* américaines ont effectué une rupture théorique en redonnant du pouvoir au public et en les établissant aussi comme producteurs de textes (approche postmoderniste), détenteur d'un pouvoir nouveau (Maigret, 2008, p. 142). Comme je l'ai démontré pour les rappeurs conscients et commerciaux de mon étude, ils négocient et renégocient de façon permanente et presque démocratique le pouvoir en reproduisant perpétuellement le sens des thématiques globales et américaines du hip-hop. Ainsi, leur bataille pour l'authenticité du rap (authenticité de la culture de rue pour les rappeurs gangsta, comme authenticité du combat politique pour les rappeurs conscients) leur permet de reproduire un discours de résistance aux discriminations sociales, identitaires et économiques, notamment de la part des institutions étatiques. Ainsi, ce sont des armes qui leur permettent de rester « percutants » auprès des dites institutions.

Ainsi, les données ethnographiques de cette recherche sur les rappeurs de Québec m'ont permis d'affirmer, que la musique hip-hop opère comme un champ social à l'intérieur duquel peuvent être recensés plusieurs sous-champs qui s'articulent; et qu'on est en mesure d'identifier des rapports de force entre acteurs. J'ai expliqué, par exemple, que la dimension politique (sous-champ politique) était déterminée par le rapport de force en faveur des institutions étatiques (le Service de Police de la Ville de Québec, représenté par les policiers), mais que ce dernier était disputé par les rappeurs, à travers leur lutte pour la reconnaissance de leurs droits civiques. Enfin, j'ai identifié d'autres facteurs pouvant influencer sur la possession du pouvoir symbolique

(après avoir soutenu que la relation de pouvoir était principalement influencée par la position sociale), comme la race (avec toutes ses intersections possibles) et le renforcement des capacités.

En somme, le champ musical du hip-hop dans mon étude est un champ renégocié permettant aux rappeurs une discussion du pouvoir symbolique par d'autres catégories, tels que la race, les capacités économiques (ou d'entrepreneuriat) et les médias.

6. Limites de la recherche

En voulant comprendre le phénomène complexe d'appropriation d'une culture étrangère, soit le hip-hop dont s'est appropriée deux communautés d'artistes hip-hop (rappeurs et artistes dance-hall) dans la ville de Québec, j'ai surtout cherché à expliquer comment la globalisation façonne et transforme les individus d'une société au prises avec les inégalités sociales, notamment en leur permettant de regagner un pouvoir symbolique. Cependant, en me focalisant dans cette recherche sur les catégories principales de la classe et de la race comme construisant l'identité des communautés qu'on peut définir comme « vulnérables », je n'ai pu les déconstruire la question de domination selon les considérations autres que celles qui m'étaient indiquées par les participants (notamment celles de la classe et de la race).

De plus, je n'ai par exemple pas intégré dans mon analyse la question du genre, qui aurait été intéressante à théoriser ; bien que j'aie constitué moi-même un indicateur de genre, et que j'ai fait mention dans le chapitre méthodologique concernant mon ancrage personnel sur le terrain de recherche, et ma réflexivité au regard cette culture hip-hop reconnue machiste.

Ainsi par exemple, il aura été intéressant de voir les rapports sociaux de sexe (homme/femme) au sein du milieu ; et la perception de ces mêmes inégalités par les femmes artistes du hip-hop (se plaignent-elles par exemple de la domination et du racisme comme les hommes ?). De même, l'articulation des rapports de race avec les rapports de sexe (femme et noire) auraient pu être observée (est-on plus ou moins discriminée/non-discriminée comme femme noire artiste de hip-hop ?), comme c'est le cas de Marième, artiste de reggae dance-hall, et en même temps sœur de

Webster, ou encore Sarahmée, rappeuse d'origine sénégalaise et sœur adoptive de Karim Ouellet. De même la comparaison de ces rapports avec des rappeuses blanches telles Ruby pourrait être analysée.

Enfin, étant moi-même immigrante d'origine africaine et m'étant souvent identifiée au combat de certains de mes participants (comme Webster, Eddie, Jim, ou encore Rico, tous confrères immigrants noirs d'origine africaine), j'ai peut-être rapidement assimilé le racisme. J'ai en effet eu à vivre des expériences désagréables sur le terrain, que j'ai tôt fait de catégoriser de racistes, comme par exemple avec ce groupe de jeunes adolescents dans le Vieux-Québec qui ont crié « Bamboula! » quand je traversais la rue proche d'eux. Plus spécifiquement, je n'ai peut-être pas dans cette thèse remis fondamentalement en question le concept dominant de la race ; qui m'aurait permis de nuancer les catégories raciales. Cependant, la littérature scientifique exploitée dans cette recherche sur la question de racisme notamment au Québec a été soigneusement examinée.

Des recherches futures pourront ainsi explorer la complexité des dynamiques identitaires (notamment par la race et l'ethnicité) et des relations bidirectionnelles contenues dans les flux culturels musicaux et identitaires. Par exemple, on pourrait étudier le lien entre l'identité africaine dans le continent et dans la diaspora, à cause de la complexité du concept d'identité noire (rappelons que Maryse Potvin et Jennifer Kelly établissent des liens complexes entre l'identité noire et les différents pôles ethniques qui y sont rattachés) et l'identité afro-québécoise (d'autant que le flux spécifique du hip-hop africain vers le Québec n'a pas vraiment été analysé ici). De même, on pourrait aussi analyser les processus d'identification engagés dans le rap africain (dans le continent et dans la diaspora) et dans le rap québécois, ainsi que le lien entre l'identité africaine et l'identité afro-québécoise (flux des Africains immigrant aux Québec par exemple) particulièrement le statut de l'Afro-Québécois de la ville de Québec.

De plus, on pourrait étudier les niveaux de réception différenciés des messages véhiculés dans la musique rap chez les rappeurs africains; les rapports qui existent entre ces niveaux de réception des messages musicaux du hip-hop à travers trois médias (télévision, sites Internet de musique et

réseaux sociaux); les rapports identitaires entre les rappeurs africains et les rappeurs africains-qubécois, ou encore la construction des valeurs culturelles et identitaires des rappeurs africains, notamment en lien avec la culture afro-américaine.

7. Le mot de la fin

Ce travail de recherche pourrait être évoqué à l'appui de la volonté politique des gouvernements provincial (qubécois) et fédéral (canadien) de mettre en place des politiques sociales publiques dans le but de résoudre la question d'intégration des populations défavorisées issues de l'immigration, en intégrant dans les politiques l'analyse des éléments de classe et surtout de race.

Il pourrait de plus permettre de mettre en place des politiques de protection sociale pour les artistes défavorisés issus de l'immigration (comme c'est souvent le cas avec les autochtones), afin de participer à leur autonomisation comme populations vulnérables, et de même, la mise en place des politiques culturelles, dans le but favoriser également la diversité des expressions culturelles, surtout envers les cultures musicales marginales comme le rap. Ceci contribuerait à la réduction des inégalités sociales et économiques et permettrait une meilleure intégration sociale et culturelle des jeunes issus de l'immigration et des artistes marginalisés.

BIBLIOGRAPHIE

Abélès, Marc (2002). *Les nouveaux riches : un ethnologue dans la Silicon Valley*. Éditions Odile-Jacob.

Abélès, Marc et Cuillerai, Marie. (2002). « Mondialisation : du géo-culturel au bio-politique. ». *Anthropologie et Sociétés*. Volume 26, no.1, pp 1-28

Abélès, Marc. (2008a). *Anthropologie de la globalisation*. Payot.

Abélès, Marc. (2008b). « Politiques et globalisation. Perspectives anthropologiques ». *L'Homme* 1 (185-186), pp.133-143. Récupéré le 23.12.2015 du site de CAIRN :

www.cairn.info/revue-l-homme-2008-1-page-133.htm.

Accardo, Alain et Corcuf, Philippe. (1986). *La sociologie de Bourdieu*. Le Mascaret.

Adorno, Theodor. (1991). *The culture industry : selected essays on mass culture*. Routledge.

Alarie, Pierre. (2008). *Chanson et identité: étude de la chanson émergente au Québec* (mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Récupéré d'Archipel, système de dépôt institutionnel de la bibliothèque de l'UQAM : <http://www.archipel.uqam.ca/760/1/M10157.pdf>.

Allen, Robert Clyde// Hill, Annette. (2004). *The television studies reader*. Routledge.

Allen, Suzan (dir.). (1994). *Media anthropology : informing global citizens*. Bergin & Garvey.

Amin, Ash. (2002). « Ethnicity and the multicultural city: living with diversity ». *Report for the department of transport, local government and the regions and the ERSC cities initiative*. University of Durham Press.

Ang, Ien. (1985). *Watching Dallas: soap opera and melodramatic imagination*. Routledge.

Ang, Ien. (1996). *Living room wars: rethinking media audiences for a postmodern world*. London: Routledge.

Appadurai, Arjun. (1996). *Modernity at Large. Cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press.

Appadurai, Arjun. (2001). *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalization*. Préface de Marc Abélès. Éditions Payot.

Asante, Molefi et Mazama, Ama. (2005). *Encyclopedia of Black Studies*. Sage publications.

Askew, Kelly et Wilk, Richard. (2002). *The anthropology of media : a reader*. Blackwell Publishers.

Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo. (2014a). « État des lieux de l'industrie québécoise de la musique ». Récupéré le 20.02.2015 du site de l'ADISQ: http://www.adisq.com/pdf/etat_des_lieux_industrie_musique_novembre_14.pdf.

Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo.(2014b). « Revue des activités2013-2014 ». Récupéré le 20.02.2015 du site de l'ADISQ: http://www.adisq.com/pdf/rapport_annuel_13_14.pdf.

Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo. (Sd).. « DEP distribution esclusive ». Récupéré le 20.02.2015 du site de l'ADISQ:

Attali. (2008). *Survivre aux crises*. Editions Fayart.

Augé, Marc, Perriault, Jacques et Winkin, Yves. (2001). « Anthropologie et communication . Entretiens avec Pascal Lardellier ». *Anthropologie et communication*. P. Lardellier (dirs.). Editions L'Harmattan.

Badadzan, Alain (2009). « L'indigénisation de la modernité : la permanence culturelle selon Marshall Sahlins ». *L'homme* (2) : 190, pp. 105-128

Beaud, Stéphane et Weber,Florence. (2010). *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*. La Découverte.

Berry, John. (1989). « Imposed etics-emics-derived etics: The operationalization of a compelling idea ». *International Journal of Psychology* 24 (6), pp.721-735.

Bilge, Sonia (2014). « La pertinence de Hall pour l'étude de l'intersectionnalité ». *Nouvelles pratiques sociales* 26 (2), p. 62-81.

Blais, Mireille etMarineau, Stéphane.(2007). « L'analyse inductive générale: description d'une démarche visant à donner sens à des données brutes » *Recherches qualitatives* 26 (2), pp. 1-18.

Blumer, JZet Katz, Elihu (dirs). (1975). *The Uses of Mass Communication: current perspectives on gratifications research*. Sage publications.

Bourdieu, Pierre. (1975a). « L'invention de la vie d'artiste ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 2, pp. 67-93.

Bourdieu, Pierre. (1975b). « The power field, the intellectual field and the class habitus ». *Rassegna italiana di sociologia* 16(3), pp. 347-368.

Bourdieu, Pierre. (1975c). « Les intellectuels dans le champ de la lutte des classes ». *La nouvelle critique* 10 (87), p. 66-69.

Bourdieu, Pierre. (1976a) « Le sens pratique ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 7 (1), pp. 43-86.

Bourdieu, Pierre. (1976 b). « Le champ scientifique ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 2(2), pp. 88-104.

- Bourdieu, Pierre. (1976 c). « Les modes de domination ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 2(2), pp. 122-132.
- Bourdieu, Pierre. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre. (1980). *Questions de sociologie*. Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre. (1982). *Ce que Parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Fayard.
- Bourdieu, Pierre. (1994). *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Le Seuil.
- Bourdieu, Pierre. (2001). *Langage et pouvoir symbolique*. LeSeuil.
- Bourdieu, Pierre, postmortem. (2005a). «The political field, the social science field and the journalistic field ». *Bourdieu and the journalistic field*. Rodney Bendson et Eric Neveu (dirs.). Polity press.
- Bourdieu, Pierre, postmortem (2005b). « Social capital. Provisional notes ». *Peripherie* 25(99):263-266.
- Bourdieu, Pierre, postmortem (2006). « The struggle for symbolic order –an interview with Pierre Bourdieu by Axel Honneth, Hermann Kocyba, and Bernd Schwibs ». *Dansk sociologi* 16(4), pp. 41-68.
- Bourdieu, Pierre et Boltanski, Luc. (1976). « La production de l'idéologie dominante », *Actes de la recherche en sciences sociales* 2 (2-3) « Numéro spécial » 73.
- Bourque, Gilles et Laurin-Frénette, Nicole. (1972). *Classes sociales et idéologies nationales au Québec*. Collection *Les classiques des sciences sociales*. Récupéré le 28.08.2015 sur le site de l'Uqac :
http://classiques.uqac.ca/contemporains/bourque_gilles/classes_soc_ideologies_nat/classes_soc_ideol_nat.pdf.
- Buscholtz, Mary. (2002). « Youth and cultural practice ». *Annual review of anthropology* 31, pp. 525-552.
- Cambrouin-Goulet, Dominique. (2012, 11 février). « Un avenir pour les maisons de disque ». *Quartier libre*. Article récupéré le 13.02.2015 sur le site du journal Quartier Libre :
<http://quartierlibre.ca/un-avenir-pour-les-maisons-de-disques/>.
- Canevascini, Michela et Foley, Rose-Anna. (2009). « L'anthropologie face aux demandes du terrain : deux exemples d'implication dans le milieu médical ». *Altérités* 6(2), pp.75-92.
- Certeau, Michel. (1980). *L'invention du quotient. Tome 1 : Arts de faire*. Gallimard.
- Clark, Dylan. (2003). « The death and life of Punk. The last subculture ». David Muggleton et Rupert Weinzierl (dirs.), *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Berg.
- Clifford, James. (1984). *Writing the culture: the politics of ethnography*. University of California press.
- Coman, Mihai. (2006). « Media anthropology: an overview ». Article récupéré sur le site Media anthropology Network, EASA le 30 mars 2011 :
http://www.philbu.net/media-anthropology/coman_maoverview.pdf

Chauvin, Sébastien et Jaunait, Alexandre. (2015). « L'intersectionnalité contre l'intersection ». *Raisons politiques* 2, pp.55-74.

Comaroff, Jean et John (2000) « Réflexions sur la jeunesse ». *Enfants, jeunes et politiques* 80, pp. 90-110.

Cook, Susan E. (2004).« New Technologies and Language Change: Toward an Anthropology of Linguistic Frontiers ». *Annual Review of Anthropology* 33.

Crenshaw, Kimberley (1994). « Mapping the margins. Intersectionality Identity Politics, and Violence Against Women of Color ». Article récupéré sur le site Racial Equity le 28.01.2013: <http://www.racialequitytools.org/resourcefiles/mapping-margins.pdf>.

Crapanzano, Vincent. (1994, mars). « Réflexions sur une anthropologie des émotions ». *Terrain* [En ligne], 22 | mis en ligne le 15.06.2007. Article récupéré le 01.02.2015 sur le site de Terrain: <http://terrain.revues.org/3089> ; DOI : 10.4000/terrain.3089.

Conseil de Recherche en Sciences Humaines. « Énoncé des politiques des trois conseils ». Récupéré sur le 14.08.2015. sur le site du CRSHI: http://www.ger.ethique.gc.ca/pdf/fra/eptc2/EPTC2_FINALE_Web.pdf

Curran, James et Morley, David (2006).*Media and cultural theory*. Routledge.

Dayan, Daniel et Katz, Elihu. (1996). *La télévision cérémonielle: anthropologie et histoire en direct*. Presses universitaires de France.

Dayan, Daniel. (2005).« Mothers, midwives and abondonits: genealogy, obstetrics, audiences and publics ».Livingstone, Sonia (dir.) *Audiences and publics. When cultural engagement matters for the public sphere*. Intellect books, pp 43-76.

Demers, François. (2010). « Compte-rendu de lecture de Jean-François Cloutier Jeff Fillion et le malaise québécois, Montréal, Liber, 2008, 149 p. ». *Recherches sociographiques*. 5 (1-2), p. 300-302.

Dorlin, Elsa. 2002. « L'atlantique féministe. L'intersectionnalité en débat ». Article récupéré en ligne le 13.02.2015 sur le site identité collective : <http://www.identidadcolectiva.es/pdf/83.pdf>

Eisenlohr, PP (2009). «What is a medium?: the anthropology of media and the question of ethnic and religious pluralism ». Récupéré en ligne sur le 30.03.2011 site *Sociale Wetenschappen*: <http://igitur-archive.library.uu.nl/fss/2009-1002-200202/Eisenlohr%20oratie%20text.pdf>. (page consultée le 30 mars 2011)

Fetterman, David. (2010). *Ethnography step by step*. Sage publications.

Gaffuri,Flora. (2012). *La promotion sur Internet: analyse d'un discours sous l'angle du mythe. Le cas de labels indépendants de rap au Québec* (mémoire de maîtrise non publié). Université de

Montréal. Récupéré sur Papyrus, le système de dépôt institutionnel de bibliothèque de l'université de Montréal;

https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/8834/Gaffuri_Flora_2012_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y

Giddens, Anthony (1990). *The consequences of modernity*. Polity press.

Giddens, Anthony (1991). *Modernity and Self-Identity. self and society in the late modern age*. Polity press.

Gilroy, Paul (1991). *They ain't no Jack in the union Black. The cultural politics of race and nation*. University of Chicago press.

Gilroy, Paul. (1993) "One nation under a groove". Introduction. *Small acts: thoughts on the politics of black culture*. Serpent's tail.

Gilroy, Paul (2003). *L'atlantique Noir. Modernité et double conscience*. Éditions Amsterdam.

Ginsburg, Faye (2008). Rethinking the digital age. *The media and social theory*. D.J. Hesmondhalgh, Toynbee (dir.) Routledge.

Ginsburg, Faye, Abu-Lughod, Lila et Larkin, Brian (dirs.) (2002). *Media worlds : anthropology on new terrain* Berkeley and Los Angeles, : University of California Press

Glauser, Barney et Strauss, Anselm. (1995). « La production de la théorie à partir des données. [The production of grounded theory] » (traduit par Fabianni, Jean-Louis). *Les terrains de l'enquête* 1, pp. 183-195.

Glévarec, Hervé. (2003). *Les médias dans les pratiques culturelles*. La documentation française.

Glévarec, Hervé. (2004). « Quel objet social est la radio pour les adolescents? » *Médiamorphoses* (10), pp.51-56.

Glévarec, Hervé. (2005). « La fin du modèle classique de la légitimité culturelle. Hétérogénéisation des ordres de légitimité et régime contemporain de justice culturelle. L'exemple du champ musical ». *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. E.M. et Maigret, Gordon (irs). INA/Armand Colin, pp. 69-102. /.

Glévarec, Hervé et Pinet, Michel. (2009). « La "tablature" des goûts musicaux: un modèle de structuration des préférences et des jugements ». *Revue française sociologique* 50(3).

Glévarec, Hervé, Macé, Gordon et Maigret, Eric. 2008. *Cultural studies. Anthologie*. Armand Colin.

Glaser, Barney G & Strauss, Anselm L. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Aldine Publishing Company.

Granjon, Fabien et Paris, Emmanuel .(2010).« A critical approach to French médiacultures theory: post-critical sociology of media and cultural studies in France ». *Global media and communication* (5), pp. 279-292.

Grenier, Lyne, 1993. « The aftermath of a crisis: Québec Music Industries in the 1980s ». *Popular Music* 12 (3), pp.209-228.

Grenier, Lyne. 2011. « “Crise” dans les industries de la musique au Québec. Ébauche d’un diagnostic». *Recherches sociographiques*, LII (1), pp. 27-48.

Guillemette, François (2006). « L’approche de la grounded theory pour innover? ». Article réperé en ligne le 28.10.2014 sur le site de Recherches Qualitatives :

[http://www.recherchequalitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero26\(1\)/fguillemette_ch.pdf](http://www.recherchequalitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero26(1)/fguillemette_ch.pdf).

Guillemette, François (2011). « Approches inductives II ». Guillemette, François(dir). *Recherches qualitatives* 28 (2), pp. 1-3.

Guillemette, François et Luckendorf, Jason « L’induction en méthodologie de la théorisation enracinée (MTE) ». Guillemette, François (dir) *Recherches qualitatives* 28 (2), p.4-21

Hall, Stuart, et Whannel, Paddy. (1964). *The popular arts*. London: Hutchinson Educational press 1964

Hall, Stuart. (1979). « Endoging/Decoding ». D. Hobson, A. Lowe, and P. Willis (dirs.) *Culture, Media, Langage: working papers in cultural studies*. Hutchinson Educational, pp. 128-138

Hall, Stuart. (1980a). « Codage etDécodage dans le discours télévisuel » Center of Contemporary Cultural Studies, polycopié no.7. Réperé en ligne le 10.01.2010 sur le site de Persée :

http://www.persee.fr/doc/reso_004357302_1997_mon_1_1_3832.

Hall, Stuart (1980c) « Cultural Studies: two paradigms ». *Media, Culture and Society* (Sage) 2 (1): 57–72

Hall, Stuart. (1980 b). « Articulation and societies structures in dominance» Unesco report.

Hall, Stuart. (June 1986). « Gramsci's relevance for the study of race and ethnicity ». *Journal of Communication Inquiry* (Sage)

Hall, Stuart. (1992). « Cultural Studies and its Theoretical Legacy ». *Cultural Studies*. Grossberg, Lawrence (dir). London: Routledge.Hall.

Hall, Stuart. (1992). « The question of cultural identity ». Hall, Stuart; Held, David; McGrew, Anthony (dirs.). *Modernity and its futures*. Polity Press.

Hall, Stuart. (2007). *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. Édition Amsterdam.

Hall, Stuart. (2008a). La culture, les médias et l'effet idéologique. *Cultural studies. Anthologie*. H.M. Glevarec, Gordon etMaigret, Eric, (dirs.). INA Armand Colin, pp. 41-60.

Clarke, John, Hall, Stuart, Jefferson, Tony,Robert, Williams (1975). «Subculture, culture and class». Hall, Stuart, Jefferson, Tonyet Clark, John. (dirs). . *Resistance through rituals. youth subculture in post-war Britain*. HarperCollinsAcademic.

Hammersley, Martyn etAtkinson. (1995). *Ethnography: principles in practice*. Routledge.

Hebdige, Dick. (1979) *Subculture. The meaning of style*. Routledge.

Hebdige, Dick.(2003). *Culture, identity, and Caribbean music*. Routledge.Hebdige, Dick (2008). *Sous-culture. Le sens du style*. Zones.

Hesmondhalgh, David. 2007. « Musique, émotion et individualisation ». *Réseaux* (141-142).
Hobsbawm. 1969. *Bandits*.

Hill, Laurence (2011). *Aminata*. Pleines Lunes.

Hoggart, Richard. 1970. *La culture du pauvre. Etude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*. Minuit.

Jenkins, Henry (2007). « La culture de la convergence - Introduction : "Worship at the Altar of convergence. A new paradigm for understanding media change ». *Mediamorphoses* 21.

Jenkins, Henry.

Katz, Elihu (1956). *International relations and mass communications: studies in the flow influence*. Columbia: Columbia University.

Kelty, Christopher (2010). « Introduction: Culture In, Culture Out ». *Anthropological Quarterly* 83(1):7-16.

Kottak, Conrad. (1990). *Prime-Time Society : An anthropological Analysis of Television and Culture*. Wadsworth Publishing Company.

Kelly, Jennifer. (2004). *Borrowed identities*. Peter Lang.

Lapointe, Marie-Claude. (2012). « L'écoute et la consommation de la musique » (chap.3). *Enjeux des industries culturelles du Québec*. De la Durantaye//Lemieux//Luckerhoff (eds), pp. 57-87.

Larkin, Brian. (2004). Video-cassettes nigériennes et infrastructures de la reproduction pirate. *Public Culture*. 16, (2) : 289-314.

Leblanc. 2003 Les ventes d'enregistrement sonore au Québec en 2003. Rapport récupéré en ligne

Lerner, Daniel (1958). *The passing of traditional society imodernizing the Middle East*. New York :: The Free Press.

Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Editions Plot; Poquet.

Lindner, Kolja. (2012). « Idéologie, racisme, intersectionnalité. Une invitation à Lire Hall ». *Raisons Politiques. Etudes de pensée politique*, pp.119-129

Livingstone, Sonia. (2002). *Young people and new media: children and the changing media environment*. London: Sage.

Livingstone, Sonia (2005). *Audiences and publics: when a cultural engagement matters for the public sphere*. Bristol; Postland: Intellect.

Maranda, Pierre. (1978). « Sémantographie du domaine «travail» dans la haute-ville et dans la basse-ville de Québec ». Maranda, Pierre (dir). *N° spécial d'Anthropologica, L'Appropriation sociale de la logique*, pp. 249-292

Macé, Eric; Glevarec, Hervé, et Maigret, Éric (dirs). (2008) *Cultural studies: anthologie*. A. Colin.

Maigret, Eric. (2003). « Les publics: sociologie de la réception et Cultural Studies ». *Les notices de la documentation française* (8):50.

Maigret, Eric (2008). *Sociologie de la communication et des médias* (2e ed.). Paris: Armand Colin, 2003, 2007 et 2008.

Maillé, Chantal. (2007). « Réception de la théorie postcoloniale dans le féminisme québécois ». *Recherches féministes* (1) :2, pp.91-111.

Marcus, Georges. (1995). « Ethnography in the world system : The Emergence of Multi-Sited Ethnography ». *Annual Review of Anthropology* 24, pp. 95-117.

Morley, David (1980a). « Analyse comparée des décodages différentiels selon les groupes » (traduction de Hervé Glevarec et Christian Jacquet). *The Nationwide Television Studies*. Routledge.

Morley, David. (1980b). *The "Nationwide"audience. Structures and decoding*. British Film Institute.

Morley, David. (1992). *Television, audiences, and cultural studies*. Londres: Routledge. Morley, David (1993) La 'réception' des travaux sur la réception. Retour sur 'Le public de Nationwide'. *Hermès* (11-12):31-46.

Murchinson, Julian. (2010). *Ethnography essentials. Designing, Conducting, and Presenting Your Research*. Jossey-Bass, Wiley print.

Newton, Michael. 2008. *Criminal investigation : gangs and gang crime*. Chelsea House Publications.

Olivier de Sardan, Jean-Pierre. (1995). « La politique du terrain : sur la production des données en anthropologie ». *Les terrains de l'enquête*, pp. 71-109

Olivier de Sardan, Jean-Pierre. (1998). « Émique ». *L'Homme*, tome 38 (147), pp. 151-166.

Olivier de Sardan, Jean-Pierre. (2008). « La rigueur du qualitatif : contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique ». *Anthropologie-prospective* (3), pp. 6-38.

Postill, John. (2005).« Media anthropology in a world of states. Media anthropology e-Seminar of EASA ». Article réperé en ligne le 11.10.2010 sur le site de EASA: www.media-anthropology.net

Pratt, Andy. (2011). « An economic geography of cultural industries ». Leyshon, Andrew, McDowell, Linda, Lee, Roger and Sunley, Peter, (dirs.) *The Sage Handbook of Economic Geography*. Sage, pp. 323-337.

Proulx, Serge. (2005). « Penser les usages des technologies de l'information et de la communication aujourd'hui : enjeux – modèles – tendances ». Lise Vieira et Nathalie Pinède (dirs). *Enjeux et usages des TIC : aspects sociaux et culturels. Tome 1*. Presses universitaires de Bordeaux, pp 7-20.

Psenny, Daniel. (2014, 06 mai). « Luch Hermann : les 'spin-doctors' sont un danger pour la démocratie ». Article réperé en ligne le 14.08.2015 sur le site du journal *Le monde* : http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/05/06/luc-hermann-les-spin-doctors-sont-un-danger-pour-la-democratie_4410831_3246.html.

Rimmer, Marc. (2010). « Listening to the monkey. Class, youth and the formation of Musical habitus ». *Ethnography* 11 (12), pp. 255-283.

Sociétés Canadienne des Droits d'Auteurs (Sd) « Glossaire pour les créateurs de musique ». Article réperé sur le site de la SOCAN le 13.02.2015.: <http://www.socan.ca/fr/creators/member-resources/glossary>.

Steger, Manfred. (2009). *Globalization: a very short introduction*. Oxford press.

Swanborn, Peter. (2010). *Case Study Research: What, Why and How?* Sage publications.

Tacchi, Jo (2006) Studying Communicative Ecologies: An Ethnographic Approach to Information and Communication Technologies (ICTs). 56th Annual Conference of the International Communication Association, June 19-23, 2006, Dresden [Non publié] URL: <http://eprints.qut.edu.au/4400/> (page consultée le 30 mars 2011).

Tellier, J-Y, et al. 2009. Portrait de la population immigrante de la ville de Québec. Services du développement économique/ service des communications de la ville de Québec. Lien url : http://blog.akova.ca/wp-content/uploads/2009/10/portrait_population_immigrante.pdf

Vito, Christopher (2015). « Who said hip-hop was dead? The politics of hip-hop culture in Immortal Techniques's lyrics ». *International journal of cultural studies* 18 (4), pp. 395-411

Warnier, Jean-Pierre (2007). *La mondialisation de la culture*. Paris : Ed. La Découverte.

White, Bob (2012) « Introduction: Rethinking globalization through music ». *Music and Globalization: Critical Encounters*, Bob White (dir.), Indiana University Press, pp. 1-14

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE SUR LE HIP-HOP

Atséna Abogo, Marie-Thérèse. (2006). La réception par des jeunes camerounais de la musique afroaméricaine. Étude de cas dans deux établissements secondaires au Cameroun (mémoire de maîtrise). Université Laval.

Atséna Abogo, Marie-Thérèse. (2015) « Les enjeux du hip-hop à Québec ». Article publié sur le site Agora Francophone le 15.01.2015. Lien url : <http://www.agora-francophone.org/societe/article/canada-quebec-les-enjeux-du-hip-hop-a-quebec>

Auzanneau, Michelle (2001).« Identités africaines: le rap comme lieu d'expression ». *Cahiers d'études africaines* 41(163/164), pp.711-734.

Basu, Dipanita 1992 (1992). « Rap Music, Hip Hop Culture, and the Music Industry in Los Angeles »*The Center for Afro-American Studies Report* 15

Basu, Dipannita //Webner, Prina (2005). « Bootstrap Capitalism and the Culture Industries: A Critique of Invidious Comparisons in the Study of Ethnic Entrepreneurship ». *Ethnic and Racial Studies* 23(2):236-262.

Bazin, Hugues. (1995). *La culture Hip-Hop*. Paris: Desclée de Brouwer.

Benga Ndiouga, Adrien (2002). « "The air of the city makes free": Urban music from the 1950s to the 1990s in Senegal--Variété, jazz,mbalax, rap ». *Playing with identities in contemporary music in Africa*. A.K. Mai Palmberg (dir):Nordiska Afrikainstitutet in cooperation with the Sibelius Museum [&] Dept. of Musicology

Bennett, Andy (1999).« Hip hop am Main: the localization of rap music and hip hop culture ». *Media culture and society* vol. 21 (1):77-91.

Béthune, Christian (1999). *Le rap. Une esthétique hors la loi*. Editions Autrement-Collection Mutations no. 189.

Bynoe, Yvonne. (2004). « Hip-hop. Deconstructing the myth ». Article réperé en ligne le 30.05.2015 sur le site Funk The System : <http://www.funk-the-system.net/hiphopolitics.html>.

Bynoe, Yvonne. (2004). *Stand and Deliver: Political Activism, Leadership, and Hip Hop Culture*. Soft skull press

Blais, Laurent. (2009). *Le rap comme lieu*. (mémoire de maîtrise non publié). Université de Montréal.

Cestor, Elisabeth (2008). « Rap in Muslim Regions». The case of Maghreb. *International Sociological Association*.

Chamberland, Roger, postmortem. (2002). « Le paradoxe culturel du rap québécois». *Groove: enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*. Patrick Roy et Serge Lacasse (dirs.) (2006). Presses de l'Université Laval.

Chang, Jeff (2005). *Can't stop, won't stop : a history of the hip-hop generation / introduction by D.J. Kool Herc*. New York St. Martin's Press.

Chang, Julianna. (2006). « Keeping It Real: Interpreting Hip Hop». *College English* 545.

Decker, Jeffrey Louis. (1993) «The state of rap: Time and place in hip-hop nationalism». *Social text* 34:pp.53-84.

El-Tayeb, Fatima.(2003). « 'If You Can't Pronounce My Name, You Can Just Call Me Pride': Afro-German Activism, Gender and Hip Hop». *Gender & History* 15(3), pp. 460-486.

Englert, Birgit (2008). «Kutchanganyachanganya--topic and language choices in Tanzanian youth culture». *Journal of African cultural studies*20 (1), pp. 45-55.

Faber, Jörg (2004). « The struggles continues: Konservative Hip-Hop idologie und Afrozentrismus unter Kapstadts Rapmusikern». *Testcard: Beiträge zur Popgeschichte*. R.M. Behrens, Büsser; Johannes, Ullmaier; Tine,Plesch (eds.), ed. Pp. 154-159: Black music.

Gesthuizen, Thomas; Peter Jan, Haas (2000). Ndani ya bongo: Kiswahili rap keeping it real in <Mashindano!> ». *Competitive music performance in East Africa* 12:279-294.

Gilmer, Micah C. (2007). « Rebel Song: Soweto's Black Sunday Movement as Language Antipolitics». *Transforming Anthropology* 15(2): 141 - 145.

Hill Collins, Patricia (2006). *From Black power to hip hop : racism, nationalism, and feminism Philadelphia*. Temple University Press.

Kitwana, Bakari (2002). *The hip hop generation: young blacks and the crisis in African American culture* New York Basic Civitas Books.

Kunzler, Daniel. (2006).Hip Hop movements in Mali and Burkina Faso. The local adaptation of a global culture». *International sociological association*.

Lusk, John (2003). « Kwaito right. *Roots* 24(7-8:235-236), pp.42-45.

Martin, Denis-Constant (2000a). « Cherchez le peuple...Culture, populaire et politique». *Critique internationale* (169-183).

Martin, Denis-Constant. (2000b). « Le métissage en musique: un mouvement perpétuel (Amérique du Nord et Afrique du Sud) ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 13:3-32.
= pouvoirs

Mitchell, Tony (2001). *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Wesleyan University Press.

Moulard-Kouka, Sophie (2008). "Senegal yewuleen !" *Analyse anthropologique du rap à Dakar : liminarité, contestation et culture populaire*. (thèse de doctorat). Bordeaux : Université Victor Segalen.

Ntarangwi, Mwenda (2009). *East African hip hop: youth culture and globalization*. Chicago University of Illinois Press.

Pecqueux, Antony (2007). *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*. L'Harmattan

Perri, Imani (2004). *Prophets of the hood : politics and poetics in hip hop*. Duke University Press.

Perrulo, Alex (2005). « Hooligans and Heroes: Youth identity and Hip-Hop in Dar-es-Salaam, Tanzania ». *Africa Today* 51(4), pp.75-101.

Perullo, Alex et John, Fenn(2003). « Language ideologies, choices, and practices in eastern African hip-hop ». *Global Pop, Local language*. M.C. Berger; Harris, Michael Thomas, ed. Mississippi: University Press of Mississippi.

Prestholdt, Jeremy (2010).« The afterlives of 2Pac: Imagery and alienation in Sierra Leone and beyond ». *Journal of African Cultural Studies* 21(2), pp.197-218.

Prévost, André (2002).« Two Decades of Rap in France: Emergence, Developments, Prospects » *Black, Blanc, Beur. Rap music and Hip Hop Culture in the Francophone World*. A.-P. Durand. Lanham (dirs). The scarecrow press.

Prévost, André (2001). «Postcolonial Popular music in France: Rap Music and Hip-Hop culture in the 1980s and 1990s ». *Global Noise : Rap and Hip-Hop outside the USA*. T. Mitchell, ed. Middleton: Wesleyan University Press.

Price III, Emmett G.(2006). *Hip-Hop culture*. Oxford,England: ABC Clío.

Rose, Tricia (1994). *Black noise, rap music and Black culture in contemporary America*. Hanovre/Londres: Wesleylan.

SaavedraCasco, José Arturo (2006). « The language of the young people : Rap, urban culture and protest in Tanzania » *Journal of Asian and African studies* (Leiden) 41(3):229-248.

Sahlins, Marshall. (1992). « The economics of develop-man in the pacific ». *Res :Anthropology and Aesthetics* (21), pp.13-25

Sberna, Beatrice (2001).*Une sociologie du rap à Marseille : identité marginale et immigrée*. L'Harmattan.

Schmidt, Johannes (2003). «German rap music in the classroom ». *What's so German about it? Cultural Identity in the Berlin HipHop Scene*. Templeton, I. (2006). University of Stirling.

Shiple, Jesse Weaver (2009). « Aesthetic of the Entrepreneur: Afro-Cosmopolitan Rap and Moral Circulation in Accra, Ghana ». *Anthropological Quarterly* 82(3), pp. 631-668.

Stein-Kanjora, Gardy (2008). «Parler comme ça c'est vachement cool! or How Dynamic Language Loyalty Can Overcome "resistance from Above"». *Sociologus* 58(2):117-141.

Straw, Will. (1991). « Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music ». *Cultural Studies* (5):3, pp. 368-388.

Straw, Will. (2004). « Cultural scenes ». *Loisirs et sociétés/societies and leisure* (27) :2 :, pp. 411-422

Templeton, Inez (2006). «*What's so German about it? Cultural Identity in the Berlin HipHop Scene*. University of Stirling.

Thompson, Katrina-Daly (2008). «Keeping it real:reality and representation in Maasai Hip-Hop». *African Studies Center, University of California* 20(1):33-44.

Thompson, K.-Daly (2010). « I am Maasai: Interpreting ethnic parody in Bongo Flava». *Language in society* 39:493-520.

Toop, David (1984). *Rap Attack : African Jive to New York Hip-Hop*. Boston: South End: Pluto Press.

Tsing, Anna (2005). *Friction : an ethnography of global connection*. Princetown university press.

ANNEXES

Les annexes qui figurent dans cette section sont principalement 1-le formulaire de consentement destiné aux artistes;2-le formulaire de consentement général;3-le feuillet d'information, 4-la grille d'observation d'un évènement, 5-le schéma d'entretien pour les artistes, et 6-le schéma d'entretien général.

Annexe 1 FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DESTINÉ AUX ARTISTES

« Ce projet a été approuvé par le Comité d'éthique de la recherche de l'Université Laval : N° d'approbation 2012-029 / 02-03-2012 ».

Présentation de la chercheuse

Cette recherche est réalisée dans le cadre du projet de doctorat de Mme Atséna Abogo Marie Thérèse, dirigé par Mme Isabelle Henrion-Dourcy du département d'anthropologie à l'Université Laval.

Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de lire et de comprendre les renseignements qui suivent. Ce document vous explique le but de ce projet de recherche, ses procédures, avantages, risques et inconvénients. Je vous invite à me poser toutes les questions que vous jugerez utiles avant d'accepter votre participation

Nature de l'étude

La recherche a pour but d'étudier la réception et l'appropriation des messages du hip-hop par des artistes d'origine immigrante à Québec à des fins d'intégration civique et d'entrepreneuriat ethnique

Déroulement de la participation

Votre participation à cette recherche consiste à participer à une entrevue, d'une durée d'environ une heure, qui portera sur les éléments suivants:

- éléments d'information sur votre vécu en tant qu'immigrant et en tant qu'artiste individuel et membre du groupe Limoilou Starz ;
- éléments sur les stratégies que vous développez pour intégrer l'industrie de la musique ;
- éléments sur les messages que vous produisez dans votre musique; et sur votre inspiration ;
- description de vos interactions en situation de production artistique

L'entretien se déroulera dans des lieux publics tels les cafés (dans les Bruleries de Limoilou, St Jean et St Roch), ou encore les lieux de performance de votre art (coulisses de scènes de spectacle, clubs, etc).

Avantages, risques ou inconvénients possibles liés à votre participation

Le fait de participer à cette recherche vous offre une occasion de réfléchir et de discuter en toute confidentialité, à votre propre production des messages que vous diffusez dans votre musique, mais également de votre implication en tant qu'acteur civique, et de la possibilité de créer une autonomie financière grâce à votre art.

Il est possible que le fait de raconter votre expérience suscite des réflexions ou des souvenirs émouvants ou désagréables. Si cela se produit, n'hésitez pas à en parler avec la personne moi, responsable de l'entrevue. Je pourrai vous mentionner le nom d'une ressource en mesure de vous aider, au besoin.

Participation volontaire et droit de retrait

Vous êtes libre de participer à ce projet de recherche. Vous pouvez aussi mettre fin à votre participation sans conséquence négative ou préjudice et sans avoir à justifier votre décision. Si vous décidez de mettre fin à votre participation, il est important de me prévenir ; mes coordonnées sont incluses dans ce document. Tous les renseignements personnels vous concernant seront alors détruits.

Confidentialité et gestion des données

Les mesures suivantes seront appliquées pour assurer la confidentialité des renseignements fournis par les participants:

- les noms des participants ne paraîtront dans aucun rapport;
- les divers documents de la recherche seront codifiés et seul la chercheuse que je suis aura accès à la liste des noms et des codes;
- les résultats individuels des participants ne seront jamais communiqués;
- les matériaux de la recherche, incluant les données et les enregistrements, seront conservés à mon bureau à l'université Laval, ou protégés sur mon ordinateur par un mot de passe. Ils seront détruits deux ans après la fin de la recherche, soit en février 2016;
- la recherche fera l'objet de publications dans des revues scientifiques, et aucun participant ne pourra y être identifié ou reconnu;
- un court résumé des résultats de la recherche sera expédié aux participants qui en feront la demande en indiquant

l'adresse où ils aimeraient recevoir le document, juste après l'espace prévu pour leur signature.

Renseignements supplémentaires

Si vous avez des questions sur la recherche ou sur les implications de votre participation, veuillez communiquer avec Marie-Thérèse Atséma Abogo, Doctorante en anthropologie, au numéro de

téléphone suivant : (418) 440 3816, ou à l'adresse courriel suivante : marie-therese.atsena-abogo.1@ulaval.ca

Remerciements

Votre collaboration est précieuse pour la réaliser cette étude et je vous remercie d'y participer.

Signatures

Je

soussigné(e)

consens librement à participer à la recherche intitulée : «La réception médiatique de la musique hip-hop et son appropriation socio-culturelle par des jeunes artistes issus de l'immigration dans la ville de Québec : stratégie entrepreneuriale ethnique ou intégration civique ?». J'ai pris connaissance du formulaire et j'ai compris le but, la nature, les avantages, les risques et les inconvénients du projet de recherche. Je suis satisfait(e) des explications, précisions et réponses que le chercheur m'a fournies, le cas échéant, quant à ma participation à ce projet.

Signature du participant, de la participante

Date

Un court résumé des résultats de la recherche sera expédié aux participants qui en feront la demande en indiquant l'adresse où ils aimeraient recevoir le document. Les résultats ne seront pas disponibles avant le __31 août 2014. Si cette adresse changeait d'ici cette date, vous êtes invité(e) à informer la chercheuse de la nouvelle adresse où vous souhaitez recevoir ce document.

L'adresse (électronique ou postale) à laquelle je souhaite recevoir un court résumé des résultats de la recherche est la suivante

J'ai expliqué le but, la nature, les avantages, les risques et les inconvénients du projet de recherche au participant. J'ai répondu au meilleur de ma connaissance aux questions posées et j'ai vérifié la compréhension du participant.

Signature de la chercheure

Date

Plaintes ou critiques

Toute plainte ou critique sur ce projet de recherche pourra être adressée au Bureau de l'Ombudsman de l'Université Laval :

Pavillon Alphonse-Desjardins, bureau 3320

2325, rue de l'Université

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Renseignements - Secrétariat : (418) 656-3081

Ligne sans frais : 1-866-323-2271

Courriel : info@ombudsman.ulaval.ca

Annexe 2 FORMULAIRE DE CONSENTEMENT GENERAL

« Ce projet a été approuvé par le Comité d'éthique de la recherche de l'Université Laval : N° d'approbation 2012-029 / 02-03-2012 ».

Remis aux participants

TITRE DE LA RECHERCHE : La réception médiatique de la musique hip-hop et son appropriation socio-culturelle dans la ville de Québec. Enquête ethnographique du groupe Limoilou Starz.

CHERCHEUR PRINCIPAL : Atséna Abogo Marie Thérèse, département d'anthropologie, Université Laval.

CONTEXTE DU PROJET : Projet de doctorat en anthropologie, dirigé par Isabelle Henrion Dourcy, département d'anthropologie, Université Laval.

RENSEIGNEMENTS SUR LE PROJET :

Mon projet de recherche vise à comprendre le processus d'appropriation du sens des messages musicaux du hip-hop par le groupe d'artistes Limoilou Starz, à partir de l'étude des textes et des pratiques culturelles de ces artistes.

Les résultats de cette recherche permettront de documenter spécifiquement le milieu du hip-hop à Québec ; et de façon plus générale de rendre compte des discours sur la dénonciation de violence contre les immigrants, ainsi que des différentes stratégies qu'ils développent pour combattre la violence, la marginalisation, et la précarité.

VOTRE PARTICIPATION :

Votre collaboration à cette recherche, consistera à donner toute sorte d'information utile et pertinente au sujet du sens des messages de la hip-hop à Québec et ainsi que des pratiques y relatives.

Bien que les réponses aux questions soient importantes pour la recherche, vous demeurez libre de choisir de ne pas répondre ou encore de mettre fin à votre participation à tout moment, sans avoir à vous justifier.

MESURES ENTOURANT LA CONFIDENTIALITÉ

Votre participation à ce projet étant anonyme, il ne sera jamais possible de vous identifier. Les matériaux de la recherche seront conservés à mon bureau à l'université Laval, ou protégés sur mon ordinateur par un mot de passe. Ils seront détruits deux ans après la fin de la recherche, soit en février 2016.

RENSEIGNEMENTS SUPPLÉMENTAIRES:

Si vous avez des questions sur la recherche ou sur les implications de votre participation, veuillez communiquer avec moi, Atséna Abogo Marie Thérèse. Je réponds au numéro de téléphone suivant : 418 656 2131 poste 15104 ou par courriel à l'adresse suivante : marie-therese.atsena-abogo.1@ulaval.ca

REMERCIEMENTS :

Votre collaboration est précieuse pour nous permettre de réaliser cette étude et nous vous remercions d'y participer.

PLAINTES OU CRITIQUES :

Si vous avez des plaintes ou des critiques relatives à votre participation à cette recherche, vous pouvez vous adresser, en toute confidentialité, à l'Ombudsman de l'Université Laval aux coordonnées suivantes :

Pavillon Alphonse-Desjardins Tél. : (418) 656-3081

Université Laval Ligne sans frais : 1-866-323-2271 (disponible au Canada)

2325, rue de l'Université, Local 3320

Québec (Québec) G1V 0A6 Courriel : info@ombudsman.ulaval.ca

Nom du participant -----

-

Signature du participant-----

Date-----

Lieu-----

Annexe 3 FEUILLET D'INFORMATION

« Ce projet a été approuvé par le Comité d'éthique de la recherche de l'Université Laval : N° d'approbation 2012-029 / 02-03-2012 ».

Envoyé ou lu aux personnes-ressources rencontrées spontanément

TITRE DE LA RECHERCHE : La réception médiatique de la musique hip-hop et son appropriation socio-culturelle dans la ville de Québec. Enquête ethnographique du groupe Limoilou Starz.

CHERCHEURE PRINCIPAL : Atséna Abogo Marie Thérèse, département d'anthropologie, Université Laval.

CONTEXTE DU PROJET : Projet de doctorat en anthropologie, dirigé par Isabelle Henrion Dourcy, département d'anthropologie, Université Laval.

RENSEIGNEMENTS SUR LE PROJET :

Mon projet de recherche vise à évaluer les stratégies d'entrepreneuriat ethnique et d'intégration civique des jeunes immigrants de la ville de Québec à partir d'une étude de l'appropriation du sens des messages musicaux du hip-hop par le groupe d'artistes Limoilou Starz, majoritairement « noirs », et composé de Webster, GLD, William International, Shoddy, Loki, Assassin, etc. La recherche examinera en particulier ce groupe de rappeurs du quartier Limoilou de la ville de Québec qui diffuse des messages de résistance aux clichés sur les enfants d'immigrés habitant les quartiers populaires (cf. leur chanson Limoilou Style).

Les résultats de cette recherche permettront de documenter spécifiquement le milieu du hip-hop à Québec ; et de façon plus générale de rendre compte des discours sur la dénonciation de violence contre les immigrants, ainsi que des différentes stratégies qu'ils développent pour combattre la pauvreté, discours diffusés dans la musique hip-hop. Les artistes du Limoilou Starz, issus de l'immigration, connaissant les problèmes qui y sont propres, dénoncent entre autres le rejet ou la marginalisation dont ils sont victimes dans leur société, et prônent une meilleure intégration dans leur société.

VOTRE PARTICIPATION :

Votre collaboration à cette recherche, consistera à donner toute sorte d'information utile et pertinente au sujet du hip-hop à Québec et des jeunes immigrants.

Bien que les réponses aux questions soient importantes pour la recherche, vous demeurez libre de choisir de ne pas répondre ou encore de mettre fin à votre participation à tout moment, sans avoir à vous justifier.

MESURES ENTOURANT LA CONFIDENTIALITÉ

Votre participation à ce projet étant anonyme, il ne sera jamais possible de vous identifier. Les matériaux de la recherche seront conservés à mon bureau à l'université Laval, ou protégés sur mon ordinateur par un mot de passe. Ils seront détruits deux ans après la fin de la recherche, soit en février 2016.

RENSEIGNEMENTS SUPPLÉMENTAIRES:

Si vous avez des questions sur la recherche ou sur les implications de votre participation, veuillez communiquer avec moi, Atséna Abogo Marie Thérèse. Je réponds au numéro de téléphone suivant : 418 440 3816 ou par courriel à l'adresse suivante : marie-therese.atsena-abogo@ant.ulaval.ca

REMERCIEMENTS :

Votre collaboration est précieuse pour nous permettre de réaliser cette étude et nous vous remercions d'y participer.

PLAINTES OU CRITIQUES :

Si vous avez des plaintes ou des critiques relatives à votre participation à cette recherche, vous pouvez vous adresser, en toute confidentialité, à l'Ombudsman de l'Université Laval aux coordonnées suivantes :

Pavillon Alphonse-Desjardins Tél. : (418) 656-3081

Université Laval Ligne sans frais : 1-866-323-2271 (disponible au Canada)

2325, rue de l'Université, Local 3320

Québec (Québec) G1V 0A6 Courriel : info@ombudsman.ulaval.ca

Annexe 4 GRILLE D'OBSERVATION D'UN ÉVÉNEMENT

Nom de l'évènement _____

Lieu _____

Date de la séance d'observation : ____ / ____ / ____

Emplacement ou adresse du site : _____

Durée de l'observation : _____

Moment de la journée : matin après-midi soir

Jour de la semaine :

Lundi Mardi Mercredi Jeudi Vendredi

Samedi Dimanche

	SITUATIONS RELIÉES A LA PRATIQUE DU HIP-HOP
A	Le comportement des artistes présentes : comment se préparent-ils à monter en scène; que se disent-ils (incitation à l'action civique, etc)? Comment se positionnent-ils, combien sont-ils?
B	Réaction des spectateurs
C	Des comportements « de fans » (chantent-ils par cœur les chansons par ie)
D	Les incitations à l'achat des disques et les lieux de vente des disques
E	Les répercussions sur les pratiques culturelles quotidiennes(style vestimentaire par ie).
F	Des signes de fans de hip-hop (graffitis sur les murs, etc)
G	D'autres signes de présence de hip-hop (etc.)
	AUTRES SITUATIONS OBSERVÉES :
	Comment les rappeurs chantent-ils leurs textes?

	Que disent-ils exactement?
	Comment interagissent-ils entre eux?
	Quels sont les messages qu'ils veulent véhiculer?
	S'inspirent-ils de pratiques culturelles quotidiennes(si oui lesquelles?)
	Décèle-t-on des messages issus du hip-hop de la CRM (droits civiques des Noirs par ie)
	Quelles stratégies commerciales (et de visibilité) ont-ils mis en place
	Comment qualifier le comportement des artistes vis-à-vis leurs fans?

Annexe 5 SCHEMA D'ENTRETIEN POUR ENTREVUE INDIVIDUELLE AUX ARTISTES

GRILLE D'ENTREVUE AUX ARTISTES

Bonjour. Mon nom est Marie-Thérèse Atséna Abogo. Je suis Doctorante en Anthropologie à l'Université Laval à Québec.

Cette étude porte sur la production et la réception de la musique hip-hop à Québec. Tu es prié de n'y répondre que si tu es âgé de plus de 18 ans. Les données recueillies seront exploitées dans le cadre de ma thèse. Elles resteront confidentielles

A- Données socioprofessionnelles

1-Quels sont :

a- **ton nom d'artiste et civique**

b- **ton âge**

c- **ton niveau d'instruction**

d- **ton lieu de résidence**

e- **ton origine ethnique ?**

f- **Es-tu immigrant ou citoyen canadien ?**

2-**Quel genre d'artiste es-tu ?**

a-Chanteur

b-danseur

c-graphiste

d-autre

(précises)

b-Travailles-tu à temps plein sur ton art ? Oui

Non

Si non quelles sont tes autres activités ? _____

Si oui vis-tu de ton art ? _____

Tu es maintenant invité à répondre à des questions concernant la production de ton art (ta musique), en particulier en ce qui concerne tes influences artistiques

B-Données sur la production de ta musique et tes influences artistiques

1-Comment as-tu reçu tes influences?

a-moyens

bpersonnes_

2- Pourrais-tu évaluer ton temps d'exposition à ces influences ?

a-Depuis l'enfance (précise le nombre de jours par semaine, par mois, par an par ex. ; et les lieux)

b- Depuis l'adolescence (mêmes précisions)

c- A l'âge adulte

-----à-----

3-Depuis combien de temps exerces-tu toi-même ton art ? (précise de quelle façon ; par ex : composition de texte ou de partition, création de chorégraphie, dessins, chants, poèmes, etc

4-Quelles sont tes artistes préférés ?

a-Pourquoi

b-Quels ont été les moyens par lesquels tu les écoutais/ou te laissais influencer par leur art ?

c-Quels sont les thèmes abordent-ils plus ?

5-Pourquoi as-tu choisi d'être artiste par rapport à un autre métier

6-Quels messages véhicules-tu dans ton art ?

7-Es-tu membre d'une organisation (association) politique ou professionnelle ?

a-Oui

b-Non

Expliques-toi _____

8- Es-tu membre d'une organisation un porte-parole ? a-Oui

b-Non

ou bien appartiens-tu à une communauté/un mouvement d'artiste ? Si oui quelle cause défendez-vous ? _____

Pourquoi _____

—

9-Par quel moyen véhicules-tu ta musique ?

a-Médias : Oui

Non

(Précises) _____

b-bouche à oreille : Oui

Non

(Précises) _____

c-spectacles/concerts : Oui

Non

Fréquences

annuelles _____

d- autre

Expliques-toi _____

10- Si tu es chanteur ou musicien, qu'est-ce qui t'inspires ton style musical?

11- Es-tu l'auteur de tes textes ? Oui Non

a- Si oui, Comment écris-tu tes textes (as-tu un style linguistique? Lyrique ? particulier)

12- _____ Comment _____ qualifies-tu _____ ton style ? _____

13- Cibles-tu un public en particulier ? Oui Non

a-Si oui lequel _____

Pourquoi ? _____

Je vais maintenant te demander de me donner ton opinion sur la consommation de ton art.

C- Données sur la consommation et la réception ton art (musique hip-hop ou autres)

1-Commercialises-tu ton produit ? Si oui par quels moyens ?

2- Comment te produis-tu ? (as-tu un producteur ?)

3-Quelles sont tes stratégies de visibilité? (quels supports utilises-tu ?)

4-Penses-tu bénéficier d'une visibilité médiatique ?

a-Dans ta zone de résidence actuelle ? et ailleurs ?

b-Te fais-tu promouvoir dans :

des émissions de télé ?

des émissions radios ?

des sites internet ?

autres

5- Comment qualifies-tu ta popularité ?

As-tu des stratégies d'évaluation de consommation

Cote d'Ecoute à la télé

Cote d'Ecoute à la radio

Ecoute sur internet

Achat de supports (disques, cassettes, mp3)

6-Quelles sont les difficultés du métier ? Comment penses-tu qu'on puisse les améliorer ?

DEUXIEME PARTIE DE L'ENTRETIEN PORTANT SUR L'ENTREPREUNARIAT

1- **Les musiciens immigrants sont souvent des immigrants africains qui vivent dans des conditions économiques difficiles . Peux-tu me dire si c'est ton cas ?**

2- Pourquoi as-tu donc choisi de chanter, plutôt que de chercher un autre emploi ? Quelles ont été tes motivations? Et quels messages veux-tu faire passer ?

3-Les artistes immigrants font souvent de "l'activisme" dans le hip-hop pour dénoncer leur marginalisation et le manque d'intégration dans l'industrie conventionnelle. Penses-tu pouvoir construire tes finances à partir de ton art ? Comment construis-tu ton marché ? Comment te produis-tu ?

4-Dans beaucoup de sociétés majoritairement blanches, les immigrants africains font face à des problèmes habituellement associés à l'immigration récente dans les pays occidentaux tels que le manque d'emploi, le manque d'éducation, le manque de ressources pour réussir un business. Est-ce le cas chez les rappeurs immigrants ?

Comment gères-tu cela ?

5-As-tu autre chose à rajouter ?

Annexe 6 SCHEMA D'ENTRETIEN GENERAL

SCHEMA D'ENTRETIEN

Bonjour. Mon nom est Marie-Thérèse Atséna Abogo. Je suis Doctorante en Anthropologie à l'Université Laval à Québec.

Cette étude porte sur la production et la réception de la musique hip-hop à Québec. Tu es prié de n'y répondre que si tu es âgé de plus de 18 ans. Les données recueillies seront exploitées dans le cadre de ma thèse. Elles resteront confidentielles

A- Données sociodémographiques

1-Quels sont a- ton nom _____ b- ton âge _____

c- ton niveau scolaire _____ d- ton lieu de résidence _____

1-bis- De quelle origine es-tu ? : _____

2- Quel genre d'artiste es-tu ?

a- Chanteur, b- danseur, c- graphiste, d- autre
(précise) _____

B- Données sur la production du hip-hop comme culture

3- Depuis combien de temps exerces-tu ton art ? _____

4- Quelles sont tes influences artistiques ?

a- genres _____

b- personnes _____

5- Quels sont les thèmes que tu abordes le plus ? _____

Pourquoi _____

_____ - _____

6- Pourquoi as-tu choisi cette activité par rapport à un autre métier ? _____

7- Es-tu un porte-parole ? / Defends-tu une cause?

Explique _____

8- Par quel moyen fais-tu ta promotion ?

a- Médias (précise) _____

b- bouche à oreille

c- spectacles/concerts

d- autre _____

9- Si tu es chanteur ou musicien, qu'est-ce qui t'inspire ton style musical? _____

10- Es-tu l'auteur de tes oeuvres ?

Si oui, Comment procèdes-tu?

T _____

11- Comment qualifies-tu ton style ?

12- Quel public cibles-tu ?

C- Données sur la diffusion de la culture Hip-Hop produite

13-Commercialises-tu ton produit ? Si oui pour quelles raisons ?

14-Comment te produis-tu ? (As-tu un producteur ?)

15-Quelles sont tes stratégies de visibilité si tu en as ?

16-Appartiens-tu à une communauté/un collectif d'artiste ? Si oui lequel?

17-Penses-tu souffrir d'une visibilité médiatique plus réduite au Québec ?

Pourquoi selon toi ?

18-Qu'est-ce qui t'amène à/te permet de/ t'accrocher?)

19-Travailles-tu à temps plein sur ton art ?

Si non quelles sont tes autres activités ?

Si oui vis-tu de ton art ?

20-Quelles sont les difficultés du métier ? Comment penses-tu qu'on puisse les améliorer ?
