

Étude sur la création du sentiment d'appartenance de jeunes Montréalais·e·s
racialisé·e·s membres de la communauté d'un studio d'enregistrement Hip
Hop

Par

Édouard Laniel-Tremblay

Département d'éducation

Université McGill, Montréal

Mai 2021

Mémoire présenté à l'Université McGill comme exigence partielle en vue de
l'obtention du diplôme de Maîtrise en Arts

© Édouard Laniel-Tremblay 2021

Table des matières

Table des matières

Résumé	p.7
Abstract	p.8
Remerciements	p.9
Chapitre 1: Introduction	p.10
1.1 Mise en contexte.....	p.10
1.2 Questions de recherche.....	p.13
1.3 Motivations et intérêts pour ce projet.....	p.14
1.4 Positionnalité.....	p.14
Chapitre 2: Cadre théorique	p.15
2.1 Les concepts de « racialisation » et « racialisé ».....	p.15
2.2 Trois piliers de la suprématie blanche.....	p.17
2.2.1. Le concept de Québécoïcité appliqué au Hip Hop.....	p.19
2.2.2 Débat sur la place des personnes racialisées dans le Québec contemporain.....	p.20
2.3 Création de solidarité dans le cadre de la pratique du Hip Hop.....	p.21
2.3.1 Nation Hip Hop Globale.....	p.22
2.4 Conclusion.....	p.23
Chapitre 3: La culture Hip Hop comme théâtre d'analyse de phénomènes sociaux (Revue de littérature, première partie)	p.23
3.1 Bref historique du Hip Hop.....	p.24
3.2 Les origines et l'essor du Hip Hop aux États-Unis.....	p.24
3.2.1 Origines du terme Hip Hop.....	p.24
3.2.2 La musique.....	p.24
3.2.3 Une voix revendicatrice.....	p.25

3.2.4 Le Hip Hop comme mode de vie.....	p.27
3.2.5 Le Gangsta Rap: le rap que l'on ne veut pas voir.....	p.28
3.2.6 Présence des femmes dans la culture Hip Hop.....	p.29
3.3 Critiques du Hip Hop : se défaire d'une vision unique.....	p.30
3.4 Le Hip Hop et le monde académique.....	p.31
3.5 Favoriser l'expression de soi par le Hip Hop.....	p.32
3.5.1 MC et l'alter ego.....	p.34
3.5.2 Hip Hop et santé mentale.....	p.35
Chapitre 4: Condensé de l'histoire du Hip Hop au Québec (Revue de littérature, deuxième partie).....	p.36
4.1 Récapitulatif historique : les échanges entre diasporas.....	p.36
4.2 Le Hip Hop au Québec et les cercles académiques.....	p.39
4.3 Le Hip Hop comme espace de contestation au Québec et à Montréal.....	p.40
4.3.1 Débat identitaire dans les productions culturelles au Québec.....	p.40
4.3.1.1 Évolution de la représentation des identités marginalisées dans les productions culturelles au Québec.....	p.41
4.3.2 Redéfinition des scènes: hybridation dans la scène Hip Hop.....	p.42
4.3.2.1 Hybridation par le langage.....	p.43
4.3.3 Le Hip Hop dans les années 2010 au Québec : différenciation de traitement.....	p.45
4.3.3.1 Hypervisibilisation des identités marginalisées: le <i>Gangsta Rap</i> au Québec.....	p.46
4.3.3.2 Le Street Rap ou « le rap que l'on ne veut pas voir» version Québec.....	p.46
4.4 Hip Hop et territoire: point d'entrée de réseaux d'appartenance alternatifs.....	p.49
4.4.1 Montréal et identification identitaire.....	p.51
4.5 Conclusion.....	p.52

Chapitre 5 : Méthodologie et méthode: à la rencontre du Studio NBS et des participant·e·s.....	p.54
5.1 Méthode qualitative.....	p.54
5.2. Méthode.....	p.55
5.2.1 Description du studio Nobadsounds.....	p.55
5.2.2. Processus de sélection des participant·e·s.....	p.56
5.3 Collecte de données : préparation pour les entrevues.....	p.57
5.4. Profil des participant·e·s.....	p.58
5.5. Première phase de l’analyse des données.....	p.60
5.5.1. Réalignement du cadre théorique.....	p.60
5.5.2. Seconde phase de l’analyse des données et codage.....	p.61
Chapitre 6 : Analyse du développement individuel: émancipation personnelle.....	p.62
6.1 Rap et expression de soi.....	p.63
6.1.1 Rap et éveil critique.....	p.63
6.1.2 Rap et introspection.....	p.66
6.1.3 Aspect musical.....	p.67
6.2 L’alter ego chez les participant·e·s.....	p.69
6.2.1 La technique de rap « ego-trip ».....	p.70
6.2.1.1 L’ego-trip chez les participants.....	p.72
6.2.1.2 Redéfinir les possibilités d’un avatar: Mouvement poétique abstrait.....	p.73
6.2.2 L’alter ego et le langage.....	p.75
6.3 Courbe d’apprentissage.....	p.76
6.4 Dynamique de genre.....	p.77
6.4.1 construction de la figure artistique.....	p.78
6.4.2 Vers des changements dans les moeurs et pratiques.....	p.80

6.5 Conclusion.....	p.81
Chapitre 7 : Analyse du développement communautaire : création d'un esprit de corps.....	p.82
7.1 Création de solidarités au Studio NBS: le studio comme incubateur.....	p.83
7.1.1 Hip Hop et développement de la communauté.....	p.83
7.1.2 Création d'un sentiment d'appartenance par le biais du Hip Hop.....	p.85
7.2 Difficulté et complexité de la création d'appartenance.....	p.87
7.2.1 Hermétisme de la définition de l'identité québécoise.....	p.88
7.3 Limitation des catégories identitaires « conventionnelles ».....	p.90
7.3.1 Vers une remise en question des concepts d'identification eurocentristes.....	p.91
7.3.2 Le « Montréal Hip Hop ».....	p.92
7.4. Observations sur la structure de la scène rap au Québec :la langue ou l'« accent » comme élément distinctif.....	p.93
7.4.1. Pertinence des espaces de rencontres alternatifs.....	p.96
7.5. Conclusion du chapitre : l'importance des réseaux alternatifs.....	p.98
Chapitre 8 : Résultats et Conclusion : Le Hip Hop comme cadre socioculturel légitime ouvert à l'hybridation.....	p.99
8.1. Principaux points à retenir: regagner son respect.....	p.99
8.1.1 Fondations.....	p.100
8.1.2 Vulnérabilité.....	p.100
8.1.3 Repaire.....	p.101
8.1.4 Racialisation.....	p.101
8.1.5 Deux poids, deux mesures.....	p.102
8.1.6 Blanchissement et invisibilisation.....	p.103
8.2 Le Studio NBS: théâtre des redéfinitions identitaires.....	p.103

8.3 Conclusion.....	p.106
Bibliographie.....	p.109
Annexe.....	p.120

Résumé

Cette recherche examine comment des pratiques artistiques influencées par la culture Hip Hop se déroulant dans un studio d'enregistrement communautaire participent au développement personnel et social de jeunes Montréalais·e·s racialisé·e·s. Il est soutenu qu'en incarnant des principes et valeurs associées au Hip Hop, le studio canalise et stimule un cadre permettant aux jeunes l'exploration de leurs identités multiples et marginalisées ce qui s'accompagne d'une part, d'une prise de conscience et d'émancipation en mobilisant des éléments de la culture Hip Hop pour stimuler une croissance personnelle reposant sur la liberté créatrice. D'une autre part, cette communauté ouvre la porte à la création du sentiment d'appartenance pour les jeunes Montréalais·e·s racialisé·e·s reposant sur la constitution de fondations et réseaux alternatifs au sein de la communauté du studio, de la scène locale et mondiale du Hip Hop. Ce faisant, le studio engendre l'émergence de solidarités affinitaires lui conférant un rôle de carrefour et de point d'ancrage pour cette communauté.

Mot clés: Hip Hop, Montréal, Jeunes, Race, Appartenance, Maison de jeunes, Musique, Communauté

Abstract

This research examines how artistic practices influenced by Hip Hop culture taking place in a community recording studio affect the personal and social development of young racialized Montrealers. It is argued that by embodying principles and values associated with Hip Hop, the studio allows young people to explore their multiple and marginalized identities, supporting personal growth through creative freedom and critical consciousness. As well, this community opens the door to a sense of belonging for young racialized Montrealers based on alternative foundations and affinity-based solidarities in the studio space and through local and global Hip Hop networks. The studio fosters belonging as both crossroads and anchor point for this community of youth.

Key words: Hip Hop, Montreal, Youth, Race, Belonging, Youth Centre, Music, Community

Remerciements

Ce fut un grand privilège de pouvoir mener à terme ce projet et je suis très reconnaissant pour les rencontres et liens que j'ai pu tisser en cours de route. Cette thèse n'aurait pas été possible sans la généreuse participation des membres de la communauté du studio Nobadsound ainsi que la confiance et l'appui de son coordonnateur Jai Nitai Lotus. Cet espace est résolument particulier et dispose d'une aura qui gagne à être reconnu. J'aimerais remercier par la même occasion la communauté du Chalet Kent et son incroyable équipe du personnel. Je tiens à remercier tout spécialement mes parents Françoise et Serge, ma sœur Constance et ma famille pour leurs encouragements et leur soutien sincère. J'ai une pensée toute spéciale pour ma conjointe Johanna. A vida é surpreendente nao é mesmo? Te amo e te quero ao meu lado! Je remercie mes ami·e·s, colocs et collègues qui ont contribué aux réflexions qui ont guidé ce projet. Je ne peux passer sous le silence mon appréciation pour le travail d'accompagnement dont j'ai bénéficié de la part de mes directeur.trice.s de recherche Bronwen E. Low et Philip S.S. Howard qui ont su m'épauler avec gentillesse, discernement et perspicacité tout au long du processus. Merci à Bronwen pour l'intérêt initial et la confiance démontrée ainsi qu'à Philip pour avoir accepté de se joindre en cours de route. Vos expertises complémentaires auront fait de cette recherche travail une expérience hautement enrichissante et formatrice.

Chapitre 1

Introduction

1.1 Mise en contexte

Lors de l'été 2014, le climat social au Québec est teinté par le débat au sujet de la Charte des valeurs québécoises qui relance des conversations de nature identitaire. Au même moment, une controverse a éclaté dans les médias québécois suite à la sortie de l'album du groupe rap Dead Obies originaire de la Rive-Sud de Montréal et dont certains membres sont racialisés qui se voyait reprocher leur usage du franglais dans leurs paroles: soit un entremêlement du Français et de l'Anglais. Les condamnations n'ont pas été unanimes (Cassivi, 2014; Savard Moran, 2019, p.37), mais il en reste que des commentaires tels que ceux de Mathieu Bock-Côté décrivant le style de rap « d'autisme culturel » (2014) puisque ces artistes « rape[nt] au suicide » selon Christian Rioux (2014); bref que cette pratique représenterait un « raffinement des colonisé[e]s » (Bock-Côté, 2014).

Ces commentaires participent à la prolifération et normalisation d'un discours identitaire néo-conservateur où « *one identity marker (in this case language) is used as a way of masking concerns about other markers of identity (for example race)* » (White, 2019, p.2). En poursuivant, les propos des chroniqueurs faisant état d'une instrumentalisation du Hip Hop¹ à des fins identitaires combinés à des amalgames douteux au sujet du colonialisme et des troubles neurodéveloppementaux tels que l'autisme expriment une anxiété identitaire sous le couvert d'une série préjugés. L'analyse de Bob

¹ L'orthographe privilégiée pour ce terme provient d'Alim, Ibrahim et Pennycook (2009) et cherche, d'une part, à réunir sous une même terminologie les diverses composantes du Hip Hop. D'une autre part, il représente un désir de marquer la valeur culturelle du mouvement Hip Hop tout en insistant sur la pluralité des diverses façons de vivre et d'interpréter les expériences s'y rattachant. Pour ces auteurs, la culture Hip Hop est considérée comme un mode de vie et une façon de concevoir la vie. Les majuscules permettent de mettre l'emphase sur cette dimension dans une perspective où les différentes cultures Hip Hop présentent dans le monde en viennent à former la Nation Hip Hop Globale.

White au sujet de cette polémique souligne que « *exclusion based on linguistic criteria can be a means of obscuring deeply-held beliefs and anxieties about race and racial difference* » (White, 2019, p.3) ce qui invite à se questionner sur les motivations réelles des acteurs à l'origine de la polémique, car ultimement, ce débat participe à définir « *how language feeds into specific ideas about who belongs to what “we” and under what circumstances* » (White, 2019, p.3). En réponse à ces accusations et formulations déplacées, Yes Mccan, désormais ex-membre du groupe, critique que la situation ait été instrumentalisée sans chercher à connaître le point de vue des membres du groupe et ajoutant au sujet des critiques à l'endroit du langage que (Voir, 2014).

Cette polémique faisait état d'une actualisation des débats concernant l'insécurité langagière au Québec (Beaudoin-Bégin, 2015; Bouchard, 1998, 2011; Mather, 2015; Melançon, 2015; Moquin-Beaudry, 2015) ainsi que du prestige culturel et symbolique grandissant que détient le Hip Hop au Québec. Ce faisant, la controverse du franglais nous révèle comment les médias conçoivent les productions culturelles en adoptant une approche qui reproduit un effacement et un blanchiment de la scène Hip Hop en adoptant un cadre d'analyse qui reproduit et perpétue à plusieurs égards la vision dominante ayant caractérisé l'histoire du Québec axée sur une approche biculturelle (Francophones et Anglophones²). Considérant que la scène Hip Hop au Québec est historiquement très marquée par son caractère multilingue (Low, Sarkar et Winer, 2009, p.66-67; Low & Sarkar 2012) ainsi que par les membres des communautés racialisées notamment noires, afrodescendentes et latinx (Desfossés, 2020; Lamort, 2017; Lesacher et al., 2014; Néméh-Nombré, 2018), la culture Hip Hop représente un point d'entrée pertinent pour examiner la place et le rôle des communautés racialisées dans la société québécoise et surtout, pour connaître leurs opinions sur le sujet.

Les commentaires provenant des médias au sujet du Hip Hop et du franglais n'étaient pas tous aussi diffamatoires et alarmistes que les exemples cités, mais néanmoins situent

² La construction de ces deux groupes a évolué depuis le début de la colonisation en mettant de l'avant différentes identités que ce soit celles des colons Anglais ou Français, de Catholique, de Protestants ou Anglicans et plus récemment de Francophone ou Anglophone. Il en demeure que les identités, quoique basées sur des réalités sociales et historiques, omettent et évacuent bon nombre d'identités ayant subi une marginalisation notamment celles des communautés des Premières nations, Métis, Inuit et Afrodescendentes.

le débat sur un plan dualiste entre raison de la nature du terme franglais qui évacue les références aux autres langues et cultures pourtant très présentes dans la scène Hip Hop au Québec. Simultanément, comme nous le verrons au cours de ces pages, de nombreuses études (Capitaine et al., 2018; Laabidi, 2012; Lafortune et al., 2019; Lamarre 2013; Magnan et al. 2019; Ménard, 2017; Talbot & Yerochewski, 2021) rapportent que les jeunes personnes racialisées éprouvent un très faible sentiment d'appartenance envers la société blanche québécoise en raison des signes d'hermétisme à l'égard de l'inclusion des personnes racialisées et possédant des identités marginalisées. Bref, qu'il existe un manque d'ouverture dans la société québécoise à la reconnaissance et l'inclusion des identités qui ne serait pas blanches.

Dans ce contexte, les jeunes se tournent, par défaut et par choix, vers des espaces et des réseaux alternatifs pour développer leur sentiment d'appartenance et c'est ainsi que les identités marginalisées dans le contexte social dominant de Montréal, du Québec et du Canada peuvent trouver une plus grande acceptation et valorisation dans des mouvements culturels aux limites et modes de représentations alternatives comme celui du Hip Hop (Laniel-Tremblay & Low, 2021³). La scène Hip Hop ne doit pas être considérée comme une panacée, mais comme un espace de négociation des identités plus réceptif aux positionnalités des personnes racialisées dans des contextes sociaux majoritairement blancs (Leppänen & Westinen, 2017; Low & Sarkar, 2012) tout en se rappelant que « *the crisis of immigration into the west is a racial crisis, for it threatens the erosion of white supremacy by the potential enfranchisement of aliens* » (Thobani, 2007, p.72). Pour les participant·e·s, un rapprochement avec la culture Hip Hop par l'entremise de leurs fréquentations du studio génère un sentiment d'appartenance envers les membres de cette communauté et permet par la même occasion de développer un sentiment d'appartenance qui dépasse les frontières municipales, provinciales et nationales.

En partant du discours des médias québécois préalablement exposés qui représente le discours ambiant, l'objectif de cette recherche est de connaître les points de vue de la

³ Cette publication rédigée à partir des mêmes données que cette thèse aborde comme les jeunes dé- et re-territorialisent (Papastergiadis, 2000) leurs identités dans une perspective de remise en question des normes d'appartenance du Québec et du Canada.

population invisibilisée par les commentaires ci-dessus. Considérant la popularité du Hip Hop auprès des jeunes, l'idée m'est venue de réaliser des entrevues avec des jeunes membres de la communauté Hip Hop afin de cerner comment ces dernier·ière·s vivent et perçoivent la création du sentiment d'appartenance dans un contexte social qui efface les présences et expériences des personnes racialisées. La communauté du studio Nobadsound (NBS) situé au Chalet Kent, une maison des jeunes dans le quartier Côte-des-Neiges, fut sélectionnée en raison de sa vivacité et son *éthos* pour mener ce projet à l'intersection des études raciales critiques, des études identitaires et de la sociolinguistique critique.

1.2 Questions de recherche

Par conséquent, la question de recherche pour cette thèse est : « quels rôles jouent le Studio NBS et la culture Hip Hop dans la vie de jeunes montréalais·e·s racialisé·e·s »? Compte tenu du fait que les jeunes racialisés au Québec sont catégorisés en tant qu'étrangers, une sous-question qui se décline comme suit « comment la fréquentation du Studio NBS par les participant·e·s pourrait façonner l'élaboration de leur sentiment d'appartenance? » servira à explorer les principales thématiques émergeant de la question de recherche.

De manière à explorer les questions au cœur de ce mémoire, le deuxième chapitre présente les principaux concepts théoriques mobilisés au cours de ce mémoire. Le troisième chapitre présente quelques aspects de l'histoire du mouvement Hip Hop alors que le quatrième chapitre accordera une attention particulière sur sa présence sur les territoires non cédés du « Québec » et de Montréal/Tio'tia:ke. Le cinquième chapitre décrit la méthodologie permettra d'expliquer les processus guidant cette recherche et surtout à présenter les profils des participant·e·s avec lequel·le·s ont été réalisées les entrevues. Ainsi la table sera mise pour l'analyse débutant au sixième chapitre en examinant le volet du développement individuel et le septième portant sur le développement communautaire. Cette séparation permettra de mobiliser les concepts théoriques les plus appropriés pour rendre compte des dynamiques sous-jacentes qui seront détaillées dans le chapitre huit présentant les résultats et la conclusion.

1.3 Motivations et intérêts pour ce projet

Adolescent, la musique Hip Hop a toujours été présente sans pour autant être un style musical constituant un pilier de mes influences. C'est au début de la vingtaine que j'ai appris à voir ce mouvement au-delà des artistes qui ont des succès sur les circuits commerciaux et à comprendre l'étendue et la richesse de la communauté Hip Hop dans le monde. Rétrospectivement, j'ai tranquillement réalisé que la culture Hip Hop avait constitué un contact avec des identités racialisées et marginalisées. La controverse du *franglais* fut un déclic, car j'ai découvert les travaux concernant la scène Hip Hop au Québec et son influence sur le développement langagier et identitaire. Un deuxième déclic est survenu pendant le cours *Critical Race Studies* offert par Philip S.S. Howard au cours duquel j'ai davantage saisi l'ampleur, la complexité et les expressions du colonialisme et de la suprématie blanche dans la construction des sociétés canadienne et québécoise. La combinaison de ces deux événements et de mes expériences de carrière auprès de jeunes m'ont fait réaliser qu'il y avait beaucoup de questionnement à explorer et que le mouvement Hip Hop est un terreau fertile pour comprendre comment se manifestent et s'actualisent des dynamiques sociales. En outre, les préjugés à l'égard de la culture Hip Hop à l'effet qu'elle encourage la violence, qu'elle est sexiste, misogyne et homophobe sont évidemment à condamner, mais s'inscrivent et représentent des dynamiques sociales qui reposent sur une déresponsabilisation et un mauvais ciblage des causes de ces manifestations. En tant que phénomène culturel et social contemporain, le mouvement Hip Hop se prête à des analyses proposant des angles et points de vue différents au sujet d'enjeux sociaux.

1.4 Positionnalité

La poursuite d'études universitaires est un privilège incroyable et c'est encore plus vrai pour des études de cycle supérieures ce qui s'accompagne, et ce particulièrement dans le domaine de l'éducation, d'une responsabilité envers sa communauté. Je reconnais que le travail pour rédiger ce mémoire fut effectué sur les territoires autochtones non cédés de la nation Kanien'kehá: ka à Tiohtiá:ke / Montréal ainsi que sur ceux des peuples Guarani Mbyá et Tupi, Kaingang, Krenak et Terena à São Paulo, Brésil (Comissão Pró-Índio de

São Paulo ,2020). Je reconnais que cette thèse est rendue possible en raison d'une combinaison de privilèges faisant en sorte que je puisse me dédier à ce qui me passionne. Tout au long du processus de cette thèse, j'ai fait en sorte de demeurer attentif à comment mes identités d'homme cis blanc francophone ont guidé mes actions et raisonnements. Je reconnais que mes identités comportent des limites qui peuvent transparaître dans cette recherche. Également, je tiens à préciser mon rôle en tant que descendant de colons européens faisant de moi un acteur complice du colonialisme et à dénoncer l'implication historique de l'université dans les systèmes d'esclavagisme et d'oppression des personnes noires et autochtones reproduisant les logiques capitalistes et coloniales Je prends acte de ces constatations pour les inclure dans mon processus d'apprentissage en faisant preuve d'humilité et d'ouverture pour revisiter et réexaminer mon implication; exercice essentiel pour amorcer un travail anticolonial et antiraciste. Ce travail de longue haleine fut aussi une occasion pour pratiquer et visibiliser une écriture inclusive⁴ dans le but de remettre en considération et de questionner les structures et constructions genrées du langage et de la langue française.

Chapitre 2

Cadre théorique

La création du sentiment d'appartenance sous l'œil des études raciales critiques

2.1 Les concepts de « racialisation » et « racialisé »

D'entrée de jeu, Simpson, James et Mack expliquent que « *racialization can be defined as the ways in which individuals and institutions categorize and treat people and groups in racial terms* » (2011, p.298) ce qui souligne comment les dimensions individuelles et sociales d'une personne sont influencées par le processus de racialisation. Afin de bien souligner la dimension socialement construite du concept de « race », nous nous référerons également à la définition du concept de racialisation par Eid désignant «

⁴ Une écriture inclusive a été privilégiée pour la rédaction de cette thèse. Elle s'inspire du Manuel d'écriture inclusive proposé par la Chaire de recherche sur la diversité sexuelle et la pluralité des genres de l'UQAM recommandant le guide de Haddad (2017) et de pratiques observées sur internet. J'ai été très attentionné et méticuleux en espérant ne pas avoir commis d'oubli.

des groupes assignés à une catégorie essentialisante, imputée à la nature, par les groupes majoritaires à partir de marqueurs ou traits physiques, culturels ou sociaux (réels ou imaginés, ex. : peau noire, religion, patronyme) » (2012, p.1). Ces précisions soutiennent la vision que:

le terme « racialisé » renvoie aux individus qui subissent la racialisation. Le terme est utile, car il permet de rendre compte, grâce au suffixe « -isé », de l'assignation à l'origine de la racialisation, mais également du caractère socialement construit du racisme. Il permet dans le même temps de désigner les personnes qui subissent le racisme sans pour autant les réduire aux termes qui sont employés pour les raciaiser (Bensiali-Hadaud, 2020, p.13).

Simultanément, il importe de considérer les précisions de Lewis au sujet de l'implication du groupe dominant Blanc dans le processus historique de construction et de définition de la racialisation :

I argue that in a racialized social system all actors are racialized, including whites. Because all social actors are racialized, at some level they must live or perform or “do race”. However, because of their social location (as dominants) whites historically have had the luxury of racializing others without necessarily, except strategically, developing or invoking, a strong racial consciousness (2004, p. 625).

Incidentement, nous partons du constat que la racialisation est une construction sociale évolutive servant les intérêts des communautés blanches dominantes. Pour bien définir ce qui est sous-entendu par « intérêts » et les Blanc.he.s, le constat de Thobani servira pour amorcer cette réflexion alors que « *the central contradiction of Canadian citizenship, deeply rooted in its earliest stages of development, is that the citizenship rights of settlers, nationals, and immigrants remain based in the institution of white supremacy* » (2007, p. 74). Nous allons nous concentrer sur la thématique de l'appartenance afin de décrire comment les positions des personnes racialisées sont développées et maintenues à l'extérieur du cadre de la société blanche nord-américaine et plus particulièrement de la société québécoise. Nous allons commencer par un rappel de ce qui compose et reproduit le système de la suprématie blanche.

2.2 Trois piliers de la suprématie blanche

Andrea Smith a conceptualisé la suprématie blanche dans le contexte des États-Unis, mais la pertinence du concept s'applique au cas canado-qubécois avec quelques ajustements (2012, p.1-2). Elle défend que la suprématie blanche se matérialise sous trois pôles distincts et à la fois interreliés. Le premier étant l'esclavagisme et l'attitude anti-Noir-es qui établit les Noir-es comme étant la propriété permanente de l'État par la commodification de leur corps afin de les insérer dans la logique capitaliste (Wilderson III, 2015, p.8). Le deuxième consiste en la poursuite du génocide à l'endroit des Premiers Peuples dans le but de s'emparer du territoire de l'île de la Tortue (Coulthard, 2014) en mobilisant les appareils de l'État combinés à une stratégie d'effacement colonial (Thobani, 2007, p.144). Le projet de « *settler colonialism* » qui pourrait se traduire par « colonialisme d'implantation⁵ » recours à la figure du « colon » qui personnifie les projets de l'État par son insertion et participation à ce projet « *because the settlers make Indigenous land their new home and source of capital, and also because the disruption of Indigenous relationships to land represents a profound epistemic, ontological, cosmological violence* » (Tuck & Yang, p.5). Également, à préciser : que les « colons » ne sont pas des immigrant·e·s en raison du rapport de force que leur présence impose et perpétue (Tuck & Yang, p.6). Le troisième prend racine dans la théorie de l'orientalisme d'Edward Said qui démontre que l'Occident s'est positionné comme étant supérieur en construisant son identité en opposition à l'« Orient » jugé inférieur. Cela a pour effet de positionner les Occidentaux blanc·he·s dans une position de dominant ce qui leur donnerait la légitimité nécessaire pour imposer leur ontologie. Il se dégage de ces composantes la nécessité d'implanter le concept de hiérarchie sociale et Smith (2016) soutient que les trois piliers de la suprématie blanche sont des outils pour imposer par la même occasion une conception hétéropatriarcale de la société. David Austin conclut que « *Québec's own version of a founding national narrative is a tale of innocence and victimhood that conveniently omits*

⁵ Tel que l'explique Chagnon: « il existe différentes traductions du terme « *settler colonialism* », dont « colonialisme de peuplement », « colonialisme d'établissement » et « colonialisme d'occupation ». J'ai choisi d'employer le terme « colonialisme d'implantation », qui connote la permanence et la croissance, tout en reconnaissant la multiplicité des traductions » (2019).

the colonization of Indigenous peoples, the practice of slavery and racial exclusion » (2010, p. 19).

La juxtaposition des théories décrivant les trois piliers de la suprématie blanche et les précisions concernant la terminologie des termes « racialisé » et « racialisation » soulignent la construction des rapports d'inégalité envers les individus racialisés. Thobani apporte des précisions au sujet de la perception et de la compréhension au sujet du terme immigrant en relevant un paradoxe:

The category immigrant undermines the very notion of the nation as a homogenous entity, as well as of the nation as a nonracial entity. It reveals the heterogeneous nature of the population by drawing attention to the presence of racial Others within the nation's psychosocial and physical space. However, the racialized category immigrant also paradoxically helps sustain the myth of the nation as homogenous, by constructing as perpetual strangers those to whom the category is assigned, even when they are second or third generation Canadianborn citizens, as is the case with the contemporary use of the term 'immigrant communities' (Thobani, 2007, p. 76).

Ces observations au sujet de personnes migrantes racialisées contribuent à décortiquer le climat social dans lequel les participant·e·s vivent et structurent leurs perceptions et sentiment d'appartenance à la société québécoise. Ainsi, leurs identités peuvent être ostracisées et maintenues dans un état perpétuel d'exclusion, mais aussi être essentialisées comme le rapporte une étude au sujet des jeunes noir·e·s francophones originaires du continent africain qui se font apposer l'identité d'afro-états-unien·es (Ibrahim, 1999). Similairement, les personnes asiatiques ont subi des traitements discriminatoires en tant que migrant·e·s ainsi que sur le marché du travail (Day, 2016) ou comment des femmes originaires de l'Asie du Sud-Est sont instrumentalisées par l'industrie des soins à domicile (Galerand, Gallié et Ollivier-Gobeil, 2015). Face à de telles observations au sujet de la place et de l'intégration des personnes racialisées dans les sociétés québécoises et canadiennes, les notions de double standard et de racisme

systemique servent à expliquer et nommer les dynamiques qui ciblent et affectent les personnes et communautés racialisées.

2.2.1. Le concept de Québécoïcité appliqué au Hip Hop

À la lumière de l'évolution de la scène Hip Hop au Québec, les thématiques du langage et de la racialisation ont émergé comme des pôles centraux pour comprendre les dynamiques sous-jacentes au sujet de la création du sentiment d'appartenance. Le concept de la Québécoïcité développé par Sarkar, Low et Winer peut servir à rendre compte de ces phénomènes, car il réfère à :

two intersecting continua, sight and sound [...], are the most important elements: having or not Whiteness is the first fact to be noted about any newly encountered individual in Quebec. The other, unseen but clearly heard, element that goes to make up Québécoïcité in our theoretical framework is language: specifically, speakers in Quebec being perceived as having or not having the "right" kind of French (2007, p. 357)

Il se dégage que la blancheur est l'élément constituant principal et ensuite, la proximité avec le français québécois est le second axe qui déterminera le positionnement d'un individu. Plus précisément « *this nativeness will be determined in some cases by more obvious features of pronunciation and grammar, but may extend to issues of appropriacy in register use and shift on the spectrum of "local"-sounding use* » (Sarkar, Low & Winer 2007, p. 357). Appliqué à la scène Hip Hop du Québec, ce concept permet de mieux comprendre le caractère multilingue des modes d'expressions des rappeur·se·s (Low & Sarkar, 2012) et comment leur langage reflète l'enchevêtrement de leurs identités. Ce concept fut aussi mobilisé pour examiner les rapports du genre chez des rappeuses montréalaises d'origine haïtienne pour faire ressortir les mécanismes d'invisibilisation de ces artistes dans l'espace public parce qu'elles conjuguent les identités de femmes, noires et ne s'exprimant pas nécessairement avec un français jugé standard au Québec (Lesacher et al., 2014). La Québécoïcité offre la possibilité de décortiquer comment le vu et l'entendu se combinent pour quantifier le degré d'acceptation d'un individu dans le « Nous »

québécois en soulignant le caractère finalement discriminatoire de cette forme de catégorisation.

2.2.2 Débat sur la place des personnes racialisées dans le Québec contemporain

Dans le contexte québécois, les questions identitaires et de la place des personnes racialisées dans la société ont été très présentes dans l'espace public au cours des quinze dernières années. Ainsi les projets de loi proposés par le gouvernement du Québec tels que les accommodements raisonnables (2006-08), la Charte des valeurs québécoises (2013-2014) et la Loi sur la laïcité de l'État (2019) ont servi de tremplin à certains médias de masse afin de créer un sentiment de panique et de crise à l'égard de l'avenir des Québécois·e·s francophones (Benoit, 2018; Potvin, 2017a, 2014). Cette instrumentalisation de la peur puise néanmoins dans des opinions et courants qui sont bel et bien présents dans des franges de la population québécoise francophone descendant de colons dits de souche. Ces épisodes nourrissent un climat social politique auquel les médias profitent à des fins financières (Potvin, 2014) et qui soulignent comment les piliers de la suprématie blanche peuvent s'imbriquer au système capitaliste afin d'entretenir un discours populiste.

Que ce soit à l'école (Laabidi, 2012; Lafortune et al. 2019; Magnan et al., 2019; Ménard, 2017; Potvin, 2018b) ou au niveau identitaire de manière plus générale (Lamarre 2013; Yerochewski, 2021), les personnes racialisées se font répéter le message qu'elles ne sont pas totalement les bienvenues et qu'elles doivent s'adapter à la majorité francophone blanche. Un tel climat social fait en sorte de soulever des interrogations quant à la possibilité de développer un sentiment d'appartenance pour les personnes possédant des identités marginalisées vivant au Québec.

Tel que le démontrait déjà une étude au début des années 2000 auprès de jeunes adultes montréalais·e·s d'origines chilienne, salvadorienne et vietnamienne, la création du sentiment d'appartenance est bel et bien complexe ou mitigé quand les personnes n'appartiennent pas au groupe majoritaire francophone blanc et les relations transethniques et transnationales participent à la création de nouveaux espaces identitaires qui permettent de développer leur sentiment d'appartenance dans des termes qui leur correspondent plus

(Laperrière, LaTour, Segura, 2005). De plus, en prenant en compte les conclusions de Magnan et al. (2017), les jeunes de deuxième ou troisième génération de migrant·e·s né·e·s au Québec ne s'identifient pas aux francophones blancs. Ce type d'observation alimente les discussions au sujet du développement du sentiment d'appartenance par l'entremise de communautés alternatives comme celle de la Nation Hip Hop Globale.

2.3 Création de solidarité dans le cadre de la pratique du Hip Hop

La culture Hip Hop est par essence un vecteur de rencontre et de rapprochement que ce soit par des collaborations entre artistes, l'organisation de projets communautaires, la rencontre entre ami·e·s partageant cette passion, etc. Afin de mieux contextualiser ce que représente le Studio NBS pour les jeunes, nous allons présenter quelques observations se rapportant à la création de leur sentiment d'appartenance. L'étude de Dimitriadis (2009, p.80) réalisée au milieu des années 1990 auprès de jeunes artistes Hip Hop dans un centre communautaire du *Midwest* des États-Unis décrit le processus créatif des jeunes fréquentant le centre. Les observations du regretté Dimitriadis soulignent que la force de l'identification, qu'elles soient culturelles, musicales ou identitaires pour en n'en nommer que quelques-unes, joue un grand rôle dans la sélection des répertoires dans lesquels les jeunes artistes iront puiser pour forger leurs styles. À l'instar de projets mettant à l'avant-plan les questions d'identité et d'appartenance de jeunes Canadien·ne·s racialisé·e·s en milieux majoritairement blanc (Lee & Finnery, 2005), le Hip Hop peut être un de ces véhicules favorisant les pratiques qui participent à créer une représentation par les jeunes de leurs manières de concevoir et vivre leurs multiples identités. De plus, le fait de partager des répertoires contribue de manière encore plus significative au processus d'identification du jeune à sa communauté et à sa communauté de pratique. Ces observations de l'histoire du Hip Hop montrent que son développement s'est effectué selon les termes des communautés d'où il a émergé. C'est en raison de la nature des identités que le Hip Hop permet de véhiculer que ce mouvement culturel prend des dimensions politiques pouvant être parfois assumées et parfois s'imposées par la force de l'environnement attribuable à la suprématie blanche.

2.3.1 Nation Hip Hop Globale

En analysant la propagation du Hip Hop à l'échelle mondiale et pour prendre en considération les échanges entre les multiples communautés, Samy Alim s'inspire du concept de communauté imaginée (Anderson, 1991) pour proposer de regrouper ces dynamiques sous l'appellation *Global Hip Hop Nation (GHHN)* qu'il décrit comme « *a multilingual, multiethnic « nation » with an international reach, a fluid capacity to cross borders, and a reluctance to adhere to the geopolitical givens of the present* » (2009, p. 3). Le concept de la *GHHN* devient intéressant pour analyser l'impératif du postulat *keepin' it real*, élément central dans le Hip Hop qui privilégie l'authenticité en impliquant que les influences extérieures doivent être articulées avec le particularisme régional (Pennycook, 2007).

L'appellation *GHHN* s'inscrit dans une lignée de réflexions désirant mettre de l'avant les dimensions langagières, identitaires et transnationales dans une optique de développement de liens entre personnes partageant des affinités. Le Hip Hop est ainsi un objet d'étude pour penser les dynamiques raciales (Kitwana, 2005; Rose 2008; 1994) et aussi en y incluant une perspective féministe (Hills Colins, 2006). Mela Sarkar est d'avis que le Hip Hop permet aux rapper·euse·s montréalais·e·s de recourir à « *a whole new set of multiple, hybrid, and fluid identities into the debate, thus making possible new ways of unpacking the traditional, tacit, and (I would argue) toxic view of Quebec identity, with its unspoken grounding in “Whiteness” and “Frenchness”* » (2009, p. 153). Compte tenu de la diversité des influences à même la culture Hip Hop et de la pluralité des approches pour étudier des phénomènes qui s'y rapportent, les propos de Grewal (2020) à l'effet que le Hip Hop n'est pas figé ni monolithique participent à rappeler qu'il s'agit d'un phénomène culturel bien vivant et continuellement évolutif.

Cette manière de concevoir l'apport du développement culturel par l'entremise de l'agencement des composantes telles que les identités multiples et marginalisées et le développement de communauté dans des contextes transnationaux est important à prendre en considération. Il est tout aussi fondamental de rappeler ce que Harper et Jackson évoquent à l'effet que « *the music and culture are a response to the tough circumstances*

of the conditions found in poor communities of color [...] it is a way to negotiate the trauma and struggle of being the Other » (2018, p. 114). Pour les membres de communautés marginalisées, la pratique du Hip Hop ou d'une autre forme artistique est par conséquent un moyen de prendre contact et de communiquer avec différentes communautés partageant des expériences similaires.

2.4 Conclusion

Ce chapitre explore brièvement comment les thématiques de l'identité et de la création du sentiment d'appartenance sont des enjeux relevant d'une complexité et de l'intersection de nombreuses dynamiques sociales. Cette recherche examinera le rôle de la culture Hip Hop dans un contexte où elle est valorisée et encouragée dans une perspective de comprendre les principes et attitudes qu'en retirent les participant·e·s.

Chapitre 3

Revue de littérature (première partie)

La culture Hip Hop comme théâtre d'analyse de phénomènes sociaux

Dans le but de comprendre le rôle et l'impact du Studio NBS pour les participant·e·s et compte tenu de la trajectoire historique du Québec au sujet des questions identitaires tel que vue au chapitre précédent, la thématique du Hip Hop ouvre la porte à une analyse de la situation concernant l'évolution démographique de la population québécoise et surtout, un outil pour analyser la perception des identités marginalisées en société. La revue de littérature sera divisée en deux chapitres afin de faire part d'éléments généraux de l'histoire du Hip Hop. Dans le troisième chapitre, nous allons remonter aux origines de la culture aux États-Unis pour ensuite examiner quelques composantes de cette culture qui peuvent avoir un impact sur le développement personnel et social des jeunes. Dans le chapitre 4, il sera question de la culture Hip Hop au Québec et comment l'évolution de la musique rap et de la culture Hip Hop sont profondément imprégnées d'enjeux et de dynamiques associées aux études raciales critiques.

3.1 Bref historique du Hip Hop

La culture Hip Hop a émergé dans les années 1970 dans les communautés Africaines-États-Uniennes et Latinx du quartier du Bronx à New York dans un contexte social et politique empreint de tensions raciales et économiques (Forman & Neal, 2012). Ce mouvement se décline sous quatre axes soit le *Mcing* prenant la forme de rap (acronyme de *Rhythm and Poetry*), le *Djing*, le *break dancing* (et d'autres formes de danses), le graphisme (tag, graffiti) auxquels certain·e·s ajoutent le savoir (Alim, 2009, p. 2 ; Laabidi, 2006, p. 168). Les origines de ce mouvement non monolithique vont puiser dans différentes influences présentes dans la société états-unienne qui doivent être contextualisées pour exposer le rôle et l'impact du Hip Hop et de l'arborescence de ce mouvement culturel qui est devenu politique et mondial (Alim, Ibrahim & Pennycook, 2009; Forman & Neal, 2012).

3.2 Les origines et l'essor du Hip Hop aux États-Unis

3.2.1 Origines du terme Hip Hop

Les origines du Hip Hop sont un peu nébuleuses à commencer par l'origine même de la signification du terme ce qui contribue à entretenir un certain mysticisme. Myriam Laabidi (2006, p. 167) rapporte que la première syllabe « hip » proviendrait d'une déformation du verbe *to hep* qui serait une mutation du verbe *to hip* qui signifie « être dans le coup » ainsi que désignant une compétition en jargon africain-états-unien. Également, « hip » désigne en wolof, langue présente au Sénégal, « ouvrir les yeux ». Pour ce qui est de « hop », Laabidi rapporte que le terme renvoi à une réunion amicale tandis que *to hop* se traduit par sauter et danser (2006, p. 167). La combinaison des divers sens à l'origine du terme aide à comprendre un peu mieux l'état d'esprit et les origines des influences qui se sont combinées au début lors de l'émergence de ce qui allait être désigner comme Hip Hop.

3.2.2 La musique

Nous nous concentrerons sur deux aspects clés à commencer par la musique qui amène à revoir les liens dynamiques entre les États-Unis et la Jamaïque. Cette île des Antilles peuplée de descendant·e·s d'esclaves a vu dans les années 1950-60 certains de ses

DJs s'inspirer des émissions captées sur les ondes des radios floridiennes en s'exprimant verbalement accompagné de ces musiques qu'ils diffusaient sur leurs radios portatives (Boucher, 1998, p.34). Cette pratique s'est développée pour devenir le *toast*⁶ que l'on retrouve dans le reggae. Bref, ces DJs jamaïcains déambulaient dans les rues avec leurs *sound-systems* en commentant les chansons qu'ils diffusaient. Cette pratique permettait également de diffuser et de danser sur les nouveautés musicales provenant des États-Unis dans les *dance-halls* où les DJs ont développé l'art de l'improvisation vocale « par-dessus » la musique. Dans les années 1970, des *toasters* jamaïcains ayant depuis les années 1960 progressivement importées leur art aux États-Unis, adaptèrent les techniques de performances vocales du *toast* et l'usage des *sound-systems* ambulant pour les introduire dans les *Block Partys* où les habitant·e·s du quartier s'approprient une rue pour y organiser une fête communautaire (Boucher, 1998, p. 36-37,44). Cette pratique se perfectionnera et deviendra éventuellement une composante à part entière du Hip Hop dénommé MC pour *Master of Ceremony* ou Maître de Cérémonie. L'intention n'est pas d'exprimer l'idée que le Hip Hop est né du reggae, mais qu'une essence et une pratique originaire de la Jamaïque ont permis l'émergence de techniques qui contribuèrent à créer le Hip Hop.

3.2.3 Une voix revendicatrice

La seconde composante sur laquelle nous porterons notre attention consiste en l'influence des traditions orales et des thématiques qui donneront au Hip Hop son caractère revendicateur. Le Bronx des années 1970 était majoritairement peuplé de populations d'origine africaines-états-uniennes, afro-descendantes et latinx qui composèrent l'environnement culturel et musical dans lesquels grandissent les jeunes qui s'initient aux pratiques du *DJing* et du *Rap* performé par les MCs, du *break dancing* et du *graffiti* (Boucher, 1998; Wheeler & Bascunan, 2016). Il est essentiel de rappeler qu'à cette époque, un climat raciste directement lié à l'héritage de l'époque esclavagiste et des relations raciales a créé des situations de marginalisation sociale, politique et culturelle sous fond de retour à une libéralisation économique sauvage et d'une industrialisation en contexte

⁶ « Le *toast* est une technique de chant qui met en scène un texte rimé et rythmé sur des musiques jamaïcaines. C'est le synonyme de *to rap* aux États-Unis » (Boucher, 1998, p. 89).

urbain⁷. Il est important de souligner le rôle et l'impact d'Afrika Bambaataa⁸, une des figures fondatrices du Hip Hop, et la *Zulu Nation* qu'il a créée en 1974 dans l'inclusion d'une dimension politique au Hip Hop en l'utilisant comme véhicule pour aider les jeunes à canaliser leurs frustrations dans une production artistique positive (Boucher, 1998, p.51-52). De nos jours, les mouvements contestataires comme *#BlackLivesMatter* militent encore pour les mêmes demandes de reconnaissance de l'humanité, des droits fondamentaux et de la dignité des populations noires aux États-Unis (Garza, 2014).

Reiland Rabaka explique qu'en fait, ce qui est entendu comme « la culture populaire noire » est un euphémisme pour la culture des jeunes Noirs des quartiers populaires (2013, p. 42). De manière encore plus précise, aux yeux de Kool Herc, DJ considéré parmi les fondateurs du Hip Hop, « [a]ux origines du rap sont James Brown et le disque *Hustler's Convention des Last Poets* » (Hager, 1984) desquels Kool Herc a été puisé cette énergie festive promouvant des danses pouvant incorporer des mouvements acrobatiques contrastant avec la rigidité des expressions culturelles blanches de l'époque en plus d'influencer le vocabulaire avec le transfert de termes comme *nation*, *beat* et *groove* (Boucher, 1998, p. 47). Retournant au *Last Poets*, ce collectif formé en 1968 pour commémorer la mort de Malcolm X chantera, avant son temps, d'une manière très proche du rap la révolte et l'insurrection des communautés noires. De même, ce collectif avait l'habitude de se produire à une intersection achalandée de Harlem et surtout d'improviser mettant ainsi les paroles à l'avant-plan avec une préférence marquée pour les rimes (Boucher, 1998, p. 40-41). Cette mise en contexte permet de saisir l'ampleur de cette culture et dans quelles dynamiques sociales et politiques elle s'inscrit.

En poursuivant ce récapitulatif, la décennie des années 1980 symbolise le passage d'un mouvement de quartier à la création d'un genre et d'une culture musicale à proprement dit, ce qui est inévitablement synonyme de marchandisation. Tel que le

⁷ Les liens entre les mesures néo-libérales combinées aux stratégies d'urbanisation des quartiers habités par des populations racialisées des quartiers du Bronx dans une perspectives d'appauvrissement sont plus largement explorées dans, notamment, Wheeler & Bascunan (2016), qui expliquent quelles ont été les répercussions pour les jeunes.

⁸ Des accusations d'abus et d'attouchements sexuels ont émergé en 2016 à son endroit, ce qui en fait une figure désormais polémique et dont l'apport est contesté (Wedge, 2016).

prévoyait Walter Benjamin en 1935 dans son oeuvre L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique « *the mass reproduction of art-works both robbed them of their particular, near-mystic "auras" and opened them to wider and more dispersed audiences* » (Dimitriadis, 2009, p. 2). Dès le début des années 1980, un petit groupe composé de jeunes Africains-États-Uniens de classe moyenne de New York alliés à des producteurs de disques, des publicistes et des cadres établirent une stratégie marketing pour profiter de la montée en popularité du Hip Hop auprès des jeunes Blancs (White, 2011, p. 74). Cette décennie fut aussi marquée par l'apparition du vidéoclip et rendant possible une nouvelle façon de représenter les artistes (White, 2011, p. 18), mais surtout de permettre aux populations blanches d'être exposées aux cultures noires au moyen de l'adulation, voire la fétichisation de vedettes au travers de ce nouveau médium médiatique (Kitwana, 2005, p. 40).

3.2.4 Le Hip Hop comme mode de vie

Ce qui se distingue du Hip Hop comme champs d'études est la variété des approches et la diversité de ses applications ce qui confirme que le Hip Hop est bel et bien plus qu'un style de musique comme l'exprime le MC KRS-ONE « *[Hip Hop] is not just a music, it is an attitude, it is an awareness, it is a way to view the world* » (Parmar, 2009) ou encore Afrika Bambaataa qui proclame que le Hip Hop est « *a way of life* », un « *lifestyle* » et un « *worldview* » (Alim, 2009, p. 2). Décidément, l'affiliation à la culture Hip Hop influence de manière considérable la façon dont les individus conçoivent et abordent la vie. Des ouvrages comme *Global Linguistic Flows* de Alim, Ibrahim et Pennycook (2009) démontrent que les communautés Hip Hop sont foisonnantes partout sur la planète et que les liens unissant les adeptes de cette culture en viennent à créer ce que ces auteurs nomment la *Global Hip Hop Nation* (GHHN).

3.2.5 *Le Gangsta Rap: le rap que l'on ne veut pas voir*

Les années 1990 furent caractérisées par deux faits marquants finalement interreliés. Premièrement, l'apparition puis la montée en popularité du *Gangsta Rap*⁹ marque l'entrée en scène du Hip Hop provenant de la côte ouest (*West Coast*) des États-Unis ce qui transformera le visage du Hip Hop. Dans les faits, les membres du groupe *N***** With Attitude* (N.W.A) souscrivaient au principe du « *keepin' it real* » en parlant « des inégalités et [en tentant] d'accorder une place nouvelle aux récits afr[icain-états-uniens] en réinscrivant leurs identités dans une idéologie de lutte et de résistance » (Lessard, 2017 p. 197) ce qui signale un nouveau cycle dans l'histoire du Hip Hop, mais qui s'inscrit dans la reproduction des schémas d'ostracisation et de déshumanisation qui ciblent historiquement les populations afro-descendantes aux États-Unis.

Deuxièmement, il s'observe une pénétration du Hip Hop dans les milieux blancs où le *Gangsta Rap* a été un sujet de caricature, mais aussi considéré comme la principale manifestation du Hip Hop et non comme un sous-genre du mouvement (Kitwana, 2005, p. 24). En 1992, Dr. Dre qui avait contribué à populariser le *Gangsta Rap* de la *West Coast* au sein de la formation (N.W.A) lance son album *The Chronic* qui redéfinira les standards du genre en le rendant plus « accessible » en apaisant les caractéristiques qui avaient fait la marque du genre comme l'agressivité et la violence (White, 2011, p. 60). Simultanément, le rap plus revendicateur d'un groupe comme *Public Enemy* perdait de son lustre et une transition s'est amorcée vers un Hip Hop avec des rythmes un peu plus dansants pour devenir ce que Miles White décrit comme du « *Gangsta Lite* » en faisant référence à des artistes comme Notorious B.I.G. et Tupac où « *young black males take on iconic new imagery in popular culture where they were polarized between desire and demonization* » (p. 61). Ceci eut pour résultat d'établir le Hip Hop aux yeux du grand public comme une manifestation culturelle mettant en scène une représentation hypermasculinisée qui reproduit les stéréotypes de l'homme noir menaçant et dangereux.

⁹ Sous genre de rap associé aux aspects négatifs du Hip Hop comme les armes, les drogues et l'hypersexualisation des femmes (Lessard, 2017, p.193), mais qui est à la fois la manifestation de problèmes sociaux structureaux qui seront analysés plus en détail dans cette section.

Cette vision étroite de comment la société blanche désire représenter les personnes noires fait fausse route en omettant de souligner que le *Gangsta Rap* est « la mise en récit semi-autobiographique des déterminants socioéconomiques de la criminalisation; la chronique du dysfonctionnement, du «nihilisme noir» de Cornel West » (Néméh-Nombré, 2018). En faisant un amalgame qui ne prend pas en compte les dynamiques du racisme systémique et une lecture au premier degré, le *Gangsta Rap* a été instrumentalisé afin de confirmer les stéréotypes dont la société de masse perdure à attribuer aux personnes racialisées. En raison de l'évolution du Hip Hop qui est devenu omniprésent dans la culture populaire, le Hip Hop détient un facteur de prestige qui fait en sorte de rendre hyper-visible les corps Noir·e·s et racialisés dans l'espace public (D'Amico, 2015).

3.2.6 Présence des femmes dans la culture Hip Hop

Jusqu'à maintenant, nous n'avons pas mentionné le nom d'artistes femmes ce qui souligne le caractère de « *boys club* » du Hip Hop même si pourtant, les soirées et spectacles étaient résolument mixtes. Des artistes pionnières comme Salt- N- Pepa, Queen Latifah, MC Lyte et la productrice de musique Silvia Robinson à l'origine du premier enregistrement d'un vinyle Hip Hop avec la pièce *Rapper's Delight* (Wheeler & Bascunan, 2016) démontrent l'importance de la présence des femmes, mais aussi des contraintes attribuables au genre.

En ce qui concerne les artistes féminines, l'impact et la manière de se représenter à travers la culture Hip Hop est complexe et démontre qu'elles doivent trouver une façon d'agencer leurs positionnalités aux codes du monde du Hip Hop. D'Amico explique que:

Female rappers also used this posturing as part of a long popular culture tradition of coding themselves as male. Women did this for two reasons: first, to strengthen their insider status within practitioner circles and genre framework coded as masculinist, and second, to render visible the subjugated knowledge of Black women. Consequently, this act of subversive tricksterism and interloping allowed women to gender bend in their performance, as well as use Rap as a framework to critique the logic of patriarchy, sexism, misogyny, and other additional personal politics (2015, p. 272).

Que ce soit au niveau de la représentation de la diversité raciale, de genre, économique ou identitaire, le Hip Hop dérange par son existence et encore plus quand il met en scène le caractère violent des inégalités dans la société. En effet, Annette J. Saddik explique que:

One of the central reasons that hip hop artists, music, and culture as a whole have been criticized as "dangerous" lies in the power of the performing body to subvert traditional, hence safe, modes of representation in America, even as it embraces the commodity capitalism of the American Dream. In hip hop's postmodern complexity of performance (of race, of gender, of sexuality, and finally, of capitalist America) lies the chaotic force that threatens to overthrow conservative power relations while simultaneously working within the system of commodity capitalism (2003, p. 112).

3.3 Critiques du Hip Hop: se défaire d'une vision unique

Depuis ses débuts, le mouvement a continuellement été la cible de critiques cherchant à discréditer et à propager des stéréotypes au sujet des individus et des communautés tel que vu dans les sections précédentes. Comme dans toutes les sphères de la société, il y a une multitude d'opinions qui influencent le Hip Hop. Tel que le décrit Forman, il y a des discours reproduisant des idéologies problématiques et il faut éviter de tout mettre dans le même panier :

While there are many examples of conservative and even regressive positions that are articulated within Hip Hop (i.e., the reinforcement of restrictive patriarchal values, the expression of traditional notions of heterosexual masculinity, a preponderance of racist or bigoted sentiments, and a pronounced commitment to narrowly conceived capitalist ideals of wealth and power), they tend to generate the most controversy at the exclusion of other alternative positions. The disjuncture produced by rap's alternative or progressive counter discourses also illustrates the problems with identifying the black "voice" as homogeneous or the black public sphere as a unified concept when, in fact, they display several overlapping points of antagonism (2002, p. 13).

Cette citation souligne que les appellations pour désigner des communautés ou des identités comme « racialisées », « noires », « migrant·e·s », « jeunes Montréalais·e·s racialisé·e·s » pour n'en nommer que quelques-unes ne constituent pas des entités homogènes.

3.4 Le Hip Hop et le monde académique

Tricia Rose fut la première personne à rédiger une dissertation doctorale sur le Hip Hop en 1989 et qui fut publiée cinq ans plus tard sous le titre *Black Noise* (Söderman, 2013, p.370). Il ajoute que la multiplication de commentaires sur la culture populaire afroétats-unienne dans la décennie 1990 par des chercheur·se·s universitaire·s et plus particulièrement sur le Hip Hop ont fortement contribué au développement de ce mouvement comme champ d'études. Plus encore, la question de l'entrée du Hip Hop dans le monde universitaire renvoie aux barrières que rencontrent les populations noires dans les institutions contrôlées et dominées par les Blancs.

Dans les années 2000, les études recourant au Hip Hop se sont diversifiées notamment dans le domaine de l'éducation en raison de sa grande popularité auprès des jeunes. On recense différents courants théoriques comme la hiphopographie qui combine la sociolinguistique, l'anthropologie, les études culturelles et des langues (Alim, 2006, p. 11; Alim, 2007) ou la pédagogie critique du Hip Hop qui s'inspire des écrits de Paulo Freire pour proposer des pistes pour développer une prise de conscience critique chez les jeunes en milieux urbains (Akom, 2009, p. 53). Il s'observe aussi un désir de comprendre comment s'articulent les particularités locales (Alim, Ibrahim, Pennycook, 2009; Mitchell, 2001). Les études de genre ont également investi le monde du Hip Hop en examinant cette culture sous l'œil des études féministes (Forman et al., 2012; Hill Collins, 2006; Richardson; 2013; Rose, 2008;), mais aussi en analysant la construction de l'identité masculine (D'Amico, 2015; White, 2011; Yousman, 2003). Au cours de la décennie des années 2010, la diversité des champs d'études et des applications basées sur le Hip Hop et le rap ont considérablement augmenté et se sont diversifiés ce qui témoigne, comme nous le verrons dans ce chapitre, de la prépondérance que ce mouvement culturel occupe dans le paysage social contemporain.

3.5 Favoriser l'expression de soi par le Hip Hop

Les bienfaits du Hip Hop sont nombreux notamment en ce qui concerne ses fonctions thérapeutiques ce qui peut engendrer des prises de conscience sur les plans personnels et au sujet de thèmes de société. Bigand (2017) a montré que la musique est une alliée pour remédier à des pathologies cérébrales en plus d'être un outil de rééducation de la motricité et du langage. De plus, comme le souligne Low (2012, p.118), la parole et les mots ont une fonction si centrale et cruciale dans le Hip Hop tel que le rappelle l'acronyme Rap (*Rhythm and Poetry*). Par conséquent, l'exercice de mettre sur papier des sentiments, émotions, réflexions, aspirations, etc. est extrêmement positif et bénéfique pour le développement des participant·e·s. Lepore et Smyth (2002) ont approfondi ses relations dans le livre *The Writing Cure: How Expressive Writing Promotes Health and Emotional Well-Being* qui fut un ouvrage novateur mettant en lumière, entre autres, comment l'écriture peut réduire les risques pour la santé en favorisant le développement sociocognitif et socioémotionnel. Sara Grewal apporte quelques bémols au sujet de l'écriture dans le contexte du rap en rappelant que « *the dynamism, physicality and embodiment, and contingency and ephemerality of rap as a performed, oral/aural genre are, I argue, essential to the "street" aspects of its epistemology* » (2020, p.80). Cette vision de la construction des connaissances et de sa diffusion a pour objectif de souligner la pluralité des expériences au sujet de la manière dont les mots peuvent être partagés ce qui rejoint différents récits sur l'évolution de l'épistémologie du Hip Hop (Campbell, 2014; Desfossés, 2020; Lamort, 2017 ; Marsh & Campbell, 2020). Ce faisant, la culture Hip Hop invite à envisager d'autres types de relations avec les mots et le langage et comment elle peut contribuer à promouvoir des rapports nouveaux ou différents avec les possibilités de canaliser, de représenter et d'incarner l'expression de soi.

Il faut aussi garder à l'esprit que le Hip Hop jouit d'un niveau de prestige culturel très élevé et s'avère un des rares domaines où les identités des jeunes racialisés sont valorisées (Chamberland, Lacasse & Roy, 2006), du moins entres jeunes, quoique les perceptions changent au Québec en grande partie en raison de l'augmentation d'artistes

francophones blancs¹⁰. Également, outre l'aspect de l'accessibilité des logiciels et du matériel de production, l'éventail de compétences ou de traits de personnalité pouvant être mis à profit dans la culture Hip Hop offre la possibilité à des jeunes ayant différentes aptitudes, d'explorer cet univers selon leurs préférences (chant, rap, écriture, musique, production, dessin, promotion d'événement, vidéo, danse, etc.). La combinaison de ces facteurs fait en sorte que le Hip Hop est une culture qui permet une valorisation tout en encourageant la socialisation. L'étude de Dimitriadis démontre comment des jeunes fréquentant un centre communautaire font usage de leurs connaissances sur le rap et la culture Hip Hop dans une perspective d'éveil politique critique en faisant des liens entre des productions culturelles et des événements sociaux et plus particulièrement comment leurs identités d'Afro-États-Uniens jouent un rôle dans leur construction identitaire : « *rap, as I will show, proliferates in such sites, serving as a kind of alternative curriculum through which often intensely disaffected young people have produced and maintained notions of community, history, and self* » (2009, p.34).

Une telle combinaison devient donc très attrayante sous plusieurs aspects pouvant ainsi contribuer au développement personnel et social d'une personne. En effet, Levy, Cook & Emdin (2018) ont démontré qu'en combinant des techniques de recherche-action participative pour jeunes à des éléments de la culture Hip Hop, l'écriture de paroles et la performance sont des expériences cathartiques pour les jeunes racialisés qui se posent en réponse directe au manque de services appropriés à leurs cultures. Malgré tout, ce constat concernant la musique témoigne encore une fois du problème d'accès à des services de base qui est une conséquence du racisme systémique au Québec. Aussi l'intention n'est pas ici de chercher à idéaliser des situations précaires qui seraient soit-disant favorables à la création artistique. Il en demeure que le rap et la culture Hip Hop peuvent représenter un canal pour les individus aux identités marginalisées pour prendre conscience de situations sociales oppressives et amorcer une remise en question et des contestations de ce système.

¹⁰ Cette thématique sera plus amplement décortiquée dans le chapitre 4.

3.5.1 MC et l'alter ego

Le rap est un médium pour entrer contact avec la réalité (Levy, Cook & Emdin, 2018). Cette section sera axée sur une des techniques de construction de la figure du MC que les artistes désignent comme egotrip et qui permet de créer une ou de multiples personnalités artistiques. Tout en restant fidèle à soi-même, l'artiste choisit quelles facettes de sa personnalité et quelles identités iel met de l'avant et choisi de partager à l'image de « *David Bowie performing as Ziggy Stardust or Garth Brooks performing as Chris Gaines, certain hip-hop acts perform a second artist persona. This phenomenon can take shape, through costumes, playfully evasive lyrics, and samples, as resistance to the material* » (Hess, 2006, p. 298). Il s'observe que la création d'un personnage offre la possibilité de créer une distance avec soi ce qui a pour conséquence de faciliter l'approche de thématiques sous de nouveaux angles. L'alter ego devient un outil qui symbolise le canal par lequel se transposent les désirs de l'artiste dans la réalité. C'est finalement la liberté artistique qui est au cœur de cette démarche.

Cette pratique est très répandue depuis les débuts du mouvement autant pour les MCs que les producteur·trice·s et permet à un artiste d'explorer différents registres et thèmes. Brent Bradley explique que :

The ability to recreate ourselves through the simplicity of adopting another persona allows us to explore areas of our personality that might not jive with what our peers would normally expect from us, so it makes sense why so many artists adopt alter-egos at various points in their career. An alter-ego can work as a reset button on the expectations an artist carries, as well as serving as a fresh canvas for artistic freedom (2018).

L'egotrip s'est constitué comme une technique où l'artiste recourt à l'amplification et la glorification pour se positionner comme étant le ou la meilleur·e. « Il faut dire que cela vient principalement du fait que le rap, de nos jours, est devenu très concurrentiel. Entre les clashes, les battles, les concerts, et autres concepts, le rappeur[·se] se trouve alors obligé[e] de faire sa propre promotion » (Culturap, 2021). Cette technique est aussi désignée comme braggadocio qui fait référence aux termes *bragging* ou *bravado* (Williams

& Stroud, 2013). Bref, l'egotrip est une technique d'expression de soi où se côtoient l'exagération et la vantardise, mais aussi la possibilité de rêver et de se projeter dans des situations attrayantes.

3.5.2 Hip Hop et santé mentale

En approfondissant le lien entre musique et expression de soi, plusieurs auteur·e·s ont examiné les rapports entre le Hip Hop et la santé mentale chez les communautés Afro-États-Uniennes (Harper & Jackson, 2018; Heath & Arroyo, 2014) et auprès de membres d'autres communautés racialisées (Chang, 2005). Ces études ont démontré que le manque de ressources dans ces communautés est criant et que dans un tel contexte, la musique est souvent un des derniers recours permettant à ces personnes de ventiler. Ceci démontre que pour les personnes racialisées vivant dans des sociétés structurées par les principes de la suprématie blanche, de nombreuses barrières complexifient l'accès à des services de soutien et au droit d'être entendus et pris au sérieux·euse.

Les rapprochements entre le Hip Hop et la santé mentale ouvrent la porte à repenser et adapter les pratiques (Hadley & Yancy, 2012) et surtout, mettent l'emphase sur la capacité de cette forme artistique à accompagner les jeunes (et les moins jeunes) dans leurs processus d'introspection et de compréhension du monde. Par exemple, la technique de la thérapie Hip Hop repose sur « l'intégration délibérée d'éléments de la culture Hip Hop dans un contexte thérapeutique pour atteindre un état cathartique contribuant au développement psychosocial » (Alvarez, 2012, p. 122). Ce faisant, les potentiels du rap et du Hip Hop sont des alternatives à explorer dans l'optique de trouver des techniques ou médiums qui peuvent interpeller davantage des jeunes en leur permettant de trouver un canal pour participer au débat public et instiguer des changements.

Chapitre 4

Revue de littérature (deuxième partie)

Condensé de l'histoire du Hip Hop au Québec

Ce chapitre propose un aperçu historique de l'évolution de la scène Hip Hop au Québec afin de comprendre comment l'espace ainsi créé par cette communauté est devenu un lieu de négociation, de contestation et d'affirmation identitaire exposant ainsi des critiques à l'égard de la société québécoise.

4.1 Récapitulatif historique : les échanges entre diasporas

La pénétration du Hip Hop au Québec s'est amorcée vers la fin des 1970 soit presque dès ses balbutiements dans le Bronx (Lamort, 2017, p. 11). Comme nous le verrons, l'histoire du Hip Hop au Québec est marquée par l'apparition et le développement de réseaux en marge des circuits conventionnels. Comme le rappelle Annette J. Saddik, le Hip Hop doit être réinscrit dans une continuité des formes d'expression performative afroétatsuniennes en constant renouvellement (Lessard, 2017, p.192) auxquelles il est désormais primordial de reconnaître l'apport, notamment, des traditions françaises, caribéennes, latinxs et africaines. Soutenant cette déclaration, la pénétration du Hip Hop sur la scène québécoise est attribuable aux échanges culturels entre les diasporas caribéennes et afro-états-uniennes de Montréal qui entretenaient des contacts avec celles de New York, et ce, dès le début de l'émergence du mouvement Hip Hop vers la fin des années 1970 (Low, Sarkar et Winer, 2009, p. 66).

Les témoignages recueillis par Félix B. Desfossés (2020) auprès des pionnier·ère·s du mouvement Hip Hop à Montréal comme Mike Williams, les frères Poku (Shaka Dancers), Wanda Martin et Stacey Wagoner (Classy Crew), Ludmila Zelkine (Blondie B), Pierre Perpall et Rudy Philius (DJ Flight) aident à mieux comprendre comment s'est développée la scène de la fin des années 1970 jusque dans les années 1990. Ceci aide à brosser un portrait de l'influence des communautés noires et afro-descendentes de La Petite-Bourgogne, de Côte-des-Neiges et de Notre-Dame-de-Grâce et aussi, à rappeler comment l'interaction entre de multiples éléments comme l'importance de la tradition orale

chez les communautés noires, les radios indépendantes et l'organisation d'événements communautaires ont contribué à faire grandir et à populariser la culture Hip Hop. Ces témoignages soulignent également que l'Anglais était la langue commune permettant d'unir les différentes communautés de ces quartiers et aussi avec les scènes de New York et Toronto et que les artistes reflétaient déjà leurs différentes identités en insérant des mots de différentes langues dans leurs raps. De plus, ces entrevues permettent de dresser un portrait de la situation sociale de l'époque et surtout de comprendre comment les personnes racialisées étaient marginalisées et déjà obligées de créer des circuits parallèles pour développer leurs communautés. Rudy Philius alias DJ Flight commente au sujet des premiers événements de nature Hip Hop:

Quand je dis que le Hip Hop n'est pas une culture de clubs à cette époque, c'est parce qu'on n'était pas les bienvenus dans les bars. Et ce n'est pas parce qu'on avait pas 18 ans. Alors, ce qu'on faisait spécifiquement à Montréal, c'est qu'on a loué des centres communautaires. C'est là qu'on faisait notre magie (Desfossés, 2020, p.107).

Comme l'atteste J. Kyll de Muzion « le rap ici, le rap à Montréal c'est des *Blacks*, c'est des Haïtiens [...], les Jamaïcains qui faisaient des *shows* » (Sarkar & Sarkar, 2004). Ceci soutient la proposition qu'au Québec, le Hip Hop est historiquement un mouvement culturel dont les normes et pratiques sont établies par les membres des communautés racialisées (Chamberland 2002; Low, Sarkar et Winer, 2009).

Il est pertinent de rappeler que l'émergence du Hip Hop coïncide avec l'atteinte à maturité de la génération de la loi 101 ce qui fait que la majorité de cette génération a grandi en ayant le Français comme langue commune (Sarkar et Allen, 2007, p. 119). Toutefois, l'Anglais demeure une langue unificatrice pour plusieurs communautés notamment celles afro-descendantes et caribéennes qui vivaient dans le quartier de la Petite-Bourgogne avant que le processus de gentrification s'enclenche (High, 2017)¹¹. En

¹¹ À travers l'Amérique du Nord, les populations racialisées sont de plus en plus repoussées dans les périphéries urbaines en raison de multiples mécanismes et principalement celui de la gentrification. À Montréal, La Petite-Bourgogne et Griffintown sont des quartiers qui ont attirés beaucoup d'attention au cours des dernières années parce que le premier accueillait la plus grande population afro-descendante au Canada jusqu'au milieu des années 1950 (High, 2017) et le second, un quartier populaire irlandais.

outre, plusieurs de ces jeunes n'avaient ni le Français ni l'Anglais à même leur bagage ethnolinguistique (Allophones) ce qui implique de devoir naviguer entre les politiques que se mènent les populations blanches d'origine européenne regroupées sous les catégories anglophones et francophones (Sarkar et Allen, 2007, p. 119; Lamort, 2017). Ainsi, les communautés à partir desquelles le Hip Hop prendra de l'expansion au Québec sont déjà profondément marquées par des attitudes d'exclusion et d'ostracisation en plus de constituer par obligation, un terreau fertile de développement des pratiques langagières multilingues fortement liées aux questions identitaires et au sentiment d'appartenance.

Également, la rappeuse J. Kyll rappelle que cette scène est largement dominée par les hommes d'une manière encore plus marquée depuis que le Hip Hop est devenu une « *business* » au début des années 2000 (Arbour-Masse, 2017b). Paradoxalement ou pas, c'est au début des années 2000 que le Hip Hop est devenu plus présent dans le paysage musical et médiatique québécois (Low et Sarkar, 2014, p.28). À l'origine de cette émergence, nous pouvons cibler la formation marseillaise IAM qui proposait, au cours de la deuxième moitié des années 1990, un Hip Hop francophone qui recourait à un registre langagier très diversifié et qui a frappé l'imaginaire des Québécois·e·s en montrant qu'il était possible de faire un Hip Hop qui valorise ses identités singulières (Laabidi, 2006, p. 173; Sarkar et Winer, 2006, p. 177).

Dans cette foulée, en 1997, le formation montréalaise Dubmatique vendit 100 000 copies de leur album *La force de comprendre* ce qui leur valut de remporter le prix du meilleur album dans la catégorie album rock alternatif ce qui reflète le peu de considération pour le genre musical (Laabidi, 2006, p. 176). Cet événement constitue le premier d'une série d'escarmouches entre le Hip Hop québécois et l'industrie musicale québécoise. On peut penser à la cérémonie des prix ADISQ de 2002 alors que la formation 83, originaire de Québec, a pris le contrôle des ondes pour demander plus de considération et de visibilité (Arbour-Masse, 2017a). Les résultats ne seront pas ceux escomptés puisque le Hip Hop est retombé dans l'anonymat pendant la décennie 2000 attribuable à une forme d'ignorance médiatique et corporative (Lamort, 2017, p. 63). Ceci eut pour conséquence de développer

une scène *underground* avec ses propres réseaux et modes de production quoique les influences des États-Unis et de la France soient encore fortement présentes, mais dont le résultat final fut l'essor d'une nouvelle génération décomplexée et exploitant les nouvelles possibilités qu'offre désormais internet (Arbour-Masse, 2017a; Boudreault-Fournier & Blais, 2016). Ce récapitulatif historique de la période allant jusqu'au début des années 2000 permet de comprendre comment le style de musique rap et certains aspects de la culture Hip Hop ont fait leur entrée dans la culture populaire québécoise francophone et comment la langue est un facteur structurant alors que l'« ascension » du Hip Hop au Québec est synonyme de popularisation dans la population francophone.

4.2 Le Hip Hop au Québec et les cercles académiques

C'est au cours de la décennie des années 2000 que le Hip Hop a attiré l'attention de chercheur·se·s au Québec notamment avec les projets sur les identités (Chamberland, 2002) et les pratiques langagières dans le rap au Québec (Sarkar & Winer, 2006). Ces questionnements ont entraîné une série de publications au sujet des identités hybrides des rappeur·se·s (Sarkar & Allen, 2007) et de leurs pratiques langagières (Low & Sarkar, 2012; Low, Sarkar & Winer, 2009). La thématique des questions identitaires chez les jeunes racialisé·e·s fait état de la marginalisation subie (LeBlanc et al., 2007; Lesacher et al., 2014) ainsi qu'à l'intersection du Hip Hop et du genre (Lesacher, 2012). Des études ont démontré que pour des rappeur·se·s appartenant aux peuples autochtones, le Hip Hop offre une nouvelle avenue pour valoriser leurs cultures (Audet, 2016, 2011; Capitaine, 2018). Plus étroitement liée au domaine de l'éducation, Myriam Laabidi (2012) s'interrogeait sur les liens entre l'appartenance à la culture Hip Hop et la représentation que se font les jeunes de l'école. Finalement, la thématique du Franglais (Savard Moran, 2019; White, 2019) et de la mutation de la scène Hip Hop au Québec (Boudreault-Fournier & Blais, 2016; Pagliarulo-Beauchemin, 2016; Rouleau, 2018) ont permis de mettre de l'avant la pertinence de l'étude de ce mouvement culturel pour analyser l'évolution de la société québécoise. Il s'observe également un souci de revisiter l'histoire du Hip Hop au Québec en mettant à l'avant-plan les pionnier·ère·s d'origines caribéennes, afro-descendant·e·s, anglophones et racialisées (Abour-Masse, 2018; Desfossés, 2020; Lamort, 2017) et en

recourant aux études raciales critiques pour questionner le rapport de la société québécoise avec les artistes faisant du rap (McKewen, 2021; Néméh-Nombré, 2018).

4.3 Le Hip Hop comme espace de contestation au Québec et à Montréal

La culture Hip Hop représente un espace pour examiner des enjeux centraux en ce qui concerne de nombreuses thématiques très présentes dans l'histoire du Québec. Cette section accorde une attention particulière à la question de l'identité et comment des éléments comme la langue et les identités des personnes racisées se conjuguent au cours du processus de la création du sentiment d'appartenance. Cette section sert à mettre en contexte une des principales remarques des jeunes qui concernent la structure de la scène de Hip Hop au Québec qui s'est divisée entre le Rap Keb et le *Street Rap*. Finalement, cette division reproduit l'effacement et l'invisibilisation des personnes racialisées qui sont davantage associées à la scène *Street Rap*.

Nous commencerons cette section par un survol de quelques moments marquants de l'histoire où des productions culturelles ont représenté des identités marginalisées, ce qui souligne l'aspect évolutif de ce que la société dominante établie comme étant marginalisé, afin de situer où le Hip Hop se situe de nos jours. Par la suite, la thématique du langage sera mise à l'avant-plan de manière à expliquer comment les artistes Hip Hop ont exercé une influence sur le paysage langagier au Québec. En poursuivant ce chapitre, nous retournerons aux thématiques identitaires pour comprendre comment les identités marginalisées sont vécues et intégrées (ou pas) dans la scène Hip Hop. Pour terminer, nous ferons un bref survol des liens entre territoires et culture Hip Hop au Québec.

4.3.1 Débat identitaire dans les productions culturelles au Québec

Le milieu culturel a été le théâtre de plusieurs épisodes démontrant comment la population réagit à la présence de personnes racialisées dans les sociétés nord-américaines. Qu'ils s'agissent des spectacles des ménestrels¹² (White 2011) ou du recours à la technique

¹² Représentation artistique qui a débuté aux États-Unis dans le contexte de l'après-guerre civile et des lois de Jim Crow et qui avaient pour objectif de restreindre la présence des Noirs dans l'espace public Blanc (White, 2011, p. 10). Des acteurs blancs recourront à la technique du *blackface*, donc au noircissement de

du *blackface* dont la présence malheureusement encore récente au Canada a été documentée par Howard (2018) démontre comment le milieu culturel peut participer à renforcer les attitudes anti-Noir·e·s et à la déshumanisation des communautés afro-descendentes. Des attitudes stigmatisantes reproduisant des stéréotypes ciblent également les communautés asiatiques, arabophones et latinxs.

Dans le milieu du Hip Hop, un tournant commercial s'est amorcé dans les années 1990 avec des artistes comme MC Hammer qui ont fait le pont entre la culture Hip Hop et celle de masse et qui se sont concrétisés dans les années 2000. Cette période marque l'entrée définitive du Hip Hop dans la culture populaire commerciale et de nombreux auteur·e·s (Cutler, 2012, 2007; White, 2006, p. 68; Yousman, 2003) expliquent qu'au cours de ces décennies, la montée en popularité de rappeurs blancs comme Vanilla Ice ou Eminem comporte des similitudes avec la figure d'Elvis Presley à l'époque du Rock n'Roll en faisant tomber le tabou de la race pour l'auditoire blanc. En effet, ces artistes se sont appropriés et ont reproduit des codes et comportements provenant des communautés Afro-États-Uniens en effaçant et invisibilisant les corps noirs (White, 2011, p.89-109).

4.3.1.1 Évolution de la représentation des identités marginalisées dans les productions culturelles au Québec. Divers exemples au cours de l'histoire contemporaine du Québec témoignent de l'évolution de la construction de l'altérité. Notons la publication de la pièce *Les Belles-soeurs* par Michel Tremblay parue en 1968 au cœur de la Révolution tranquille qui a provoqué un tollé en raison de l'utilisation du français québécois ou « joul » (Sarkar, Low & Winer, 2009) ce qui témoignait d'un blocage classiste des élites d'une part et d'un désir d'affirmation des classes populaires blanches francophones de l'autre. Plus récemment, outre la polémique du *Franglais* (Savard Moran, 2019; White, 2019), la pièce de théâtre *SLĀV* créée par Robert Lepage et Betty Bonifassi reproduit des attitudes de racisme anti-Noir·e·s par des processus d'invisibilisation et des amalgames essentialisant les différentes trajectoires des communautés noires sur les territoires du Canada et du Québec (Howard, 2020). Par conséquent, ces quelques exemples soulignent comment les milieux culturels reproduisent des phénomènes de société et peuvent servir de point de

leur peau, pour représenter des caricatures de la population noire. Cette pratique a perduré au Canada et au Québec jusqu'aux années 1970 (MacLellan, 2016).

départ pour amorcer des analyses. De plus, les divers exemples au sujet de l'évolution de la construction de l'altérité au Québec démontrent la complexité de l'imbrication des composantes des piliers de la suprématie blanche et du néonationalisme¹³ québécois.

Plus récemment, la scène rap est principalement composée d'artistes francophones blancs. L'idée n'est pas de comparer Loud ou Koriass à ce qu'a représenté Eminem, mais plutôt de chercher à comprendre quelles dynamiques font en sorte d'élever ces artistes au statut de personnalités publiques alors que le traitement est différent pour des artistes qui représentent des identités marginalisées pouvant être associées à des milieux socioculturels marqués par la pauvreté ou à des communautés racialisées. Le cas du très populaire et controversé rappeur Enima, originaire d'Algérie et ayant grandi dans le quartier multiculturel de Saint-Léonard à Montréal, expose justement comment les choix et possibilités d'un individu sont influencés par leurs positionnalités de personnes racialisées et, sans complètement dédouaner l'individu, les jeunes sont le produit de leur environnement (McEwen, 2019). Bref, c'est de comprendre comment se construit l'altérité et surtout, comment ses processus évoluent dans la société québécoise alors que les identités constitutives sont désormais associées aux identités racialisées.

4.3.2 Redéfinition des scènes: hybridation dans la scène Hip Hop

La culture Hip Hop est un vecteur de transformation et de redéfinition des normes sociales et comme le soulignaient Chamberland (2006) et Kitwana (2005), les jeunes racialisés sont instigateurs de nouvelles tendances ce qui fait du Hip Hop un espace propice pour ce type de contestation. Comme nous venons de le voir, le paysage langagier de Montréal est très centré sur l'opposition entre le français et l'anglais ce qui occulte, par ailleurs, de grandes portions de l'histoire des communautés présente sur le territoire de la ville. La division sur le plan linguistique a marqué l'évolution de la scène Hip Hop à Montréal alors que la majorité francophone blanche attribut l'émergence du Hip Hop à des artistes francophones qui s'inspiraient du Hip Hop dans les années 1980 avant de voir des chansons obtenir un succès commercial vers la fin des années 1990 (Desfossés, 2020;

¹³ « Le néonationalisme est le nationalisme des peuples qui ont été historiquement dominés, conquis, colonisés ou minorisés, et qui luttent contre leur domination et leur disparition » (Taguieff, 2002)

Arbour-Masse 2017a). Pourtant, l'activité de la scène Hip Hop anglophone plus « *underground* » sur le sol montréalais remonte au tout début des années 1980 (Lamort, 2017; Low, Sarkar & Winer, 2009) et est plus vivante que jamais avec des artistes comme Kaytranada (2 Grammys en 2021, Polaris 2016), Narcy, Naya Ali (Prix de la musique noire canadienne 2021), backxwash (Polaris 2020) ou Nate Husser.

Pendant de nombreuses années, la scène Hip Hop de Montréal a longtemps été, à l'image de la société, constituée de la scène de rap « Anglo » et « Franco ». Toutefois, cette division reprenant le cadre colonial eurocentriste essentialisant cache une diversité que des termes comme Franglais participent à reproduire. Au cours des années 2010, l'émergence d'artiste revendiquant des sonorités locales comme ce fut le cas avec la scène Piu Piu¹⁴ (Boudreault-Fournier & Blais, 2016) et les changements démographiques ont transformé la scène Hip Hop québécoise où de nouvelles appellations ont vu le jour pour tenter de décrire les nouvelles réalités de la culture. La culture Hip Hop est donc devenue un espace permettant de canaliser des besoins d'affirmation et de contestation.

4.3.2.1 Hybridation par le langage. En faisant un retour vers la fin des années 1990, des artistes comme Muzion en sont venus à combiner divers registres de français, d'anglais et d'autres langues comme le créole haïtien dans leurs pièces au point où ce style de rap devint caractéristique du style montréalais. Ce faisant, le recours au Franglais fait état d'un niveau d'ouverture et d'un désir d'outrepasser l'indexicalité conventionnelle en développant un nouveau système d'expression pour faire écho à des identités plurielles (Low & Sarkar, 2014, p. 107). Il en reste qu'il pourrait être soutenu que le Franglais, terminologie popularisée au cours de la décennie des années 2010, n'est que l'ajout d'un système de plus à la hiérarchie. Par contre, le Franglais dans le Hip Hop représente un désir de reconnaître l'hybridation des langues et identités en cherchant à décrire une forme de conceptualisation du langage différente et novatrice dans le paysage québécois combinant des influences provenant de :

¹⁴ Scène relativement succincte ayant émergée au début des années 2010 ainsi qu'une mention spéciale à la ligue WordUP! Battles qui pourraient être désignées comme en partie incubateur de la génération d'artistes composant la scène du Rap Keb (Arbour-Masse, 2017a).

The language of US rap, which blends African-American Vernacular English (AAVE) and Hip-Hop Nation Language (HHNL) (Alim 2009), as well as that of European French rap, with its specialized argot and verlan, are the earliest influences on what MC Webster calls the “parler hip-hop” in Quebec. Haitian Creole, Spanish, Arabic, and other languages of immigrant populations then get folded into the mix. (Low et Sarkar, 2014, p. 101).

Il pourrait être avancé que le terme français demeure pertinent, mais peut facilement devenir limitatif et imprécis étant donné qu’il met l’accent uniquement sur le français et l’anglais alors que le Hip Hop au Québec comporte une multitude d’influences langagières. D’un point de vue de la sociologie critique, on dénote ici une pratique qui évoque le multilinguisme et tissage-codique précédemment abordés dans une perspective de translinguisme, puisque que la façon de concevoir le mélange des langues pour ces personnes concorde avec la théorie de Young (2014). L’idée est de dépasser les cadres rigides du concept de « langue » et d’être ouvert à une conception plus fluide tant du point de vue théorique que pratique ce que Garcia désigne comme le translangagisme et qui :

starts by acknowledging language users’ languaging and the potential of coordinating their meaning-making actions in ways that successfully generate their contexto social [context social]. When applied to those considered bi/multilinguals, translanguaging posits that the two or more languages of speakers are not separate linguistic systems, but manifestations of acts of deployment and suppression of linguistic features (words, sounds, rules) that society assigns to one or another language (Otheguy, García, & Reid, 2015) [...] Translanguaging puts back the emphasis on what people do with language to produce and interpret their social worlds.

Des artistes du Québec comme Muzion, Sans Pression, Nomadic Massive et Dead Obies abondent dans ce sens en soulignant l’avantage de combiner différentes langues et registres (White, 2019, p.6; Low, Sarkar & Winer, 2009). Pour être à même de bien comprendre l’ensemble du cheminement vécu par ces personnes, il est essentiel de se rapporter à une notion clé du Hip Hop pour contextualiser et comprendre l’origine des

processus réflexionnels de ces artistes, soit l'impératif de l'authenticité ou du *keepin' it real*. Par conséquent, l'idée n'est pas d'inventer une langue, mais de recourir aux multiples répertoires langagiers disponibles afin de représenter leurs identités. Dans le contexte québécois, ceci correspond à une forte représentation d'un « parler multilingue ». Tel que le souligne Yes Mccan, ex-membre de Dead Obies, les paroles des rappeur·se·s sont tout simplement le reflet de l'environnement langagier qui les bercent :

Je n'ai jamais joué à inventer une langue pour me rendre intéressant[...] On a couché ce langage-là sur disque parce qu'il était là. Autour de nous. Pour ma part, je ne l'ai jamais revendiqué comme le langage du futur. Je ne l'ai jamais imposé à personne. J'ai juste mis ce mélange de couleurs-là dans ma palette parce que je retrouve ces teintes-là dans le paysage que je tente de peindre (2014).

4.3.3 Le Hip Hop dans les années 2010 au Québec : différenciation de traitement

Depuis les années 2010, le Hip Hop est en pleine ascension et transformation au Québec. Alors que certains parlent de « post-rap » (Pagliarulo-Beauchemin, 2016), le terme « Rap Québ » ou « Rap Keb » commence à faire sa place pour désigner la scène Hip Hop au Québec (Arbour-Masse, 2017a). La polémique au sujet du Français (Savard Moran, 2019; White, 2019) a contribué à donner plus de visibilité et à faire en sorte que la culture Hip Hop est plus présente dans le paysage médiatique conventionnel. Toutefois, ce n'est pas tous·te·s les artiste·e·s qui profitent de la même reconnaissance ou appui des institutions (médias, festivals, financement) et pouvant parfois faire l'objet, dans certains cas, d'une surveillance policière (Arbour-Masse, 2018). Malgré une plus grande présence et popularité, il s'observe encore des situations faisant état de tendance de blocage de l'industrie musicale québécoise symptomatique d'une attitude anti-Noir·e·s ou de ce qui s'éloigne d'une figure d'homme blanc francophone de classe moyenne comme le témoigne implicitement le reportage d'Arbour-Masse (2018). Cette lecture de la situation se rapproche des commentaires de Néméh-Nombré à l'effet que les artistes recevant la plus grande attention médiatique sont des hommes blancs francophones (2018). Pour examiner

plus en détail ces observations sur la scène du Hip Hop au Québec, nous allons nous intéresser à une des branches du Hip Hop soit, le *Gangsta rap*.

4.3.3.1 Hypervisibilisation des identités marginalisées: le *Gangsta Rap* au Québec.

L'augmentation de la visibilité du rap gangster ou *Gangsta Rap* dans les années 1990 coïncide avec la pénétration du Hip Hop dans les milieux blancs en Amérique du Nord. Le certain renouveau de la scène Hip Hop au Québec pendant la décennie des années 2010 fit en sorte d'exposer le traitement de faveur des artistes masculins francophones blancs comparativement aux artistes féminins, racialisés, des Premiers Peuples ou queers (Néméh-Nombré, 2018; Arbour-Masse 2018, 2017a, b; Lesacher et al., 2014). Il n'est pas ici question de jeter le blâme sur les artistes, mais de chercher à comprendre ce qui se cache derrière le traitement que les médias, les élites culturelles et le public font du Hip Hop. Philippe Néméh-Nombré explique que:

Le hip-hop dont se distingue Loud¹⁵ est violent parce qu'il est disruptif, insolent. Il est violent en lui-même, par son existence, parce qu'il advient, et parce qu'il advient d'abord de l'extérieur, dans l'extérieur et pour l'extérieur. L'extérieur d'un monde qui se reconnaît, reconnaît ses traits, ses normes, sa cohésion, sa justice par différenciation et par exclusion (2018).

Il est ici question du processus d'effacement et de blanchiment du Hip Hop sur la scène québécoise, ce qui fait écho aux commentaires de Saddik (2003) au sujet des forces conservatrices vis-à-vis le *Gangsta Rap*. Justement, le Hip Hop dont se distingue Loud regroupe des artistes qui représentent une frange du Hip Hop québécois qui est désignée comme le *Street Rap*.

4.3.3.2 Le *Street Rap* ou « le rap que l'on ne veut pas voir » version Québec. Le terme « *Street Rap* » (Arbour-Masse, 2018) s'est imposé un peu par défaut au cours de la décennie 2010 pour désigner des artistes qui se voient refuser l'accès à la scène plus conventionnelle, car iels ne représentent pas ou défient (trop) les normes sociales et surtout parce que leurs positionnalités mettent à l'avant-plan des identités marginalisées par la société blanche

¹⁵ Artiste Montréalais francophone blanc jouissant d'un grand succès commercial au Québec.

québécoise. Cette scène regroupe des artistes majoritairement racialisés tels Enima, Gang 5Sang14, Tizzo ou Izzy-S qui sont très populaires avec des nombres très élevés de visionnements sur les plateformes en ligne (Arbour-Masse, 2018) ou encore Souldia¹⁶, gagnant du prix du vote populaire en 2019 (Daigle-Garneau, 2019). Ces artistes se rapprochent plus des thématiques du *Gangsta Rap* que ce qui est observé chez les artistes associés au Rap Keb. Également, cette taxinomie met de l'avant des artistes s'exprimant principalement en français ce qui renvoie à la division entre la scène francophone et anglophone.

Il demeure que c'est avant tout dans l'optique de souscrire au principe de *keep'n it real* que les thèmes abordés diffèrent sur la scène du Rap Keb et celle du *Street Rap*. Cette distinction comportant une dimension de classe renvoie aux privilèges des personnes blanches privilégiées dans une société eurocentriste blanche et détonne comparativement aux contraintes auxquelles une personne racialisée aura à faire face dans sa vie au Québec. Le rappeur et historien Webster faisait la remarque au sujet du Hip Hop québécois : « j'y vois une lecture raciale, mais aussi une lecture de classes. Je pense à Souldia ou Manu Militari, qui sont blancs : Manu a eu un grand succès, mais il n'était pas très médiatisé. Il aborde des sujets qui dérangent » (Ferah, 2019). Pour sa part, Sam Rick, agent de l'artiste Fouki¹⁷, apporte d'autres précisions : « on appelle "*Street Rap*" la musique de 5sang14, mais ils font seulement du rap. C'est populaire au Québec, selon les décideurs, d'avoir un rap interprété par le Blanc de bonne famille, qui n'est pas une figure menaçante » (Ferah, 2019). Dans le contexte du Québec, cela s'est accompagné de critiques à l'égard du blanchiment du mouvement qui désigne le procédé par lequel ce qui est jugé comme « menaçant » soit, les références aux esthétiques et à l'existence noire sont atténuées ou évacuées pour en faire une production plus « acceptable » pour le grand public essentiellement blanc (Ferah 2019; Néméh-Nombré, 2018).

¹⁶ Souldia est un homme blanc francophone originaire de l'arrondissement Limoilou, quartier défavorisé de Québec. Il est parmi les rappeurs les plus populaires et dans son cas, la notion de classe serait à prendre en considération pour expliquer pourquoi il a été plus difficile de percer dans le milieu artistique. (Arbour-Masse, 2018)

¹⁷ Fouki est un artiste francophone blanc originaire de Montréal qui est devenu un des artistes phares de la scène Rap Keb.

Que le terme *Street Rap* soit le plus approprié ou non pour décrire cet écosystème, les observations ci-dessus envoient le signal qu'il y a un problème de représentativité dans l'espace culturel au Québec et la scène de Hip Hop le démontre clairement et concorde avec les propos de Wilderson à l'effet que « *black life is an evacuated historical category, a lived entity that is "off the record"* » (2003, p.236). Sous le regard des trois piliers de la suprématie blanche, les identités racialisées sont effectivement écartées de l'espace public.

En rappelant que le *Gangsta Rap* permet aussi de mettre de l'avant-plan le caractère fictif du rap où se côtoient l'imaginaire et le vécu, la manière dont les références plus explicites aux identités noires sont dépouillées rappelle que le Hip Hop s'inscrit dans la tradition de déshumanisation des personnes racialisées en étant présentement un des rares médiums qui offre une voix aux personnes noires et racialisées en exposant les inégalités qui structurent la société de masse. Le processus faisant de la figure du rappeur un paria ou le *Public Enemy*¹⁸ illustre le peu d'égard que les instances au pouvoir accordent aux personnes et communautés racialisées. Par conséquent, le mouvement Hip Hop n'est jamais bien éloigné de considérations politiques en raison du contexte dans lequel il a émergé et de son évolution qui participe à la (hyper)-visibilisation des personnes racialisées.

Plus encore, le Hip Hop « émerge ainsi comme mouvement, comme forme de socialité et comme esthétique de ce qui est à la fois différent, extérieur et inférieur au monde euro-moderne ou, pour reprendre Jared Sexton, de ce qui existe et vit *dans* et (*du côté*) de la mort sociale, ou politique » (Néméh-Nombré, 2018). Le rappeur montréalais d'origine camerounaise Lost illustre la difficulté de se faire considérer quand tu es un artiste racialisé et encore plus quand ton style ressemble à ce qui peut être reproché dans le Hip Hop : « à un moment donné, veut ou veut pas, ils [les décideur.se.s et personnes en position de pouvoir dans le milieu culturel] vont devoir nous ouvrir la porte. S'ils nous ouvrent pas la porte, de toute façon nous on est habitué que la porte soit pas ouverte la, on rentre par derrière ou on la casse la, tu comprends » (Arbour-Masse, 2018). Le commentaire de Lost ne se veut pas nécessairement politique, mais démontre que son désir

¹⁸ Référence à un groupe légendaire de la scène East Coast des États-Unis qui a marqué les années 1980-90.

de reconnaissance et de respect devient politique par la force des choses en raison de sa positionnalités et de ses identités.

Cette section au sujet du traitement des identités marginalisées dans le Hip Hop au Québec expose le double standard que la suprématie blanche impose à bon nombre de personnes des communautés racialisées au Québec. Ceci envoie le message que leurs identités et pratiques socioculturelles peuvent devenir une source de critique quand elles deviennent plus présentes dans l'espace public. Il s'agit d'indicateurs qui démontrent comment des positionnalités marginalisées sont reçues dans l'espace public et de ce que les jeunes des communautés racialisées peuvent appréhender.

4.4 Hip Hop et territoire: point d'entrée de réseaux d'appartenance alternatifs

Les notions d'espaces et de territoires sont très présentes dans la culture Hip Hop notamment en raison des liens initiaux avec l'urbanité qui sont toutefois appelés à évoluer en fonction des différentes variantes qui s'observent à l'échelle mondiale. Le Hip Hop est un médium permettant à l'individu ou une communauté de créer un rapport avec les espaces vécus par la création de sens à travers leur pratique qui localise leurs identités. Une dimension transnationale est profondément associée au Hip Hop telle que vue dans la revue de littérature faisant en sorte que les frontières conventionnelles telles que les États et provinces sont directement associées aux structures du colonialisme et des attitudes anti-Noir·e·s. En ce sens, les rapports au territoire reposent sur des conceptions teintées par les trajectoires historiques des populations ciblées par les principes de la suprématie blanche.

L'association et la présence sur un territoire se font souvent par des références à des quartiers ou leurs surnoms, des stations de métro ou d'autobus; bref différents espaces intérieurs et extérieurs du relief urbain (Foreman, 2002, p.8; Rose, 1994) et qui ont, par la même occasion, la possibilité d'asseoir la crédibilité de l'individu. Pour ces raisons, une compréhension de la communauté des jeunes artistes passe par « *[an] understanding how young people map their own lives here, how they create their own personal sense of place within and between these sites* (dans la ville) » (Dimitriadis, 2009, p.67). Autant que le Hip Hop offre de nouvelles avenues pour développer l'analyse des identités et des appartenances qu'autant il nous permet d'explorer comment ces réseaux alternatifs voient

le jour et prolifèrent. À ce sujet Forman précise que « *the prioritization of spatial practices and spatial discourses underlying [Hip Hop] culture offers a means through which to view both the ways that spaces and places are constructed and the unique kinds of space or place that are constructed* » (Forman, 2000, p. 3).

Simultanément, ce type de revendication participe à ce que Campbell dénote au sujet de l'importance de la représentation (*reppin'*) de lieux d'appartenance comme participant à rendre visible des populations dont les idéaux d'homogénéité de la nation cherchent à camoufler et masquer la présence (2014, 270). De plus, dans son analyse axée sur les communautés afrocaribéennes de la scène Hip Hop de Toronto Campbell évoque que :

popular culture opens up a critical discursive space that allows us to understand aspects of diasporic notions of home constructed through hip hop culture as ways to move beyond hyperlocal politics and the aggressive exclusion of Aboriginal populations in Canada—a way to diasporically critique the problem of belonging without reproducing settler colonial relations and rigid binaries (2014, p.271).

En s'inspirant des liens entre diasporas, culture populaire et création de l'appartenance, cela ajoute un niveau d'analyse encourageant une vision contestant les normes identitaires en raison du fait que :

hip hop's interconnected inflection around notions of nation, space and belonging are useful calibrations of the present social order within the Canadian nation space. Paying close attention to expressions of hip hop culture by AfroCaribbean artists amplifies and contests closed systems of Canadian identity that produce forms of unbelonging to the nation (Campbell, 2014, p. 271).

L'observation de création du sentiment d'appartenance auprès des jeunes Montréalais·e·s de la communauté haïtienne dans les années 1990 par Maryse Potvin démontre que leurs relations avec leur héritage s'articulent dans des termes faisant appel à un répertoire très varié:

À cause du racisme, ces jeunes élevés dans un milieu urbain, qui ont assimilé les valeurs et les styles de vie québécois, se tournent vers des “racines” dans un

processus de “seconde migration” symbolique. Ces racines sont lointaines et vont au-delà de la “culture d’origine” des parents ou de la “culture familiale”. Elles sont africaines ou associées aux héros des luttes noires, actualisées par la musique et constitutives d’une “culture de jeunes” (2007, p.199).

Ces démarches participent à créer des espaces de résistance développés et construits à même la communauté des jeunes d’origine haïtienne et la mise sur pied de projet autonome (2007, p. 198). À l’époque, le rap et le Hip Hop représentaient des canaux de diffusion et de connexions avec les influences précédemment nommées (2007, p. 194) et un volet alternatif se dégage des conclusions de Potvin en raison du désir de se démarquer en créant ses propres réseaux en marges.

En reprenant un cadre réflexionnel similaire et en l’adaptant aux particularités asiatiques, Hogan (2018) explore comment des artistes rap Nordaméricaines d’origines asiatiques conjuguent leurs identités dans une perspective d’échanges transnationaux afro-asiatiques et de création d’un sentiment d’appartenance. Ultimement, la recherche d’un sentiment d’appartenance s’obtient pour ces artistes en contestant la culture dominante et en intégrant des composantes identitaires de leurs origines asiatiques par le prisme du Hip Hop faisant en sorte que:

The Afro--Asian cultural exchange and blending that occurs within the realm of hip hop creates the opportunity for anti-racist interactions between these two racial groups; there is the both the space for coexistence across difference as well as self--identification across difference (Hogan, 2018, p. 89).

La culture Hip Hop représente un espace permettant la conciliation d’identités marginalisées ainsi que le rapprochement entre personnes partageant des expériences avec des formes d’exclusion sociale attribuables au système de la suprématie blanche. Par conséquent, la section suivante présente comment une identification locale peut servir de tremplin pour explorer des possibilités pour accéder à des réseaux nationaux et transnationaux comme ceux du Hip Hop qui remettent en question les cadres et conceptions identitaires dominantes imposées par le système colonial capitaliste.

4.4.1 Montréal et identification identitaire

Dans l'univers du Hip Hop, le thème de la représentation est un élément central qui a fortement été teinté par la rivalité *East Coast vs. West Coast* aux États-Unis dans les années 1990. L'émergence de nouveaux genres et l'internalisation du mouvement au cours des dernières années invitent les artistes Hip Hop à redéfinir les conceptions d'appartenance en incorporant à la fois des dimensions locales et internationales (Clay, 2003; Goldsmith & Fonseca, 2019; LeBlanc, Boudreault-Fournier & Djerrahian, 2007; Lesacher et al., 2014; Sarkar & Low, 2012; Tessier, 2008). Il s'observe que l'affiliation à la culture Hip Hop et à la *GHHN* favorise également une ouverture à des conceptions identitaires encourageant l'hybridation. Dans un tel contexte, le processus de la création et de développement du sentiment d'appartenance représente un processus en accord avec les codes du Hip Hop ainsi que des dynamiques propres aux cultures locales.

Dans le cadre de cette recherche, Montréal représente une possibilité d'association identitaire symbolisant plusieurs aspects pouvant plaire à un jeune voulant s'inscrire et reproduire les codes de la culture Hip Hop, particulièrement dans une perspective de « *keepin' it real* ». Tel que vu dans la section 4.1 Montréal est le berceau du Hip Hop au Québec ce qui participe à positionner cette ville comme étant un lieu légitime au sein de la communauté Hip Hop Canadienne et Nord-Américaine. Deuxièmement, la nature multiculturelle de la ville ajoute à l'équation voulant que le Hip Hop performé par des personnes racialisées soit plus crédible (Chamberland, 2006; Kitwana, 2005). Troisièmement, l'association du Hip Hop et de l'urbanité est, historiquement, au cœur du mouvement (Rose, 1994). Comme le lieu d'appartenance occupe une grande place dans l'imaginaire Hip Hop, il est commun de vouloir représenter son lieu d'origine ce qui a mené à la création d'expressions d'indexicalisation de la localité telles que « *Mont-Real* », « *Mont-réalité* » ou des références aux indicatifs téléphoniques de Montréal (514) par exemple l'album « *514-50 Dans mon réseau* » de Sans Pression (Low, 2011, p. 45) ou plus récemment avec le nom de Gang 5sang14 ou la pièce *Catherine* de Nate Husser faisant référence à l'avenue commerciale du centre-ville de Montréal. Ces exemples reprenant les codes du Hip Hop apposent un nouveau cadre de lecture à ces référents identitaires alors que les significations de ces marqueurs ne sont plus uniquement guidées par les

conceptions conventionnelles dominantes, mais par ceux de la culture Hip Hop. Ce faisant, il s'observe une prise de contrôle du récit par les personnes ayant des identités marginalisées par les structures dominantes.

4.5 Conclusion

Ce bref récapitulatif de l'histoire de la scène Hip Hop au Québec a permis de présenter comment son évolution est intimement liée aux questions de marginalisation des groupes sociaux racialisés et comment ceux-ci sont parvenus à développer des communautés rhizomatiques alternatives. Nous avons vu comment le langage occupe une place centrale au coeur des revendications d'affirmations identitaires pour verbaliser des hybridations identitaires et comment au cours des dix dernières années, la montée en popularité du Hip Hop s'est accompagnée de blanchiment et d'effacement de la scène par la popularisation du terme *Street Rap* pour désigner les artistes marginalisés. De fait, nous avons présenté comment les identités des communautés racialisées peuvent trouver un terrain pour s'exprimer tout en devant subir les pressions qu'exercent les forces sociales dominantes. Ces observations de la scène apportent un angle d'analyse conférant une place centrale aux réseaux des diasporas qui symbolisent les rapports transnationaux. Le mouvement Hip Hop local par son accès à la *GHHN* reprend visiblement des schémas similaires dans une perspective de développement et de renforcement des liens qui exemplifient des stratégies de représentation reposant sur des principes de réappropriation identitaire et géographique profondément influencée par les dynamiques transnationales.

Chapitre 5

Méthodologie et méthode

À la rencontre du Studio NBS et des participant·e·s

5.1 Méthode qualitative

La méthode de recherche qualitative a été privilégiée afin de pouvoir analyser les perceptions, les réflexions et opinions de jeunes Montréalais·e·s faisant de la musique au studio d'enregistrement par le biais d'une série d'entrevues semi-structurées. La question de recherche qui guidera l'analyse se lit comme suit « Quels rôles jouent le Studio NBS et la culture Hip Hop dans la vie de jeunes montréalais·e·s racialisé·e·s » et sera décortiquée par point dans le chapitre des résultats. Afin d'examiner plus en profondeur la thématique de la création du sentiment d'appartenance, une sous-question de recherche accompagnera ce travail: « Comment la fréquentation du Studio NBS par les participant·e·s façonne l'élaboration de leur sentiment d'appartenance »?

En combinant les propos de Dimitriadis évoquant que « *contemporary youth are increasingly fashioning notion of self and community outside of school in ways educator have largely ignored* » (2009, p. xi) et le fait que le Hip Hop est un mouvement culturel omniprésent, l'intention était d'aller discuter avec des jeunes pouvant être caractérisés comme « *trend setters* » (Chamberland, 2006; Kitwana, 2005). De plus, étant donné que la population qui fréquente le studio Nobadsound (NBS) est en très forte proportion racialisée, ce projet fait en sorte d'examiner une situation où un mouvement culturel symboliquement fort provenant et représentant des personnes noires et de couleurs (le Hip Hop) se déroule dans un contexte socioculturel structuré par les principes de la suprématie blanche (la société canado-québécoise et plus précisément Montréal). Ce projet de recherche aborde les thématiques de l'identité et de la création de l'appartenance sous les angles d'analyse des études raciales critiques et de la sociolinguistique critique.

Le choix de la recherche qualitative s'explique par la valeur de l'entrevue comme méthode pour récolter des données. En effet, « *as a method of inquiry, interviewing is most consistent with people's ability to make meaning through language. It affirms the*

importance of the individual without denigrating the possibility of community and collaboration » (Seidmen, 2006, p. 14). Pour ces raisons et dans le but de connaître l'opinion des individus concernés, l'entrevue fut privilégiée car cette méthode permet la création d'un rapport en le-la chercheur·euse et les participant·e·s favorisant le développement d'un lien de confiance et d'un témoignage de respect à leur endroit (Seidmen, 2006, p.96-97). Le cadre d'une entrevue peut être plus informel ce qui se prête bien à la population ciblée en plus d'offrir d'adapter l'entrevue en fonction des préférences des participant·e·s pour qu'ils se sentent le plus à l'aise possible.

5.2. Méthode

Les données proviennent de neuf entrevues semi-structurées réalisées au cours de l'hiver 2018-2019 auprès de jeunes âgées entre 18 et 21 ans. Les entrevues se sont déroulées au Chalet Kent et duraient entre 20 et 35 minutes. Nous allons maintenant aborder les principaux aspects qui structurent la collecte de données.

5.2.1 Description du studio Nobadsounds

Le Chalet Kent est une maison des jeunes financée par la Ville de Montréal située dans le quartier de Côte-des-Neiges à Montréal et c'est dans le sous-sol du bâtiment que se situe le studio Nobadsound (NBS). Les résident·e·s de ce quartier ont des origines provenant de plus de 35 pays, 40% s'identifient comme faisant partie d'une communauté racialisée, 77% de la population s'identifie comme étant des migrant·e·s de premières générations et plus de 40% de la population a initialement effectué sa scolarité dans une autre langue que le français ou l'anglais (Ville de Montréal, 2018). Le studio offre gratuitement l'accès à un studio d'enregistrement de musique possédant du matériel professionnel destiné aux jeunes de 16 à 21 ans. Tel que décrit sur le site internet du studio:

NBS is an inclusive, safe space for young artists to grow their musical abilities and expand their knowledge of studio recording. We take a hands-on, practical approach to teaching youth about music production, recording, mixing, performance and writing songs (NBS 2021).

Le fonctionnement du studio est basé sur le principe du mentorat de sorte que les jeunes plus expérimentés se responsabilisent en partageant leurs connaissances avec les débutant·e·s ce qui favorise l'entraide et la collaboration. Le fonctionnement du studio est supervisé par Jai Nitai Lotus, artiste multidisciplinaire et mentor. Dès sa fondation, le studio a eu une vocation et un esprit ancré dans la culture Hip Hop (Low 2017) ce qui se poursuit avec Nitai et les mentors du studio. L'esprit de collaboration et de partage des connaissances sont des valeurs fondatrices du studio et en guident le fonctionnement (NBS 2021).

Le studio jouit d'un grand succès et d'une excellente réputation à tel point que des participant·e·s n'hésitent pas à faire jusqu'à 90 minutes de transport en commun pour s'y rendre. À l'automne 2019, le studio a reçu des subventions pour optimiser ses installations et créer un deuxième poste de production et d'enregistrement. La qualité des installations et du matériel jumelée à une vision misant sur l'émancipation fait en sorte que ce studio est devenu un point de convergence pour les jeunes artistes Hip Hop de Montréal. À noter que les universités McGill et Concordia y conduisent des recherches subventionnées et que ma codirectrice, Bronwen E Low, entretient une relation depuis plusieurs années avec le Chalet en y ayant siégé à titre de présidente du Conseil d'administration. Pour ma part, j'ai développé une implication émotive personnelle pendant 4 ans.

5.2.2. Processus de sélection des participant·e·s

Bronwen Low m'a présenté Jai Nitai Lotus, le coordonnateur du Studio NBS, à l'hiver 2017. Quelques semaines plus tard, je le rencontrai pour lui parler de mon projet de recherche et il a accepté de m'aider et de m'accompagner dans le processus de la sélection de huit à douze participant·e·s. À partir de ce moment, je suis allé pendant plusieurs semaines au studio et à l'activité de soccer afin de rencontrer la communauté et pour devenir une figure un peu plus familière ainsi que pour commencer à noter quelques observations. J'ai été observateur à quelques conseils d'administration à l'époque où, à ce moment-là, siégeait Bronwen Low à titre de présidente. La combinaison de ces expériences avait, dans une certaine mesure, pour but d'atténuer ma position d'acteur extérieur (Leavy, 2017, p. 135). Ma position de chercheur provenant de l'extérieur (et blanc) fut facilitée par

le soutien de Bronwen Low et surtout, celui de Nitai qui a représenté un intermédiaire de confiance afin de développer des liens avec les jeunes au studio.

5.3 Collecte de données : préparation pour les entrevues

Étant donné que l'objectif était de saisir le pouls des membres de la communauté du studio, la fréquence ou le nombre de visites ont été un premier facteur de sélection. En analysant le calendrier des séances du studio et en discutant avec Jai Nitai, il a été possible d'établir quel·le·s jeunes pourraient être de bon·ne·s candidat·e·s. considérant la période au cours de laquelle je voulais réaliser les entrevues, ceci a également influencé le bassin des participant·e·s. Finalement, je voulais sélectionner, dans la mesure du possible des participant·e·s aux profils variés afin de créer un groupe le plus représentatif possible de la clientèle du studio. Ceci explique pourquoi les aspects comme les langues d'usages, les origines ethniques et le genre ont servi à cibler les futur·e·s candidat·e·s. Pour ces raisons, l'échantillonnage de commodité a été la technique mobilisée pour constituer le groupe final de participant·e·s.

J'ai recouru à la technique de l'entonnoir (Leavy, 2017, p. 140) pour créer la liste de questions qui allait être utilisée lors des entrevues. Ces dernières pouvaient être réalisées en français, en anglais, ou dans les deux langues selon la préférence des participant·e·s. J'ai augmenté la fréquence de mes visites au studio à partir du mois de novembre 2018 pour commencer à approcher les jeunes en vue du projet. Généralement, Nitai me présentait au futur·e·s participant·e·s si je ne les avais pas déjà rencontré·e·s et ensuite je lui décrivais vaguement mon projet qui consistait à interviewer des jeunes qui font du Hip Hop au Studio NBS dans le but de connaître leurs points de vue sur le Hip Hop en général. Ainsi, iels pouvaient savoir de quoi il était question afin de prendre une décision et de mon côté, je m'assurais de ne pas trop dévoiler les thématiques centrales de ma recherche. J'ajoutais que la participation serait sur une base volontaire, que l'identité des participant·e·s demeureront anonymes et que l'entrevue pouvait se réaliser en anglais ou en français. Si iels décidaient d'accepter et étaient disponibles à ce moment, je les invitais dans un espace plus calme du Chalet Kent pour débiter l'entrevue de type semi-structurée. Sinon, nous avons convenu d'un rendez-vous.

Avant de commencer, je rappelais aux participant·e·s que leur identité demeurerait anonyme et que l’entrevue allait être enregistrée. De plus, je leur expliquais que nous pouvions mettre un terme à l’entrevue à tout moment si tel était leur désir. Je leur faisais ensuite lire et signer un formulaire de consentement (Annexe). Une fois cette étape terminée, je leur expliquais que l’entrevue était en mode décontractée et qu’iels pouvaient se sentir libres d’exprimer leurs opinions sans jugement et de ma part. Avant de débiter, je leur demandais s’iels avaient d’autres questions.

À la fin de l’entrevue, je leur remettais un certificat cadeau d’une valeur de 10\$ pour le cinéma afin de les remercier pour leur temps et participation. Au final, six garçons et trois filles constitu·e·s l’échantillon et leurs origines ou celles de leurs parents sont du Chili, de la France, d’Haïti, du Liban, de Madagascar, des Philippines, de la République dominicaine, du Sénégal et du Viêt-Nam.

Le lieu de résidence des participant·e·s fut un élément qui modifia l’approche de la recherche en raison du fait que seulement deux des neuf participant·e·s habitaient dans le quartier Côte-des-Neiges : les jeunes habitaient dans les quartiers centraux, la Rive-Nord, la Rive-Sud et l’Est de Montréal et l’Ouest de l’île. Cette situation inattendue sera analysée plus en détail et a néanmoins nécessité de changer l’échelle de l’étude de manière à parler des jeunes Montréalais·e·s racialisé·e·s. Il demeure important de rappeler qu’un si petit échantillon ne peut permettre d’aspirer à émettre des conclusions pouvant être généralisées, mais tout au moins de soulever des observations faisant état de dynamiques bien réelles.

5.4. Profil des participant·e·s

Voici les descriptions des participant·e·s à la recherche. Leurs noms ont été modifiés ainsi que des aspects qui auraient pu faciliter leur identification. Après chaque citation provenant d’un·e participant·e, le numéro de la page de la transcription originale d’où est tirée la citation est indiqué entre parenthèses.

- Jackson est né en Amérique du Nord et sa famille a déménagé à Montréal alors qu’il était en bas âge. Ses parents sont originaires d’un pays des Caraïbes. Il est allé à l’école en français et préfère s’exprimer en anglais. Il habite désormais en banlieue à

l'extérieur de l'île de Montréal ce qui explique qu'il doive faire un trajet en transport en commun d'une durée pouvant aller jusqu'à 1h30 pour se rendre au studio.

- Lamia est née dans un pays du Moyen-Orient et alors qu'elle était en bas âge, sa famille a déménagé dans la région de Montréal. Avec sa famille, elle s'exprime en Français et en Arabe tandis qu'avec ses ami·e·s, l'Anglais est plus commun. Elle a toujours été intéressée par la musique et venait de commencer à fréquenter le studio plus sérieusement au moment de l'entrevue.

- Nick est né à Montréal et ses parents sont originaires d'un pays de l'Asie du Sud-Est. Il a grandi dans l'est de la ville ce qui explique sa proximité avec plusieurs communautés racialisées. Il incorpore plusieurs langues et styles dans ses compositions.

- Danielle est née dans un pays du sud de l'Afrique et habite dans la région de Montréal depuis toute petite. Elle aime particulièrement le chant et venait de commencer à fréquenter le studio au moment de l'entrevue. Elle habite à l'extérieur de l'île de Montréal. Elle parle avec ses parents dans la langue d'origine de son pays, en français avec ses frères et sœurs et en anglais et français avec ses ami·e·s

- Mark est né à Montréal et sa famille est originaire d'un pays insulaire de l'Asie du Sud-Est. Il est un des participants ayant le plus fréquenté le studio. Il comprend la langue d'origine de sa famille et s'exprime majoritairement en Anglais.

- Chantal est née à Montréal. Sa mère est originaire d'un pays latino-américain et son père a la double nationalité de deux pays limitrophes dans les Caraïbes. Elle affectionne le chant ce qui lui permet de partager les textes qu'elle écrit.

- Ibrahima est né dans un pays d'Afrique de l'Ouest où il a vécu jusqu'à ses 10 ans avant de déménager à Montréal. Il habite depuis peu en banlieue et poursuit des études. Il s'exprime dans la langue majoritaire de son pays d'origine et en Français.

- Moussa a des origines françaises et d'un pays de l'Afrique de l'Ouest. Il a grandi en France avant de déménager à Montréal en 2017. Il est un participant régulier du studio. Il est inscrit en génie à l'université. Il parle principalement français.

- Boubacar est né dans un pays de l’Afrique de l’Ouest et y a vécu jusqu’à ses 10 ans. Il a vécu dans les quartiers centraux de Montréal. Il s’inspire beaucoup de la culture populaire. Il s’exprime dans la langue majoritaire de son pays d’origine et en Français.

Dans le but de bien contextualiser le groupe de participant·e·s, quelques observations et points de comparaisons méritent d’être soulignées de manière à mieux comprendre cet échantillon et quels aspects ont pu influencer l’analyse. Chantal, Mark et Nick sont né·e·s à Montréal, les familles de Lamia et Chantal ont migré lorsqu’elles étaient en bas âges, celles de Boubacar et Ibrahima lorsqu’ils avaient les deux dix ans et Moussa est arrivé juste avant ses 18 ans. Au niveau du parcours scolaire, Mark est le seul à être allé à l’école primaire et secondaire en Anglais et Danielle et Lamia se sont inscrites dans des Cégeps anglophones après leur secondaire effectué en Français. Les participant·e·s ne résident pas nécessairement dans les quartiers avoisinants du studio, mais aussi dans les banlieues plus excentrées. Ibrahima, Moussa et Boubacar rappent surtout en Français et leurs références proviennent surtout de la France alors que les 6 autres participant·e·s rappent et chantent principalement en Anglais et s’inspirent d’artistes provenant des États-Unis ou s’exprimant en Anglais.

5.5. Première phase de l’analyse des données

Une fois les entrevues terminées, j’ai réalisé leurs transcriptions pour ensuite pouvoir les coder. Je me suis inspiré des travaux de Pennycook sur la linguistique critique appliquée (2001), de l’analyse critique du discours de Fairclough Fairclough et Ietcu-Fairclough (2012) et de l’esprit de la hiphopographie (Alim 2006; Alim & Baugh, 2007; Dimitriadis, 2009). Le corpus des travaux portant sur la scène Hip Hop au Québec réalisés par Low et Sarkar (2012), Low, Sarkar et Winer (2009), Sarkar (2009) et Sarkar et Allen (2007) furent aussi une grande source d’inspiration.

5.5.1. Réalignement du cadre théorique

Initialement, l’objectif de recherche était centré sur la thématique des pratiques langagières et identitaires. Pour commencer, les questions servaient à établir un profil social et familial de l’individu ainsi que pour en apprendre plus sur son profil langagier

ainsi que ses pratiques autant personnelles que dans ses compositions. Ensuite, les thèmes de l'identité et de l'appartenance étaient abordés d'abord sous un angle individuel puis sous l'angle de la pratique artistique afin de cerner la place et le rôle que jouait le Hip Hop dans la vie des participant·e·s. C'est cette seconde partie qui suscitait le plus d'intérêt et qui amorça un virage quant à la construction du cadre théorique pour l'analyse. C'est pour cette raison que la thématique de l'appartenance à quelque peu remplacée celle des pratiques langagières quoique cet aspect soit demeuré d'une grande importance pour la compréhension de l'histoire du Hip Hop au Québec et comment les participant·e·s décrivent les structures de la scène locale. En considérant le profil des participant·e·s qui sont tou·te·s des jeunes racialisés et l'augmentation de l'importance des questions identitaires, il devenait nécessaire de faire une plus grande place aux études raciales critiques.

5.5.2. Seconde phase de l'analyse des données et codage

En m'inspirant de Maxwell et Miller (2008) pour l'analyse des données, j'ai créé huit catégories (Hip Hop, Identités, Langage, Appartenance, Savoir, Pluridisciplinarité, Race et Avenir) contenant chacune des sous-catégories pour faciliter le codage des entrevues. Le choix de ces catégories servit à mettre à l'avant-plan les thématiques principales sous-entendues par la question de recherche. L'intention était aussi de pouvoir relever les éléments appartenant à plusieurs catégories pour faciliter les analyses croisées. J'ai ensuite codé manuellement les entrevues en prenant soin de repérer les similarités et les différences. J'ai fait usage de la technique des mémos pour amorcer le processus d'interprétation (Leavy, 2017, p. 152). Par la suite, j'ai créé une liste de propositions afin de mettre en évidence les multiples liens entre les catégories en raison du fait que « *the categories generated through coding are typically linked into larger patterns; this subsequent step can be seen as contiguity based, but the connections are made between the categories themselves, rather than between segments of actual data* » (Maxwell & Miller 2008, p. 466). Il fut finalement possible de formuler 16 énoncés (Annexe) représentant des conclusions provenant des entrevues et pouvant être soutenue par au moins 3 participant·e·s. C'est grâce à cet exercice que la thématique de l'appartenance est ressortie comme un aspect central dans les trajectoires de vie des participant·e·s et expliquant leurs

désirs d'intégrer la communauté Hip Hop et celle du studio. Une exception est à noter à la 6.1.2 qui fera part des propos d'un seul participant pour illustrer une situation. Finalement, les propositions ont été regroupées en deux grandes catégories ce qui explique que l'analyse comporte un chapitre traitant du développement individuel et un autre du volet communautaire.

Chapitre 6

Analyse du développement individuel: émancipation personnelle

L'analyse des données aura permis de formuler un nombre de propositions permettant de répondre à la question de recherche. Par la suite, ces propositions ont été regroupées dans la catégorie « développement individuel » ou « développement communautaire » qui serviront de trame de fond pour la poursuite de l'analyse. Il va sans dire que plusieurs aspects des réponses des participant·e·s se recoupent et peuvent alimenter plusieurs propositions. Ceci dit, ces catégories représentent les deux volets permettant de répondre à la question de recherche initiale : « Quels rôles jouent le Studio NBS et la culture Hip Hop dans la vie de jeunes montréalais·e·s racialisé·e·s »? Il est suggéré que la fréquentation du studio renforce les liens avec la culture Hip Hop et a un effet catalyseur pour le développement des participant·e·s qui se structure autour des pôles individuel et communautaire ce qui a pour résultat de contribuer à la création d'un sentiment d'appartenance reposant sur des réseaux alternatifs. Plus précisément, leur passion pour le Hip Hop leur a permis d'intégrer une communauté d'intérêts qui propose une vision de la vie qui s'harmonise particulièrement bien à leurs positionnalités.

Dans l'intention de saisir avec plus de justesse le rôle de ces réseaux alternatifs, une sous-question « comment la fréquentation du Studio NBS par les participant·e·s façonne l'élaboration de leur sentiment d'appartenance? » accompagnera en filigrane les chapitres d'analyse et à laquelle nous répondrons plus précisément dans le chapitre huit de la discussion. À titre indicatif, les entrevues soulignent comment la constitution de réseaux

affinitaires, pour les personnes racialisées ne s'inscrivant pas nécessairement dans des logiques étatiques représentent un élément central de la création de leur sentiment d'appartenance et pour les participant·e·s, le studio représente un espace pour localiser divers répertoires identitaires pouvant s'articuler à partir des paramètres offerts par le Hip Hop.

6.1 Rap et expression de soi

Ce premier chapitre d'analyse débutera en examinant l'apport de l'écriture de paroles pour ensuite nous attarder à la composition musicale. Par la suite, nous analyserons plus en détail comment la construction de la figure de MC peut être un exercice d'exploration et d'introspection identitaire pour les participant·e·s.

6.1.1 Rap et éveil critique

Les participant·e·s ont évidemment tou·te·s des trajectoires de vie différentes, cependant il se démarque que le Hip Hop leur a offert un cadre à travers lequel iels ont pu exprimer et canaliser des émotions et sentiments. Ibrahima explique que:

[ç]a (la musique) m'a ouvert l'esprit, ça m'a permis d'avancer mentalement dans la vie en me disant genre, ouais, t'es plus un gamin, pis genre quand j'écrivais des trucs et tout, je les relisais puis j'me disais, en vrai, genre t'sais, peut-être que t'agis de cette manière-là, mais tu devrais pas (p.16).

Ce passage démontre comment la musique et l'écriture peuvent devenir des outils de réflexion permettant de faire un point sur sa manière d'agir en favorisant un processus de rétroaction. Ibrahima est par ailleurs étudiant en psychologie au Cégep ce qui peut le rendre plus à l'écoute des liens entre la musique et la psyché¹⁹. Il conclut qu'il considère que « la musique c'est aussi une thérapie ». En demeurant dans la thématique scolaire, Jackson

¹⁹ Ce participant s'inspire beaucoup de ses rêves pour écrire et les notes dans un journal intime : « en gros dans la musique j'avais juste raconter ma vie, pis les rêves ça fait partie de ma vie (...) pis en même temps la psychologie, comment t'interprètes les personnes, comment tu vois les gens, comment ils agissent et tout. Ça peut être aussi intéressant de le mettre dans les textes et tout (...)Genre des fois, j'avais écrire, pis là j'avais dire un truc, j'avais faire, ah c'est vrai c'est lié à ça, mais j'ai vu que ça peut avoir un lien entre la psychologie et le rap, j'peux lier les deux tout à fait » (p.7).

confie avoir amélioré son vocabulaire et son écriture grâce sa pratique du rap ce qui lui sert en cours:

Now that I'm forcing myself not to... curse in my words, curse in my lyrics. It's a lot, it's a lot harder and it challenges my brain to be like okay, well hey, ok, you need to find another word that replaces that. Or you have to find another word that replaces that. That actually helps me with my vocabulary. So when I'm doing an English essay at school, I write super naturally and I write like sophisticated words (Jackson, p.6).

Ce type d'apprentissage peut servir de tremplin pour se projeter dans l'âge adulte en ciblant les types de comportements, autant de leur part que chez des artistes, à reproduire et ceux à délaissés. En s'adonnant davantage à l'écriture par l'intermédiaire du Hip Hop, les participant·e·s sont devenus plus réceptifs au pouvoir et à l'impact des mots ce qui a provoqué des prises de conscience cognitives et politiques qui s'accompagnent d'un désir de se dépasser. Ces réflexions stimulent leur analyse de situations qui les affectent et iels en viennent à réfléchir à comment les structures sociales reproduisant les discriminations raciales, économiques et sociales peuvent les affecter au quotidien:

On est pas des petits cons. On fait pas de la musique juste pour valoriser des mauvais trucs et tout. On en parle parce que, moi certes, ben je parle pas pour moi parce que t'sais j'ai une bonne vie, dieu merci etc (...) eux ils [les artistes Hip Hip] vont parler, ouais j'ai dealé ci j'ai dealé ça, après ça vous [l'auditoire] c'est à vous de faire en sorte, en écoutant de vous dire « ah merde ces gens ils ont vécu, ils ont vécu la galère et tout, pourquoi pas essayer d'améliorer la situation des générations futures » (p.15).

Ibrahima dévoile comment le Hip Hop peut servir à faire un lien avec ses expériences de vie et celles dont il est question dans les pièces d'artistes et surtout, que ce processus d'autoréflexion va à l'encontre des critiques à l'égard du Hip Hop en montrant comment les individus font preuve de discernements quand iels analysent le message provenant du rap.

Justement, le potentiel de conscientisation est soulevé par le participant Ibrahima qui expliquait, à l'instar de Harper et Jackson (2018) et Chang (2015), comment l'écriture peut être un des derniers espaces de liberté. Ibrahima fait justement référence à cet exercice qui peut donner une voix aux personnes ou communautés exclues comme par exemple « pour les gens qui eux ont une vie qui est la galère, par exemple dans les HLM en France, ou dans les *ghettos* de Harlem aux States, ces gens-là dans leur musique ils revendiquent leur vie » (p.15) ou comme le décrit clairement Carlos Munoz, producteur et co-fondateur d'une maison de production montréalaise, « les gars qui font du rap sont souvent un peu des messagers de ce qui se passe dans la rue » (Arbour-Masse, 2018). Ce type de propos fait écho aux de D'Amico qui souligne la valeur du documentaire du rap:

Rap provided practitioners with the possibility to describe, document and even critique urban realities; the surveillance, over-policing, and punishment of Black bodies; and the structures and strategies of domination that shaped their quotidian realities. This strategic reading granted rappers the capacity to rupture the status quo and the fixed and seemingly closed and dehumanizing representations and discourses blackness (2019, p. 11).

Alors que les rapports sur le profilage racial de la part du Service de police de la ville de Montréal (SPVM) continuent de défrayer la manchette (Schué, 2019), ceci nous rappelle que la positionnalités des jeunes racialisés impose une dimension politique à leur existence.

En ce sens, les propos d'Ibrahima sont particulièrement intéressants. Il poursuit en précisant comment le Hip Hop peut être un catalyseur de réflexions de nature politiques et sociales sur les enjeux du racisme systémique. Son prochain exemple illustre comment les oeuvres des artistes Hip Hop lui ont fait réaliser que ces histoires ne devraient pas être analysées de manière individuelle, mais plutôt comme plusieurs manifestations d'un problème sociétal profond qui ciblent les personnes racialisées:

Lil Uzi Vert²⁰ il pourra pas parler à tous les jeunes des générations futures et leur dire « non faites pas ci, faites pas ça », parce que veut, veut pas, lui c'est une personne, il a pas, il pourra pas passer dans chaque quartier et tout, donc c'est à la société d'écouter cette musique, de l'accepter comme elle est, pis de juste se dire on va essayer. Genre là, tel rappeur il a eu tel problème. Il vient d'où, peut-être que ok il vient des États-Unis, ah lui aussi [un autre rappeur] il vient des États-Unis bizarrement? Non! Les États-Unis, que ce soit Donald Trump, que ça a été Barack Obama, peu importe on a un problème dans le pays avec les *ghettos*. Pourquoi pas essayer d'améliorer ça pis de juste faire en sorte que ces gens-là vivent mieux, ouvrir plus d'emplois pour les jeunes (p.16).

La grande popularité du Hip Hop permet aux artistes de rejoindre un très grand auditoire ce qui représente un débouché pour insuffler une prise de conscience. Dans la même veine, Nick est d'avis que la société peut apprendre de la culture Hip Hop en précisant que « la société peut apprendre à accepter des nouveaux, des nouvelles personnes surtout au niveau racial » (p.15).

Ces exemples démontrent comment la culture Hip Hop peut engendrer des prises de position en permettant de créer un lien entre son vécu et ceux d'artistes relatant des expériences similaires. C'est également l'exercice de se questionner et de réfléchir à différentes situations ou problèmes pour en faire des sources d'inspiration qui confèrent au Hip Hop ses bienfaits sur le plan psychologique.

6.1.2 Rap et introspection

De son côté, Mark dresse un parallèle entre l'écriture de paroles et la tenue d'un journal intime et reconnaît que, pour une personne introvertie, cette pratique lui est extrêmement bénéfique sur les plans de l'expression, de l'ouverture à autrui et de gain en maturité :

Hip Hop taught me about how to express myself. I'm like the type of dude I don't really like to talk as much. And it's like I have a way to

²⁰ Rappeur Afro-États-Unien originaire de Philadelphie et jouissant d'un grand succès commercial.

express my feelings I'm pretty bad at expressing myself in words so if I make a song and people will understand how I feel, that's cool. That's why I like a lot, and it kept me out of trouble; taught me how to communicate with people, it made me grow as a person, made me more mature. It's like having a diary, a public diary and and it's like talking about how you feel and songs just like let it go (p. 8).

Cette dernière citation est très riche et témoigne de l'apport pédagogique, voire thérapeutique du Hip Hop comme médium pour gagner en confiance ce qui rejoint les propos d'Ibrahima. Il est ici aussi question de la malléabilité du cadre du Hip Hop en offrant la possibilité aux personnes d'adapter leurs traits de personnalité à leur façon de pratiquer le Hip Hop. Ce dernier souligne aussi l'importance de mettre ses émotions et réflexions par écrit tel un journal intime et comment cela lui fut bénéfique pour gagner en maturité. Il met particulièrement l'emphase sur la réception de ses textes par le public comme gage qu'il a su bien formuler son message. Il est aussi pertinent de noter que le Hip Hop et la musique l'ont éloignée des problèmes ce qui détonne des préjugés à l'égard du Hip Hop souvent considéré comme étant inhéremment négatif (Harper et Jackson, 2018, p. 115). En s'adonnant au Hip Hop, Mark nous confie comment cette passion est devenue un moyen pour canaliser ses pensées et émotions. En rétrospective, Mark reconnaît que le Hip Hop a eu un impact direct sur son développement individuel en le faisant gagner en maturité et en l'aidant à éviter les situations et contextes problématiques. Ces propos soulignent l'apport de l'ouverture de soi à autrui par l'intermédiaire des paroles. Bref, il est surtout question de souligner les bienfaits du processus cognitif qu'induit l'écriture dans une perspective de croissance personnelle.

6.1.3 Aspect musical

Pour d'autres participant·e·s, c'est davantage par l'aspect musical qu'ils développaient une connexion favorisant leur expression de soi. En s'inspirant des écrits de Way et McKerrell (2017, p.3) qui incorporent à leur approche de musicologie une sensibilité pour l'analyse critique du discours en rapportant que la musique peut être sémantiquement plus ambiguë qu'une image ou un texte. Cette approche contribue à

reconnaître la pluralité des modes d'expressions à même le Hip Hop. Une telle posture fait écho aux propos de Lamia qui décrit remarquer un grand épanouissement à travers la création de *beat* ou lors de la production d'une chanson. Dans la citation suivante, elle exprime comment la création de beats pour une chanson lui permet d'aller explorer des émotions différentes de ce que les paroles peuvent susciter :

C'est des choses que j'dirais juste quand je fais de la musique, c'pas quelque chose que je vais dire comme, j'vais pas *open up* de ça, c'est plus genre, c'pour ça que j'ai dit que c'était comme mon échappatoire, justement avec les mots je sens que je m'exprime pas bien, mais quand c'est fait avec la musique ça vient *flow*, ça vient plus facilement. *So* comme c'est pour ça que j'arrive à plus être vulnérable quand c'est lié à la musique (p.3).

Cette déclaration témoigne une fois de plus de la richesse multidisciplinaire que propose le Hip Hop et plus particulièrement de la pertinence de la musique qui peut être un médium pour le développement émotionnel, psychologique et créatif. Mark abonde en ce sens en évoquant comment les émotions ressenties en écoutant la musique peuvent être aussi, voire même, plus fortes que le message des paroles : « *I think the feeling is more important than what you're saying because some people don't know how to explain things so they know they don't need to express how do you feel but like not by words but just like by doing* » (p.4).

Pour ces personnes au profil plus introverti, une pratique s'apparentant au Hip Hop s'inscrit dans une démarche d'ouverture où chacun ne peut aller à son rythme en respectant les limites qui leur conviennent. Comme le résume Chantal: « dans ce que j'écris, euh c'est plus comme de la philosophie, des métaphores [...] c'est un peu de tout comme de ce que je vois, de ce qui m'arrive dans la vie, des situations que mes ami·e·s vivent » (p.7). Bref, l'écriture et/ou la création musicale représentent des avenues pour prendre contact et donner un sens à ce qu'ils vivent en reformulant leurs réflexions en recourant aux multiples composantes qui constituent le Hip Hop (paroles, rythmes, connaissances). La multimodalité au cœur du Hip Hop est finalement un facteur permettant de mettre en valeur les différentes

habiletés et préférences des jeunes ce qui se veut une belle leçon d'ouverture à la valorisation et à la reconnaissance de la pluralité des compétences et modes d'expressions. Finalement, les bénéfices provenant de l'écriture de paroles et de la composition musicale ne sont pas exclusifs au Hip Hop et c'est, tout compte fait, la connexion que les participant·e·s ont avec cette culture qui leur permet d'accéder à des outils pour développer leur expression de soi.

6.2 L'alter ego chez les participant·e·s

Les six participants masculins ont tous créé une figure de MC ou alter ego qu'ils personnifient quand ils font de la musique. L'extrait suivant provenant de l'entrevue avec Jackson comporte beaucoup de similitudes avec les observations de Bradley (2018) au sujet des possibilités artistiques qu'offre l'alter ego. Jackson explique l'apport que peut jouer un alter ego notamment en ce qui concerne la possibilité de recommencer sur de nouvelles bases et surtout, des bienfaits que cela procure pour l'estime de soi :

Édouard: *So, when you rap, would you say that you are a different person?*

Jackson: *Definitely! [...] I just, I just feel like it represents me more. It's the one that doesn't... that doesn't like... Who speaks about meaningful things. But JAY-jay²¹, I feel like that's the person that I really wanna be. And then when I rap I feel like I am that person. [...]*

Édouard: *So, do you think that one day... you and JAY-jay will eventually merge?*

Jackson: *Actually, I hope that will happen very soon, right? [...] I feel like JAY-jay is just like waiting for me? At a certain spot and he's like, "aight, dude, I'm just waiting for you when you're ready to like stop... start... sorry, start speaking, speaking meaningful things". Yeah. [...] JAY-jay, my persona, is very confident and doesn't have problems*

²¹ Nom MC fictif de Jackson maintenu anonyme pour préserver son identité.

speaking. But me as like... I'm confident when I speak to people, but sometimes I stumble on my words. And JAY-jay is totally different from that. So, so, so we're two opposites.

Édouard: *It's a way for you to find confidence?*

Jackson: *Yeah. And ever since like, I came up with JAY-jay I became more confident, like, on my stuff. [...] Yeah, so. It really helped me out* (p. 5).

Décidément, pour Jackson, son alter ego « JAY-jay » est de son propre aveu un avatar de l'individu qu'il aspire devenir. La confiance est le principal apport que procure l'alter ego à ce participant notamment en ce qui concerne son léger trouble de la parole²². Il se démarque chez les participants que la possibilité de créer une nouvelle ou meilleure version d'eux-mêmes est ce qui les interpelle le plus particulièrement parce que la fiction et l'imaginaire peuvent devenir réalité quand ils personnifient leur MC. L'exemple de JAY-jay fait écho aux propos de Bradley à l'effet que « *[a]n alter-ego can work as a reset button on the expectations an artist carries, as well as serving as a fresh canvas for artistic freedom* » (2018). Bref, la possibilité d'incarner un avatar ou une version de soi renouvelée et améliorée semble permettre aux jeunes de prendre contact avec la réalité avec plus d'assurance et symbolise d'une certaine manière un renouveau pour les individus.

6.2.1 La technique de rap « ego-trip »

Pour les participants masculins, une des techniques les plus mobilisées pour construire son avatar s'appelle, dans le jargon du rap l'« *ego-trip* » et qui décrit une « posture du rappeur[-euse] vantant ses propres qualités et performances » (Journet, 2012). L'ego-trip s'inscrit dans la lignée des joutes verbales (Rap battles) entre MCs qui ont forgé les codes du Hip Hop et dont l'objectif est de s'imposer comme le ou la meilleur.e MC. Toutefois, la ligne peut être mince entre l'authenticité et la glorification et les artistes doivent apprendre à trouver un juste

²² Le rappeur Dramatik, membre du groupe Muzion, a mentionner avoir des problèmes de bégayement et que cela disparaît lorsqu'il rappe (Sarkar & Sarkar, 2004).

milieu. Essentiellement, l'ego-trip est une technique qui assume son côté vantard pour accéder à des imaginaires pouvant être idéalisés ou imaginés.

Un changement de paradigme s'est amorcé suite aux succès de *MC Hammer* et *Vanilla Ice*²³ « qui ont trôné pendant plusieurs semaines au sommet du *Billboard* en 1990 dans la catégorie d'album pop, [ce qui eut pour conséquences que] les paroles des pièces rap commencèrent à mettre plutôt l'accent sur l'authenticité que sur les habiletés » (Hess, 2005, p.301). Cette observation rejoint la théorie de « double conscience » de W.E.B. Du Bois ou l'artiste doit à la fois produire une œuvre qui peut avoir un succès commercial tout en maintenant un niveau d'authenticité par rapport à son parcours personnel (Hess, 2005. p.298). Ces événements combinés à la montée du *Gangsta Rap* de la Côte Ouest à la même époque firent en sorte de mettre l'authenticité au cœur des préoccupations de la communauté Hip Hop.

Dans un tel contexte, la technique de l'ego-trip peut être complexe à discerner. Il peut lui être reproché de participer à valoriser des aspects critiqués du Hip Hop comme la violence, la misogynie ou le consumérisme (Arbour-Masse, 2018) alors que cette technique peut aussi être analysée avec un biais raciste qui occulte la dimension d'inventivité et de liberté artistique qui explore des répertoires de sujets et des expériences différentes de ceux provenant d'artistes blanc.he.s. Il est toutefois primordial de rester authentique en raison de l'importance de cette valeur centrale et récurrente dans la culture Hip Hop (Cutler, 2010; Low, Sarker & Winer, 2009; LeBlanc et al., 2007) ce que Low décortique ici en insistant sur la complexité et les contradictions pouvant s'observer:

Speakers use the concept to do different kinds of identity, aesthetic, cultural, and political work, drawing on their context of utterance, audience expectations, and knowledge in order to make "realness" signify. This does not mean, however, that the signification is always clear (2011, p. 33).

²³ La communauté Hip Hop a reproché à MC Hammer sa facture pop alors que *Vanilla Ice* a cherché à créer sa crédibilité de rappeur en alléguant être originaire d'un quartier ghetto afro-états-uniens de Miami afin de démontrer une proximité avec la communauté afro-états-unienne (Low, 2011, p. 35; Cutler, 2010, p. 301)

La ligne de démarcation est visiblement fine et changeante selon les contextes dans lesquels un artiste utilise cette technique. Elle se situe dans un courant de prise de parole et d'affirmation. En recourant à des procédés d'hyper-visibilisation comme l'ego-trip, leur rap devient un outil de revendication de leur existence dans l'espace public canadien (D'Amico, 2015).

6.2.1.1 L'ego-trip chez les participants. L'attrait principal de l'ego-trip pour les débutants dans le Hip Hop est de pouvoir façonner son personnage de MC en souscrivant aux différents codes du Hip Hop en ayant un espace où il est possible de rêver et de laisser libre court à son imagination. Ibrahima raconte : « je fais beaucoup d'ego-trip. C'est-à-dire j'me valorise beaucoup comme personne que je suis, c'est-à-dire j'parle beaucoup de moi, de comment j'ai confiance en moi et tout » (p.12). Cette forme de renforcement, disons, positif qui peut parfois verser dans des cas extrêmes dans le narcissisme demeure un procédé de projection de soi porté vers la valorisation de sa personne. Moussa nous livre une description très détaillée de sa vision de l'ego-trip:

Après y'a certains codes qui sont liés à la musique en général, par exemple l'ego-trip tout simplement, c'est un truc qui est très lié au rap, c'est ce que j'ai beaucoup écouté et euh dans ma musique forcément ça va se ressentir parce que c'est ce que j'aime et c'est ce qui m'a procuré des émotions et du coup... dans l'art, forcément dans l'art, si ça vient de l'art ça va ressortir dans l'art (...) ça va pas ressortir dans ma vie tous les jours, je vais pas me mettre à frapper des gens parce que j'ai entendu tel rappeur, j'ai dit dans mon texte que voilà. Ou dans mon texte je parais, j'peux paraître parfois un peu violent, mais c'est, c'est de l'ego-trip, c'est exagéré. Je vais pas me mettre à subitement frapper des gens, c'est, c'est stupide. Mais après dans, dans le rap, j'essaie de rapper ce que je suis, j'essaie de rapper, de rester relativement vrai même si j'peux, j'peux déconner...parfois j'pars dans un délire, j'peux, j'peux partir dans tous les sens (p.21).

Moussa décrit clairement qu'il faut faire usage de discernement et ne pas prendre tout ce qui est dit au pied de la lettre. Bref, l'ego-trip représente une des techniques qu'un

artiste peut utiliser pour véhiculer une image de ce qu'il juge comme étant enviable et associé au succès en mettant à l'avant-plan les caractéristiques de l'individu que le rappeur souhaite devenir tel que JAY-jay l'a exprimé dans le paragraphe précédent. Cette technique permet également renforcer et réaffirmer des identités telles que celles d'hommes racialisés qui sont discrédités dans l'imaginaire collectif en se réappropriant le contrôle de ce récit.

6.2.1.2 Redéfinir les possibilités d'un avatar: Mouvement poétique abstrait. Le cas de Mark se démarque des autres participants en raison de sa manière de concevoir la construction de l'alter ego compte tenu de ce que cet avatar représente pour lui. Ce participant a privilégié une méthode d'amplification du ressenti en créant un alter ego véhiculant plutôt des émotions:

I created something more like it's incognitiveness it is just a shadow and like my main goal is to... I'm not a person, I'm just a mood [...] I think feeling is more important than what you're saying because some people don't know how to explain those things (p. 4).

Cette perspective se démarque par une approche de communication très différente qui mise sur le partage d'ambiance plutôt que sur la narration. Cette posture est logique étant donné que cette même personne avait expliqué qu'il éprouvait de la difficulté à trouver les mots pour exprimer ses sentiments. Son approche centrée sur le mouvement se transpose aussi dans son discours alors qu'il utilise des analogies ou des métaphores impliquant « le mouvement » pour décrire ses déplacements dans l'espace urbain ou son style d'écriture qu'il qualifie d'« *abstract poetic movement* » (p.4). Bref, le mouvement représente sa façon de concilier ses multiples influences alors que son alter ego et les possibilités infinies que comporte la musique semblent être devenus un vortex qui lui permet d'évoluer sur différentes scènes et communautés :

The way I move is kind of like I love a type of music where I'm in each different scene and I'm producing for like all these different types of scenes. Just like there's no difference, the only different thing is different people will

have different taste of music. So like I love every type of music and so I have something to relate about every part of like a community (p. 9).

Quand on analyse le parcours de ce jeune, on comprend que sa tendance à se tourner vers les choses simples de la vie en privilégiant le ressenti reflète un désir d'échapper aux aspects plus difficiles de sa vie alors qu'il rapporte : « *I mostly really talk about, the thing I see all the time, the nature. I don't have to talk about drug dealing, or the slum. It's not things I want to promote (p.3).* Il ajoute qu'il fait de l'évitement délibéré afin d'essayer d'écartier les éléments négatifs qu'il peut rencontrer :

Édouard: *Do you feel like by avoiding these topics it helps you*

Mark: *Yeah because it helps you. I understand where you are trying to get. It helps you understand. I think the more you talk about something the more it gets real. It's like looking in the mirror and you're telling yourself "all you gonna do is bad", you gonna do bad. Then if you tell yourself "you gonna do good", you gonna do good. It's all mentality. It's how I see it (p.3).*

Dans le cas de Mark, faire de la musique était une des manières qu'il a trouvées pour se sortir de contextes difficiles où il a grandi en précisant « *I had to break a path* » (p.2) en cherchant à ne pas répéter les mêmes schémas présents dans sa famille. Au final, il a mobilisé différents aspects proposés par le Hip Hop afin de développer un canal qui lui est propre pour exprimer ses réflexions et ses sentiments.-

Pour conclure, l'alter ego est finalement une source infinie de créativité ce qui détonne avec les contraintes de la vie et cette possibilité de se projeter dans une autre figure s'avère bénéfique puisque, progressivement, les traits que le jeune sélectionne pour créer son alter ego influencent sa « vraie » personnalité. En fait, l'alter ego permet d'oser et d'exposer des facettes que le jeune ne se permettrait pas (encore) d'assumer complètement. Dans certains cas, cette technique permet à une personne de souffler en s'évadant du quotidien.

6.2.2 *L'alter ego et le langage*

Dans un autre registre, Nick dont l'alter ego est devenu une grande partie de son identité (parce qu'il se présente et est reconnu par ses pair·e·s par ce nom) a remarqué changer de personnalité selon la langue qu'il utilise :

Si je parle français je sonne plus comme disons, ben ça dépend des contextes aussi, mais en général avec des amis je sonne plus comme un peu plus comme racaille²⁴ de Montréal vraiment genre un peu je sonne un peu comme les Arabes, les Rebeux²⁵ de Montréal, mais quand je parle anglais je deviens plus un *persona* plus genre Black parce que c'est comme ça que j'ai appris l'anglais un peu aussi à cause du hip-hop justement [...] l'espagnol c'est différent, je sonne toujours fâché surtout parce que c'est des *Telenovelas* (p.6).

Son commentaire fait état d'une conscience métalinguistique développée et des avantages que peut procurer le recours à différentes langues et registres pour le développement créatif de son style artistique. Nick poursuit en décrivant plus précisément comment il mobilise différentes langues :

je chante principalement en anglais parce qu'y a un plus gros répertoire selon moi genre dans ce style là mais je chante j'essaie aussi de rentrer le français dans certaines composition et pis récemment j'ai appris l'espagnol, mais j'adore cette langue surtout quand je fais de l'opéra pis tout, c'est tellement beaux... avec de l'italien aussi (p.5).

Les propos du participant font écho à la fluidité des identités dans des milieux où se côtoient plusieurs cultures (Yon, 2000) et nous renseignent sur les répertoires langagiers que mobilise l'individu selon les contextes. Pour reprendre les principes de l'avatar artistique, les changements langagiers de Nick lui permettent d'explorer différentes facettes

²⁴ Terme désignant les jeunes vivant dans les banlieues en France principalement d'origine de l'Afrique du Nord ou Subsaharienne et qui fut l'objet d'un mouvement de réappropriation suite à l'usage péjoratif de Nicolas Sarkozy en 2005 (Étoke, 2009).

²⁵ Le terme « Rebeux » provient du mot verlan « Beur » qui est lui-même le mot verlan de « Arabe ». Le terme « Rebeu » désigne des descendant·e·s des migrant·e·s originaires du Maghreb.

de sa personnalité: « ça m'aide de base, à me dégêner de base ça m'aide à me sortir de ma zone de confort. Ça l'aide aussi à relâcher émotionnellement des fois tsé, à faire des trucs que je peux pas faire en vrai » (p.10).

Au final, son discours démontre comment les langues qu'il mobilise dans ses compositions lui permettent de conjuguer une multitude d'influences en repoussant ses limites. Avec un recul, la manière dont Nick mobilise ces langues invite aussi à réfléchir à comment leurs usages peuvent comporter des dimensions essentialisantes et stéréotypées qui peuvent être reproduites involontairement. Ce participant est un bel exemple de comment un alter ego peut bénéficier sur les plans de la confiance en agissant un peu à la manière d'un brise-glace lui permettant de récupérer les aspects qui auront été éprouvés et approuvés grâce à l'alter ego. De plus, cet exemple présente comment une personne peut concilier un bagage multilingue en mobilisant les langues pour accéder à des registres précis ce qui, par la même occasion, peut constituer des pratiques pouvant reproduire des stéréotypes d'où l'importance de développer une conscience sociolinguistique²⁶.

Que ce soit en recourant à l'ego-trip ou en remarquant des changements d'attitude selon la langue d'expression, l'alter ego que les participants façonnent illustre les nouvelles possibilités que présente le Hip Hop en matière de liberté d'expression de soi. Les participants présentés en exemple s'adonnent à des exercices d'introspection et de réflexion qui s'avèrent bénéfiques pour leur développement individuel que ce soit au niveau de la confiance, de leur jugement, de la projection dans le futur, etc. Ce procédé comporte de nombreux avantages, essentiellement parce qu'il est ainsi possible de créer une autre version de soi.

6.3 Courbe d'apprentissage

Les inspirations peuvent être stimulées par un désir d'émulation et de reproduction de certaines normes véhiculées par leurs artistes préféré-e-s ayant des positionnalités

²⁶ Les références aux différentes langues utilisées par Nick illustrent les multiples influences langagières qui concernent les habitudes de communication des jeunes dans la région métropolitaine de Montréal notamment celle de l'argot du Français provenant de la région maghrébine qui est très présent dans le rap en France et celui du créole haïtien qui est historiquement très présent dans Hip Hop au Québec (Guidara, 2018; Low & Sarkar, 2012).

sociales similaires. Cette reproduction des normes du Hip Hop commercial façonne leur développement musical d'une manière où certains thèmes ou aspects sont plus valorisés que d'autres. Un participant apporte une autre piste de réflexion pour comprendre pourquoi les artistes débutants recourent à la technique de l'ego-trip qui s'avèrerait une sorte d'étape pendant leur processus d'apprentissage des rudiments du rap. Ibrahima explique:

tu rappes, mais tu rappes pour montrer que tu sais rapper, c'est-à-dire que tu maîtrises des schémas de rimes, que tu maîtrises les flow, que tu... Pour l'instant c'est à cette étape-là que je suis rendu. C'est juste pour me faire valider dans le milieu du rap. Mais après ça quel genre de type de musique que j'voudrais faire, ça serait plus genre... pop, house, électro... genre des trucs, dans le sens, avec un bon vibe, un bon flow... (p.7).

Ibrahima illustre comment la reproduction des codes du Hip Hop sert de bases à partir desquelles il sera possible d'évoluer selon les envies et aspirations du jeune artiste. En gardant en considération l'âge et le fait que les participant·e·s au studio sont encore en phase exploratoire, cela permet de comprendre la courbe de progression que peuvent imaginer de jeunes artistes.

Nous terminerons cette section en analysant pourquoi il s'observe une forte dynamique de genre étant donné que les trois participantes féminines ont rapporté ne pas « être une personne différente » lorsqu'elles font de la musique ou sentir le besoin de créer un alter ego contrairement à l'ensemble des participants masculins.

6.4 Dynamique de genre

Sans surprise, le Hip Hop est un reflet des conventions présents dans la société nord-américaine. Les entrevues ont fourni des exemples la reproduction des normes de genre pour les jeunes filles qui se font dire, entre autres, qu'elles ne devraient pas rapper (Danielle p.10) ou pour les jeunes garçons qui perfectionnent une technique de rap qui renforce des comportements associés à une masculinité forte. Ces exemples mettent en lumière comment l'intersection des performances de genres à celles des codes du Hip Hop commercial crée des schémas qui guident les paramètres de l'expression de soi. Les

remarques des participants (voir section sur l'ego-trip) laissent entendre que ces paramètres peuvent être rassurants lorsqu'ils débutent, car ils leur montrent une certaine voie à suivre, mais peuvent finalement devenir limitatifs en raison des barrières qu'elles érigent. Danielle raconte :

Je pense pas que les gars non plus ils mettent un *label* sur moi, ou me mettent à part ou sentent un inconfort avec moi. J'ai jamais vraiment *mind* ça. Mais c'est sûr que je me demande pourquoi il n'y a pas autant de filles et que c'est toujours moi qui est toute seule qui est là (au studio) (p. 6).

Cette citation soutient l'observation que les structures actuelles du Hip Hop participent à une organisation et une pratique reproduisant une division genrée. Le faible nombre d'artistes féminins peut être considéré comme un avantage alors que Lamia expliquait que « ça peut être un positif parce que, justement il y en a pas beaucoup, fait que c'est comme un... c'est genre, spécial parce que, tsé, les *vocals* ça va être différent » (p.6). Néanmoins, cet effet de rareté demeure le résultat d'une série de contraintes présentes dans l'univers Hip Hop ainsi que dans la société.

6.4.1 Construction de la figure artistique

Que ce soit au sujet des motivations expliquant leurs démarches musicales ou les raisons expliquant leur fréquentation du studio, les réponses des participantes étaient similaires à celles de leurs collègues masculins. Cependant, une distinction très marquée s'est observée dans les réponses des trois participantes quand le thème de la construction de la figure artistique fut abordé. Les trois jeunes artistes ont exprimé qu'elles ne ressentaient pas le besoin de créer un alter ego ou personnage de MC ce qui détonne avec les six participants masculins qui ont accordé une grande place à cet aspect dans leur pratique du Hip Hop et qui s'est avérée être une des thématiques qui suscitait le plus de réactions de leur part lors des entrevues.

Les réponses des participantes étaient sans équivoque alors que Danielle répondit qu'il n'y avait pas de différence entre sa personnalité de tous les jours et quand elle fait de la musique en précisant « je ne suis pas un personnage » (p.8). De son côté, Chantal répond

à la même question par une répétition « Non, pas vraiment. Non, pas vraiment » (p.6) en précisant qu'elle est finalement aussi gênée quand elle chante qu'au quotidien. Pour sa part, Lamia apporte une autre nuance en expliquant que :

C'est pas une personnalité différente, mais c'est des choses que j'dirais juste quand je fais de la musique, c'pas quelque chose que je vais dire comme, j'vais pas *open up* de ça (...) c'pour ça que j'ai dit que c'était comme mon échappatoire parce que, justement avec les mots je sens que je m'exprime, m'exprime pas bien, mais quand c'est fait avec la musique ça vient *flow*, ça vient plus facilement. So comme c'est pour ça que j'arrive à plus être vulnérable quand c'est lié à la musique (p.3).

Sa citation préalablement utilisée à la section 5.1.2. révèle que dans son cas, c'est plutôt le médium de la musique qui crée et offre des possibilités différentes et qui explique pourquoi elle arrive à accéder à d'autres gammes d'émotions. À l'image des participants masculins, la musique permet aux participantes d'explorer des facettes de leurs personnalités et identités sous d'autres angles.

Toutefois, les participantes ont une vision différente des messages qu'elles choisissent de transmettre. Danielle confiait que « je pense qu'au niveau de qu'est-ce qu'on parle j'ai l'impression qu'il y a toujours un *label* parce que t'es une fille, tu vas parler de quelque chose d'émotionnel. Et quand t'es un gars tu peux, mais tu peux aussi toucher à d'autres choses » (p.10). Cela peut s'expliquer en partie parce qu'elles ne souscrivent pas de la même manière à certains codes du Hip Hop entre autres concernant le choix des thèmes et manières d'exprimer leur créativité. À ce titre, questionnée au sujet des aspects qu'elle n'aime pas trop du Hip Hop, Danielle répondit : « *People who talk in their songs about like living THE life. C'est genre, l'alcool, t'as les filles pis tout ça... Je trouve que c'est quelque chose que... Je sais pas, j'aime parler surtout des trucs que je peux relate to so...* » (p.10). Chantal émet des propos sensiblement similaires au sujet des aspects qu'elle aime moins du Hip Hop en déclarant : « the money, always talking about bitches... des trucs comme, comme oui c'est cool, mais je sais pas comment l'expliquer, mais c'est un vibe, c'est cool au moment, mais c'est comme... Bad » (p. 10). Que ce soit au niveau du message ou de la forme de présentation, il se dégage une distinction attribuable au genre.

Danielle et Lamia ont formulé la même hypothèse qui expliquerait pourquoi leurs comparses masculins développent un alter ego et elles non. Toutes deux soulignent que les garçons ont de la difficulté à se montrer vulnérables et bénéficieraient à s'ouvrir davantage. Lamia explique « y'a des choses euh... que les gars ils feraient pas, qu'ils vont pas aller aussi vulnérables ou juste genre des situations différentes, en parler [...] J'trouve qu'il y a pas beaucoup de gars qui parlent de leur insécurité » (p.6).

Leurs observations mettent en évidence les pièges que peuvent entraîner la reproduction de comportements et codes du Hip Hop et les défis associés aux stéréotypes de genre. Autant l'alter ego peut jouer un grand rôle sur le plan de la liberté créative en permettant de prendre plus de risque, car l'artiste choisit les facettes de son identité qu'il met à l'avant-plan autant il peut servir d'objet pour examiner les insécurités associées à la masculinité.

Cette section nous révèle comment le genre joue un grand rôle dans la façon dont les individus peuvent canaliser et se rapporter à ses émotions et ses impressions. La création d'un intermédiaire comme c'est le cas avec l'alter-égo, souligne plutôt certains problèmes de la socialisation masculine par rapport à la prise de contact avec ses sentiments. Inversement, pour les participantes féminines, les ententes concernant le partage de leurs émotions, comme principal sujet dans leurs pièces, leur paraît comme circonscrivant leurs possibilités artistiques.

6.4.2 Vers des changements dans les moeurs et pratiques

Dans un souci d'encourager la présence et la fréquentation des jeunes femmes au studio, depuis l'hiver 2019, des initiatives ont été mises en place pour répondre à cette situation notamment en créant des plages horaires exclusivement pour les jeunes femmes ou en leur accordant une priorité lors de la sélection des plages horaires au studio. Ces mesures accompagnées d'une mise à l'avant-plan d'artistes féminins dans des publications numériques visent à accroître la présence des artistes femmes en espérant créer un effet boule de neige. Comme le témoigne Jackson, c'est la communauté Hip Hop en général qui bénéficierait d'une plus grande ouverture et acceptation à la collaboration allant au-delà de la division stéréotypée basée sur le genre :

To be fair... it's, you find more like, male rappers than female rappers, okay? Because... to be fair, most male rappers can't sing. (laughs) And... most female, female, female artists... sings right? [...] That's sad because, you know, even male has their own perspective of seeing things. But female has their own perspective of seeing things and... we don't hear that much. We don't hear, we don't hear that much, what their perspective is. So, if we can hear that more, I bet male, I think male rappers would benefit it the most. And like, they'll be like, "oh yeah, I never thought about that, that's actually intense" and they would use it in their lyrics right (p.14).

En somme, les expériences des participantes rejoignent les analyses de Lesacher et al. (2014) comme quoi le fait de faire de la musique en tant que personnes racialisées est une activité qui est une grande source d'*empowerment* en soit, car elles développent leur agentivité tout en occupant une place dans l'espace public. Pour les garçons, le rap représente une autre approche qui mène vers un accroissement de leur maturité, mais de manière plus camouflée que les filles en raison du recours à l'alter ego qui agit comme un masque pour repousser ses limites sans nécessairement se sentir trop exposé. Bref, il s'agirait d'une forme de compréhension facilitant une ouverture à la vulnérabilité.

6.5 Conclusion

En rétrospective, la pratique du Hip Hop, du point de vue du développement individuel représente l'accès à des modalités favorisant la création d'un espace mental et des conditions où la personne apprend à mieux discerner ce qui l'anime. Cette passion s'avère extrêmement bénéfique pour les participant·e·s en les faisant interagir avec une culture aux possibilités infinies où leur emprise est réelle et forte. La possibilité d'extérioriser des émotions et réflexions, via les différents canaux du Hip Hop (écriture, chant, rap, production) est un élément expliquant pourquoi indépendamment de leurs types de personnalités, chaque personne peut y trouver son compte.

Nous avons vu que les participant·e·s ont recours à différentes approches et que la notion de genre est un facteur qui joue un grand rôle dans la manière dont sont structurées les possibilités d'expression. La création d'un alter-ego, symbolisé par la figure du MC

offre un exemple du niveau de complexité et de la quantité de facteurs illustrant les mécanismes complexes de la construction et reproduction des dynamiques de genre au sein du Hip Hop. L'analyse des entrevues révèle qu'un amalgame des préférences personnelles, du désir de souscrire aux normes du Hip Hop et les réalités de genres expliquent comment se façonne l'expérience de chaque participant.e.

Malgré cela, ce genre de réflexions leurs rappellent les limites et contraintes que leurs positionnalités leur imposent au quotidien. Par conséquent, l'aisance avec laquelle les jeunes font de la musique au studio démontre comment le cadre ou le canal d'expression sont d'une grande importance pour créer une connexion forte chez l'individu ainsi qu'avec sa communauté. En somme, la culture Hip Hop qui s'observe au Studio NBS correspond à un espace alternatif, c'est-à-dire non dominé par la suprématie blanche (du moins en partie), basé sur des épistémologies qui corroborent les expériences culturelles (Harper & Jackson, 2018, p. 114). Tel que le résume Boubacar, « [c]'est être libre, pouvoir créer comme je veux que ce soit ici dans le studio il [le Hip Hop] m'aide à me développer ou bien que ce soit dans ma chambre à essayer de développer de nouvelles techniques, des nouveaux *flows* » (p.2). Cependant, cette dernière citation met à l'avant-plan le contraste qui transcende cette section sur le développement de l'individu : l'aisance, l'agentivité et la liberté créative dont ont témoigné les participant.e.s dans un contexte associé au Hip Hop ne fait qu'accentuer le contraste avec les inégalités imputables au racisme systémique auxquelles les personnes racialisées font face au quotidien. Cette thématique servira de tremplin pour analyser le prochain chapitre qui examinera la composante communautaire du développement identitaire.

Chapitre 7

Analyse du développement communautaire : création d'un esprit de corps

Ce chapitre aura pour objectif d'illustrer comment la création du sentiment d'appartenance chez les participant.e.s est complexe et dans quelles mesures le caractère Hip Hop du studio participe à développer le sentiment de communauté. Les données révèlent que le studio constitue un incubateur où les jeunes peuvent faire des rencontres et compte tenu de leurs positionnalités, le sentiment d'appartenance qui se développe produit

des réseaux et schémas en marge des conceptions et constructions identitaires racistes et eurocentristes. Il est démontré que l'insertion dans la communauté Hip Hop apporte aux participant·e·s une forme de soutien social où les identités racisées marginalisées peuvent se rencontrer.

7.1 Création de solidarités au Studio NBS: le studio comme incubateur

Au studio, l'aspect communautaire et les rencontres qui peuvent s'y faire sont quelques-uns des aspects qui stimulent le plus la fréquentation des installations par les jeunes. L'énergie créatrice devient contagieuse et participe à la construction de l'esprit de corps. Boubacar décrit l'ambiance qui y règne :

Quand on est ici, on est une douzaine, on est tous là, ben quand il y a de la place. Il y a des gens qui sont en train de faire des instrumentales, puis wow on est en train de les féliciter on est tous unis j'ai l'impression. Ça mène dans une sorte d'état d'esprit, on est tous ensemble (p.10).

On remarque, dans un premier temps l'importance de la communauté alors que le participant évoque la quantité de personnes présentes et le plaisir de se réunir entre ami·e·s ou tout simplement entre passionné·e·s de Hip Hop. Dans un deuxième temps, on comprend mieux la pertinence du studio comme un espace créatif pour se réunir entre artistes ou l'énergie créatrice devient alors contagieuse. Par conséquent, c'est principalement ce que le studio permet en devenant un incubateur culminant les fonctions de lieux d'explorations, d'affirmation, de rencontres et de croissance personnelle qui expliquent l'engouement des jeunes.

7.1.1 Hip Hop et développement de la communauté

Le commentaire de Nick permet de mieux saisir le rôle que peut jouer la communauté Hip Hop dans leur cheminement en exprimant l'importance de rencontrer des gens par l'entremise d'une passion commune. Il raconte que « le Hip Hop m'a aidé à rentrer dans une communauté ça c'est sûr. J'ai commencé à rencontrer plus de rappeurs, plus de monde qui partagent la même vision que moi » (p.15). Il poursuit en décrivant comment la rencontre de pair·e·s peut contribuer à briser l'isolement « je pensais que j'étais le seul,

mais en fait il y en a plein qui partage la même vision que moi sur la musique » (p.15). Par « vision », Nick explique que « le Hip Hop c'est de l'ouverture d'esprit parce que dans le Hip Hop il y a beaucoup beaucoup d'ouverture d'esprit. Ça, on accepte de tout c'est la musique et aussi c'est beaucoup l'entraide entre artistes et tout » (p.15). De son côté, Jackson fait également part de sa vision du Hip Hop en mentionnant l'importance de l'entraide en soulignant que pour lui, le Hip Hop est avant tout basé sur la collaboration:

What I really like about Hip Hop is that, you know, how these collaborations and everything, it's basically team work. Right? And I love how like... two different people, who doesn't have the same back story, who doesn't have the same background at all, you know, they come to a song and they make piece of art together. Right. So, what I find, when I hear, when I see collaborations I feel two people complimenting each other and that's, it's fantastic, right. So... And I just look at Hip Hop, I just imagine like, if like, government, all that, all like, all governments all around the world were like that. You know if they were making collaborations together, to make something better (p. 12)

Les commentaires des deux participants révèlent la prépondérance et l'importance de la rencontre et du partage comme vecteur de développement personnel et social. Nick termine en déclarant que « le Hip Hop m'a appris beaucoup de choses sur la philosophie, comment agir avec le monde » (p.15) ce qui souligne comment le Hip Hop présente bel et bien sa propre culture ou « vision » que le participant répète à deux reprises. Cette déclaration participe à soutenir que l'appartenance à la culture Hip Hop contribue à inculquer certaines valeurs.

De son côté, Moussa reprend le thème de la rencontre par l'intermédiaire du Hip Hop dans son discours où la connexion entre la musique et la rencontre est très évidente :

Après j'ai rencontré des gens par le prisme du rap, ça c'est intéressant. Et j pense que... dans une certaine mesure ouais la, la musique et l'art en général c'est, c'est, c'est vecteur de connexions. Et j pense que... On peut tous... On peut... s'entendre et rencontrer des gens via la musique en général, c'est assez universel comme chose. (p.16)

Moussa sort du cadre de la musique en évoquant les arts et comment la force créatrice peut être instigatrice et vecteur de rencontre et de partage surtout qu'il précise que ce type d'aspiration est ce à quoi chaque personne qui fait de la musique peut espérer. Il termine sa réflexion en confiant que « c'est pas spécialement c'que j'attends, (...) de la musique en général, mais j'espère quand même rencontrer des gens avec la musique parce que... comme on dit un projet artistique ça se fait pas tout seul » (p.16).

Finalement, Lamia abonde dans le même sens en se rappelant sa première séance. Elle évoque comment la musique peut presque instantanément créer un rapprochement en parlant aussi de la puissance de partager un but commun :

La première fois quand j'étais venue, j'tais un peu nerveuse, parce que c'tait aussi ma première fois dans ce studio-là. Pis eum... Les gars ont juste, comme entrés dans le *vibe* de la chanson, pis c'est juste comme ça que c'était arrivé, ça m'a juste arrêté de faire un stress, parce que tout le monde était comme réuni pour une chose » (p.6).

L'approbation par « les gars » qui a pour conséquence d'évacuer son stress démontre que les premiers pas d'une nouvelle artiste est une étape dont le genre affecte le déroulement du processus, mais aussi comment l'appréhension n'est pas nécessairement un reflet de comment se passeront les choses par la suite. Pour revenir à la création de l'appartenance, cette situation démontre une ouverture de la part de la communauté du Studio NBS qui peut parfois déjouer les stéréotypes. Tout compte fait, peu importe qui se présente au studio, c'est la passion pour le Hip Hop qui prime et qui devient l'élément central au cœur de la rencontre.

7.1.2 Création d'un sentiment d'appartenance par le biais du Hip Hop

L'énergie créatrice et le sentiment d'effervescence sont d'excellents indicateurs de l'apport du studio et de sa contribution à l'émancipation des participant·e·s. Ces marques de succès sont à l'origine d'un effet boule de neige qui aide à comprendre comment se développe et s'accroît la communauté du studio. Pour revenir à l'esprit de corps qui se forme au studio, les propos des participant·e·s soulignent que la communauté qui se

développe grâce au studio favorise les rencontres et que le Hip Hop fournit un langage qui agit en tant qu'élément unificateur entre les participant·e·s. laissant libre cours à leur exploration.

Alors que les participant·e·s ont évoqué la complexité de grandir et vivre au sein d'une culture dominante qui n'est pas la leur [sic société blanche] à l'instar de ce que Lee et Finney rapportent au sujet des « girls from racialized and immigrant minority background growing up in a context of dominant whiteness may have particular struggles and cultural knowledge around negotiating identity categories » (2005, p.97), l'absence presque totale de personnes blanches (hormis le coordonnateur et moi) venant au studio participe à contrer l'invisibilisation que les jeunes racialisés subissent. De plus, en étant responsable du produit culturel qu'ils créent, iels sont en contrôle de comment iels choisissent de se représenter. La culture du Hip Hop est dans ce cas-ci un véhicule tout désigné pour ce projet et en plus, les jeunes choisissent le type de véhicules qu'ils empruntent. La prochaine section explore les aspects de la culture Hip Hop qui favorisent le développement de sentiment d'appartenance.

Ce désir de faire sa place dans des conditions et paramètres qu'ils choisissent est tout compte fait ce que le Studio NBS propose aux jeunes. En accueillant les jeunes au sein de la famille du Studio NBS, ceux-ci se sentent accepté·e·s, valorisé·e·s et soutenu·e·s dans leur expérimentation musicale. Par la force des choses, des contacts se créent et petit à petit, le sentiment d'appartenance grandit en elles. À ce titre, les jeunes ont exprimé à plusieurs moments leur appréciation et gratitude pour ce que leur apporte le studio. Cet extrait de l'entrevue de Jackson s'avère être un bel exemple de l'esprit d'unité et d'acceptation entre personnes pratiquant le Hip Hop :

Although there's a lot of beef in the Hip Hop history, that's, that's fine you know like... at the end of the day, I consider every single rapper like... like family you know? We're all in, we all have the same title, some bigger than others, but like, either way, you know, (...) We all, we all like to share what we, what we experience, that's what I like about hip hop (p. 13).

Cette citation au ton très rassembleur et unificateur fait état d'une ouverture et surtout, d'une reconnaissance de l'acceptation des différences qui peuvent coexister dans la grande famille du Hip Hop. C'est finalement cette acceptation qui peut faire défaut dans certains aspects de la vie des participant·e·s que ces jeunes viennent retrouver au studio.

Les commentaires positifs et empreints d'optimisme des participant·e·s au sujet du mouvement Hip Hop sont en grande partie attribuables à l'existence du Studio NBS qui crée l'espace pour que cette effervescence se produise. Les commentaires des participant·e·s soulignent à grands traits l'impact de se sentir valorisé et du sentiment d'appartenance qui découle d'expériences enrichissantes. Cependant, leurs commentaires étaient plus mitigés quand est venu le temps de parler de leur place dans la société québécoise. En partant de ces deux constats, la section suivante tâchera d'illustrer une stratégie de construction de l'appartenance des jeunes artistes Hip Hop fréquentant le studio qui laisse davantage de place aux différentes identités qu'ils négocient simultanément.

7.2 Difficulté et complexité de la création d'appartenance

Les sections précédentes ont présenté les tendances émergentes des perceptions des participant·e·s au sujet de l'apport de leur passion pour le Hip Hop au niveau de la création du sentiment d'appartenance. Dans les prochaines lignes, il sera question d'analyser comment les identités des participant·e·s influencent le développement de leur sentiment d'appartenance en société. Nick raconte observer un changement au niveau de l'attention que sa présence génère : « si je sors de Montréal et ses alentours, tout de suite ça m'affecte tout de suite tu vois, tu vas ressentir les regards et tout surtout quand je visite mes amis à (Ville à l'extérieur de Montréal), ça donne la pression » (p.14) ce qui participe à ce sentiment de ne pas pouvoir se sentir à sa place en milieux majoritairement blancs. De son côté, l'expérience de profilage racial par des policiers²⁷ vécu par Ibrahima alors qu'il était

²⁷ « On était au Tim Hortons tranquilles, on était devant en train de fumer une clope et tout (...)ils sont revenus ils étaient genre cinq policiers, deux superviseurs, nous on comprenait que dalle on était vraiment comme ok qu'est-ce qui se passe, là ils ont commencé à nous fouiller et tout. Genre on était, y'avait moi et des potes, majoritairement on était, moi j'suis le seul noir déjà, de mes potes, après des arabes, des latinos, pis y'avait peut-être deux, deux trois québécois. On était là pis ils nous ont dit ouais, pis ils nous ont séparé en races, genre moi j'étais de mon côté tout seul, les Arabes étaient de l'autre côté, y'avait les deux Québécois de l'autre côté, y'avait les Latinos d'un côté, ils nous ont tous fouillés. Pis là après ça on n'a

dans une ville en banlieue de Montréal décrit le genre d'interaction dont les jeunes racialisés font injustement l'objet. D'un point de vue plus personnel, Danielle explique comment sa couleur de peau fait en sorte qu'elle ne peut s'identifier à la société québéco-canadienne ni à celle de ses parents :

J'arrive pas à définir une place où est-ce que je peux appeler chez moi, parce que je me sens différente peu importe où je vais. Genre quand je suis ici c'est comme t'es pas une Canadienne-Québécoise parce que t'es pas pâle (...). Quand je vais à [pays africain] ben c'est comme je suis trop pâle pour être de la place puis je m'habille différemment, je parle différemment, fait qu'il y a pas vraiment une place où je sens que j'appartiens. J'ai pas vraiment de place que j'appelle chez moi chez moi (p.6).

Chantal, quant à elle, vit des situations similaires dans sa famille en confiant :

du côté de ta mère, ils me disent euh, *la negra*, que c'est la noire parce que je suis la plus mulâtre de ma famille, mais du côté de mon père, ils me considèrent pas en tant que noire non plus» ou «ça arrive toujours, comme exemple, peu importe si je travaille, avec mes ami·e·s, *whatever*, il y a toujours quelqu'un qui va dire ah, mais toi t'es pas noire, ou ah, mais toi t'es pas, t'es pas blanche. Ça, ça arrive toujours (p.8).

Les expériences rapportées par ces participant·e·s établissent qu'ils sont très souvent catégorisé·e·s comme Autre et différent·e·s de la majorité et ce, dans des contextes très différents. En se rappelant les définitions du concept de racialisation, les expériences partagées par les participant·e·s soulignent comment leurs phénotypes et plus particulièrement leur couleur de peau est un facteur extrêmement présent dans leurs interactions et activités en société.

7.2.1 Hermétisme de la définition de l'identité québécoise

Pour les participant·e·s, il n'y a pas de doute en analysant leur discours et leurs utilisations des terminologies que la conception actuelle de l'identité québécoise ne leur

jamais compris pourquoi, c'est à la fin ils nous ont dit, ah parce que comme quoi y'a une personne avec une arme à feu dans... à [Ville en banlieue de Montréal], on voulait savoir c'était qui » (p.5).

est pas accessible. Notons quelques exemples alors que Danielle fait une distinction entre elle et « ses amies Québécoises » (p.7) ou encore Nick qui explique que l'identité québécoise « c'est vraiment les Québécois » (p.14). Nick ajoute à cette observation en confiant « je me considère vraiment Montréalais, mais pas tant Québécois. Montréal parce que de base je suis d'une minorité ethnique pis genre si tu t'identifies au Québec en tant que tel c'est vraiment les Québécois » (p.14); précision qui sert à décrire les « Québécois·e·s » comme désignant les personnes blanches francophones descendantes des colons. Un examen plus approfondi des réflexions de Nick permet de préciser le lien entre la conception de l'identité québécoise et l'exclusion des personnes racialisées et comment le développement d'un sentiment d'appartenance à « Montréal » représente finalement un option par défaut. L'association est très claire entre le fait de se désigner comme minorité ethnique et de sentir qu'il lui est impossible de s'inclure dans l'entité « Québécoise ». Par contre, il considère celle de « Montréal » comme étant plus ouverte à l'inclusion des communautés de personnes racialisées. En terminant, Moussa qui venait d'arriver à Montréal il y a un an au moment de l'entrevue trouvait difficile de rencontrer des gens en raison de la communautarisation de la société:

ça va vraiment dépendre de mon opinion de Français qui est arrivé y'a, y'a un an, mais j'trouve qu'il y a... une certaine communautarisation. À Montréal, ça traîne beaucoup, que les gens se regroupent beaucoup euh en fonction des origines ou bien des endroits, il y a certains groupes qui se forment (p.15).

Son commentaire au sujet de la communautarisation illustre comment la société peut être fragmentée. En combinant son observation aux informations données par les participant·e·s au sujet de leurs cercles sociaux qui sont en très forte majorité constitués de personnes racialisées, la signification du terme « Montréal » est moins hermétique à l'inclusion des personnes racialisées comparativement à l'identité québécoise.

En rétrospective, il s'observe un certain consensus à l'effet que les multiples identités des participant·e·s s'accompagnent de questionnements au sujet de leurs appartenances identitaires et qu'une des constantes qui influence le plus ce processus s'avère leur racialisation. Ceci nous ramène à cette nécessité de concevoir la création de l'appartenance

à l'extérieur des paramètres d'identifications sociaux-géographiques conventionnels et en accordant une importance à des avenues alternatives comme celle d'affiliation à des communautés d'intérêts.

C'est ainsi que la juxtaposition de l'identité montréalaise dans le contexte du mouvement Hip Hop fait en sorte de générer un sentiment d'appartenance fort chez les jeunes. Bref dans l'écosystème montréalais, le mouvement Hip Hop symbolise une culture où les jeunes personnes racialisées peuvent avoir plus d'emprise sur comment leurs identités peuvent être représentées en négociant les paramètres dans lesquels iels choisissent d'évoluer c'est-à-dire en développant des ancrages et des balises identitaires reposant sur des configurations différentes des conceptions typiques régionales et géographiques.

7.3 Limitation des catégories identitaires « conventionnelles »

Compte tenu de la complexité des trajectoires identitaires des jeunes racialisés, cette section explore les limites de certaines appellations identitaires largement répandues et qui demeurent insatisfaisantes pour décrire les expériences et préférences des jeunes en relation avec la description de leur sentiment d'appartenance. Questionné·e·s au sujet des endroits auxquels iel s'identifie, l'entité « Montréal » fut pour huit des neuf participant·e·s leur réponse alors qu'aucun·e n'a évoqué celle du « Québec » ou du « Canada ». Quant à lui, Moussa s'identifie plutôt à sa ville d'origine en France étant donné qu'il vivait à Montréal depuis un an. Ibrahima ajouta une précision en souligne toute l'importance du studio: « on peut dire, pour moi l'endroit où je me sens le plus à la maison c'est vraiment, par exemple au studio. Parce que le studio, genre j'suis là, je fais ma musique, je fais ce que j'aime, je fais ma passion » (p.13). La quasi-unanimité des réponses des participant·e·s souligne que « Montréal » est une appellation qui bénéficie d'une grande portée. Toutefois, les commentaires d'Ibrahima et de Moussa rappellent que c'est aussi ce qui se passe au niveau communautaire qui détermine comment le sentiment d'appartenance se crée. Par conséquent, la tendance quasi unanime chez les participant·e·s peut être attribuable au fait que l'appellation « Montréal » représente tout simplement la terminologie pouvant être associée à la proximité et à leurs activités au niveau local. Cette réponse invite à considérer

le développement du sentiment d'appartenance sous le regard des études raciales critiques en s'éloignant des conceptions eurocentristes pour examiner comment les participant·e·s investissent ces appellations.

7.3.1 Vers une remise en question des concepts d'identification eurocentristes

Étant donné que Montréal est la ville de résidence de la majorité des participant·e·s, une revendication au niveau identitaire d'une appartenance à Montréal peut être logique à une multitude de niveaux, mais aussi constituer le choix par défaut qui relève tout simplement d'un état des faits décrivant la région où iels habitent. Dans le contexte du Hip Hop, tel que démontré dans la revue de littérature, le pouvoir attractif de Montréal comme sceau de crédibilité est très puissant. Il en est tel qu'Ibrahima explique qu'il fait partie d'un collectif appelé « Gamins 514 » et pourtant les membres du collectif résident dans la couronne nord de la métropole où l'indicatif régional n'est pourtant pas le 514. Quant à Jackson qui a vécu la majeure partie de sa vie à Montréal et réside désormais à l'extérieur de l'île, il fait lui aussi référence à Montréal comme lieu d'appartenance quand il est question de la communauté Hip Hop. Pourtant sur le plan identitaire, il est plus hésitant, car il n'habite pas sur l'île²⁸ :

I feel I'm part of MTL first. But like... it's still, I feel like, it's still not my city. It's not my city you know. Everybody has their sense of uh... when you go, when you go to a city you feel like, you know, this is my place, like, I feel at home. Even though, like, this place is my home, I'm still not at home (p. 9).

Cependant on dénote clairement un inconfort qui traduit une réticence par rapport à la possibilité de s'identifier à Montréal étant donné qu'il était un des participants qui exprimaient le plus d'enthousiasme à l'égard de son appartenance à la communauté Hip Hop et au studio. Un peu comme l'exprimait les participant·e·s au sujet de l'importance du studio dans la section 7.1, le cas de Jackson invite à concevoir la création du sentiment d'appartenance à travers les processus de rencontres et de créations de solidarités qui se

²⁸ Danielle a aussi témoigné un certain inconfort lorsqu'elle a révélé habiter « *off-island* » en exprimant que « je trouve que... Je sais pas j'ai l'impression qu'il y a moins de choses qui se passent *off island*, donc il y a pas autant de choses à faire » (p.5).

produisent de manières alternatives notamment par le biais du Hip Hop et non pas selon les conceptions identitaires eurocentristes telles que « Montréal », « Québec » ou « Canada ». Ces appellations sont, par essence, construites envers, contre et aux dépens des personnes racialisées et des Premiers Peuples ce qui explique pourquoi le sentiment d'appartenance des participant·e·s est beaucoup plus mitigé et peuvent comporter des connotations très différentes.

Par conséquent, de nouveaux sens peuvent être donnés ou de nouveaux termes créés pour rendre compte des agencements communautaires alternatifs qui se développent et la culture Hip Hop participe, pour les jeunes du studio, à créer ce type de regroupement. Ceci contribue à préciser les dynamiques faisant en sorte que les participant·e·s font une distinction entre la dimension d'identité civique de l'appellation « Montréal » et celle qui à trait plutôt avec une dimension socio-communautaire qui pourrait être désignée dans le cas de cette recherche par l'appellation « Montréal Hip Hop ».

7.3.2 Le « Montréal Hip Hop »

Cette seconde dimension qui semble se constituer en un véhicule pour s'affirmer et exposer ses préoccupations via la culture Hip Hop s'avérerait finalement le « Montréal Hip Hop ». L'appellation « Montréal Hip Hop » servirait à regrouper ce qui réunit les participant·e·s aux multiples identités qui se reconnaissent difficilement dans la société québécoise et dont la passion pour le Hip Hop est l'élément central au cœur de la création de solidarités. En se remémorant les propos de Leppänen et Westinen (2017) au sujet de l'identification à la culture Hip Hop pour de jeunes rappeur·se·s migrant·e·s en milieu majoritairement blanc, le Studio NBS constituent un des pôles qui composent l'organigramme du « Montréal Hip Hop » ou *MHHN* pour reprendre le modèle d'Alim en développant des alternatives de localisation pour les jeunes. Par la même occasion, le studio connecte les jeunes à des réseaux comme la *GHHN* où une plus grande place est accordée à la valorisation des positionnalités non-blanches, marginalisées et hybrides.

Cette appellation sert à mettre l'emphase sur les limites des autres termes eurocentristes auxquelles les participant·e·s ne s'identifient pas et à souligner que le sentiment d'appartenance chez les communautés racialisées et marginalisées repose sur des

systèmes et logiques obligés d’outrepasser les conceptions nationales. En ce sens, une préférence envers une identification dite plus locale exprime autant une impossibilité de pouvoir s’identifier aux appellations du Québec et du Canada qu’un certain rejet.

Pour ces raisons, ce concept de « Montréal Hip Hop » ou *MHHN* met en relation une combinaison de facteurs (lieux de résidences, identités, langues parlées, espaces fréquentés) permettant de saisir comment la trame urbaine est vécue différemment par les jeunes racialisés et comment des lieux comme le Studio NBS sont névralgiques en agissant comme carrefour et point d’ancrage pour les jeunes évoluant dans les cercles associés à la culture Hip Hop.

7.4. Observations sur la structure de la scène rap au Québec : la langue ou l’« accent » comme élément distinctif

De manière générale, les participant·e·s ne sont pas particulièrement tourné·e·s vers la scène du Rap Keb. Leurs influences proviennent principalement d’artistes racialisés originaires des États-Unis, de la scène Hip Hop de Toronto ou de la France. Cette section cherche à expliquer comment la scène rap au Québec reproduit les mêmes schémas d’effacement que les jeunes ont notés se produire en société et qui sont responsables de la complexité de leur quête identitaire en tant que personnes racialisées.

Le parallèle entre les observations des participant·e·s au sujet de la société québécoise et celles concernant la structure de la scène rap au Québec sont très évidentes en reproduisant les mêmes schémas :

Nick : Il y a une grosse [emphasis] distinction parce que le rap, je dirais que ça se sépare en deux catégories : rap montréalais et rap québécois. Le rap montréalais ça vient vraiment de la ville, tsé ça vient vraiment des immigrants qui sont venus ici. Parce qu’y’a justement il y a beaucoup d’influences de la France qui vient en plus de la musique des États-Unis alors ça crée un nouveau style pis c’est vraiment le rap montréalais. Mais le rap québécois c’est un peu plus différent. J’trouve c’est plus mélodique, c’est plus développé musicalement en tant que tel genre

musicalement parce qu'il y a plus influences. Tsé si tu écoutes du Fouki, si on écoute du eh c'est quoi son nom encore? Celui qui a gagné un Gêmeaux?

Édouard : Loud

Nick : Ouais! Voilà! C'est différent, mais y'a surtout l'accent [emphasis] qui change complètement le style. Tsé le rap montréalais ça sonne plus racailles. Le rap québécois y'a vraiment l'accent québécois qu'ils essaient de mettre dedans comme Alaclair Ensemble, on entend super bien. Ça fait une distinction (p.8).

D'entrée de jeu, Nick insiste sur le mot « grosse » pour décrire la différence entre les scènes montréalaise et québécoise. En soulignant l'apport de l'urbanité et des personnes migrantes (ou racialisées) dans le rap montréalais, il crée une opposition avec le rap québécois où c'est « surtout l'accent » qui ressort comme élément distinctif. Compte tenu des commentaires de ce participant au sujet du racisme au cours de son entrevue, du fait qu'il identifie les Québécois·e·s comme les Blanc·he·s francophones et qu'il répond à un interviewer blanc, son choix d'utiliser le terme « accent » évoque les critères de la Québécoïcité²⁹ au sujet de ce qui est « vu » et « entendu » comme principaux traits distinctifs entre les deux scènes qu'il décrit ce qui soutient le raisonnement proposé par Low, Sarkar et Winer (2012). La description de Nick est soutenue par le choix des noms d'artistes qu'il considère comme étant associés au Rap Keb (Koriass, Loud, Alaclair Ensemble³⁰, Rymz).

Boubacar adhère à cette perception en évoquant le nom de l'artiste Koriass pour valider de quelle scène il est question « quand tu veux dire Rap Keb, est ce que tu veux dire Koriass? Eh, j'écoute pas comme j'ai dit. Ici de Montréal que ce soit du rap plus *street*

²⁹ « *two intersecting continua, sight and sound [...], are the most important elements: having or not Whiteness is the first fact to be noted about any newly encountered individual in Quebec. The other, unseen but clearly heard, element that goes to make up Québécoïcité in our theoretical framework is language: specifically, speakers in Quebec being perceived as having or not having the "right" kind of French* » (Sarkar, Low & Winer, 2007, p.357).

³⁰ À l'exception d'Akena Okoko alias Knlo, un des membres de ce collectif, qui a un parent d'origine congolaise et évoque dans ses projets son parcours et les enjeux d'être métisse au Québec dans des milieux très majoritairement blanc.

j'écoute pas forcément, mais je m'y intéresse » (p.10). Lui aussi a recourt au terme « accent » pour définir ce qui caractérise le Rap Keb :

je sais pas si je dis des conneries, mais peut-être qu'il y a un cliché sur ce style de rap où c'est vraiment l'accent qui prime et que les gens aiment moins. Mais par exemple sur des gens comme Rymz ou eh Koriass genre, moi en tout cas, j'prime plus l'accent c'est juste la musicalité qui est forte là-dedans donc que je trouve vraiment bonne, mais c'est pas que ça m'interpelle moi (p.10).

Ici encore, Boubacar énonce une certaine mise en garde qui démontre qu'il est conscient que ce sujet peut être polémique en disant « je sais pas si je dis des connerie s ». De plus, c'est encore une fois le choix du terme « accent » qui sert à désigner ce qui caractérise la scène. Finalement, ce participant souligne tout comme le prédécesseur la force de la musicalité plutôt que le lyrisme dans le Rap Keb. Cette remarque dévoile le peu de résonance du message des artistes du Rap Keb et ajoute à la série d'exemples que les participant·e·s ont partagé au sujet de leur difficulté à se sentir interpellé et appartenir à la société québécoise.

Ces observations rejoignent les propos de Sarkar, Low et Winer (2007) au sujet de la « Québécoïcité » à l'exception que pour les participant·e·s, la proximité avec l'accent dit québécois n'est pas particulièrement recherchée. Justement, selon leurs préférences et influences musicales, une proximité avec l'accent québécois les éloignerait des accents et esthétiques artistiques recherchés. En fait, lorsqu'utilisé, l'accent québécois est un peu stéréotypé comme le déclare Ibrahima en expliquant qu'il utilise « plus l'accent français, normal [de France], mais... l'accent québécois non. Peut-être des fois de temps en temps tu vois je vais dire « ostie de tabarnak » juste pour rigoler » (p.4). Dans son cas, la création de l'opposition entre le français québécois et le français de France qu'il considère comme plus normal en raison d'une plus grande familiarité avec ce registre du Français exprime l'absence de pertinence du français québécois quand il rap en plus d'avoir une connotation ridicule. La proximité avec la culture québécoise est donc un marqueur qui enlève de la crédibilité ou introduit trop de blancheur dans le contenu musical. Ceci a pour conséquence d'éloigner les participant·e·s des codes du rap et du Hip Hop qui importent à leurs yeux.

7.4.1 Pertinence des espaces de rencontres alternatifs

La section précédente souligne de grands parallèles au sujet de la construction de l'altérité et de ses mécanismes entre la société québécoise et la scène Hip Hop au Québec. Cette description fait écho au commentaire de Nick à l'effet que l'accent du rap montréalais sonne plus « racaille » et à celui de Boubacar écoutant plus de rap *street* que du Rap Keb. Ibrahima abonde dans ce sens en dressant un parallèle avec la Belgique où il s'observe des dynamiques semblables concernant la scène Hip Hop:

É- Pourquoi... y'a certains styles qui sont plus populaires au Québec.

Ibrahima- Genre Loud et la gang et les prix de la musique au Québec, mais on va dire par exemple y'a des rappers comme en Belgique, Lompal, c'est lui qui l'a gagné. Mais forcément, ça devrait pas être lui qui va gagner. Pourquoi? À cause de leurs propos dans les textes (...) Peut-être à cause que c'qu'il dit dans sa musique n'est pas accepté par la société, c'est pas l'image que la société veut montrer... aux gens de tous les jours (p.9)

Il poursuit plus loin en critiquant le biais raciste des institutions musicales :

parce que même dans les nominés, tu regardes les nominés, y'en a aucun d'origine arabe ou noire. Est-ce que c'est une coïncidence, est-ce que c'est voulu? Moi j'pense que c'est voulu. Après ça, veut, veut pas, y'a encore, c'est vrai qu'on n'est pas en 1800 et tout, mais y'a encore du profilage racial qui s'est fait (p.10).

La combinaison des observations des jeunes autant du point de vue de leur perception de la Hip Hop que du traitement réservé aux artistes faisant du rap ou proche de l'univers Hip Hop dresse un portrait qui reprend les mêmes schèmes de réflexion que les jeunes ont exprimé par rapport à leur sentiment d'appartenance identitaire soit, que les personnes incarnant des identités marginalisées sont repoussées par les instances reproduisant les identités dominantes.

Cela révèle pourquoi des espaces proposant des visions valorisant des identités racialisées marginalisées sont profondément bénéfiques pour leur développement. Ceci

leur permet de croire en la création d'un sentiment d'appartenance et de communauté où les personnes racialisées sont reconnues; bref à pouvoir se projeter dans des paramètres plus positifs. À ce titre, Nick évoque l'exemple de Toronto comme inspiration:

C'est dernier temps à cause des genre deuxièmes générations d'immigrants on a développé notre propre culture qui est vraiment juste Montréalais. Comme un peu comme à Toronto, tu te rappelles Toronto? À Toronto comme ils ont leur propre culture. À Montréal, on a notre propre culture à nous alors je m'identifie vraiment à Montréal (p.14).

En reprenant l'analyse au sujet de la distinction entre les identités civiques et sociales, cette dernière citation met en évidence comment le sens des catégories peut évoluer et surtout, que les individus ont une emprise réelle sur ce processus qui n'est pas dénué de dynamiques sociales complexes.

En comprenant mieux l'organisation de la scène Hip Hop, la pertinence et l'apport du Studio NBS pour les jeunes est encore plus marquée et presque de nature essentielle, car il s'agit d'un rare espace où les jeunes racialisés peuvent réellement s'exprimer selon leurs propres termes. Dans un tel contexte, le studio devient un point de convergence pour la communauté ce qui a pour effet de rendre tangible et concrète une passion en permettant de réunir des artistes émergents. Bref à participer à créer des solidarités qui se matérialisent par le développement d'amitiés et des collaborations artistiques. En effet, tel que le résume Nick, « même si la musique n'est pas *deep*, le processus en arrière l'est comme le temps passé au studio, comme genre s'entraider tout le temps » (p.15).

En définitive, cette citation souligne toute la portée du processus émancipatoire et de création de solidarité entre jeunes racialisés que permet le Hip Hop. Ce mouvement culturel offre un cadre dans lequel les jeunes peuvent participer à créer un réseau qui n'a pas le choix d'être en marge de celui de la société québécoise blanche car les positionnalités des personnes racialisés et des Premiers Peuples sont continuellement repoussées vers les périphéries. Le Studio NBS devient un point d'accès, de construction et de réaffirmation positive pour les jeunes qui, par l'intermédiaire du Hip Hop et de ces codes, permet le dialogue entre leurs identités locales et transnationales.

7.5. Conclusion du chapitre : l'importance des réseaux alternatifs

Dans ce chapitre, nous avons vu que l'énergie créatrice produit un effet contagieux qui stimule la création d'une communauté par le biais du rap. Par contre, le sentiment d'appartenance qui s'en dégage fait contraste avec ce que les jeunes vivent au quotidien dans la société québécoise. Dans ce contexte, nous nous sommes interrogés sur la signification de l'identité montréalaise chez les participant·e·s. L'analyse des entrevues suggère qu'il est nécessaire de distinguer la dimension civique et la dimension sociale dans le processus de constitution de l'appartenance communautaire. En plus, les commentaires au sujet de la structure de la scène du Hip Hop au Québec dont font partie les participant·e·s permettent d'illustrer comment se reproduisent les processus d'invisibilisation des personnes racialisées à même le mouvement Hip Hop. Ces précisions permettent de comprendre pourquoi la culture Hip Hop est si cruciale en constituant un élément unificateur permettant l'épanouissement d'une communauté en favorisant la création de solidarités à même un processus de valorisation et de renforcement de leurs identités. Simultanément, le discours des participant·e·s au sujet de la communauté Hip Hop expose comment les mécanismes à même la société québécoise demeurent, maintiennent et reproduisent l'exclusion des personnes racialisées en actualisant de nouveau le clivage avec la figure de l'Autre. Il en résulte que les participant·e·s n'ont pas le choix d'adopter une approche utilitaire de l'identité montréalaise en se prévalent des aspects auxquels iels peuvent accéder (urbanité, diversité culturelle et ethnique).

Leur sentiment d'appartenance repose beaucoup plus sur le volet communautaire qui est symbolisé par le sentiment d'unité et de partage qui se développe au studio. C'est pourquoi il est pertinent de réaliser que dans le contexte montréalais, en participant à la communauté Hip Hop, les jeunes personnes racialisées savent qu'elles pourront entrer en contact avec d'autres personnes ayant un bagage et des expériences similaires. Incidemment, les conceptions d'identification conventionnelles deviennent secondaires dans le sens qu'elles ne sont pas les éléments de références centraux pour comprendre comment les réseaux des jeunes sont structurés. Ce sont finalement les regroupements affinitaires qui incarnent ce sur quoi les jeunes peuvent avoir une emprise et une empreinte d'où la proposition de l'appellation « Montréal Hip Hop » pour rendre compte de ces

dynamiques axées sur le développement communautaire gravitant autour de la culture Hip Hop.

Chapitre 8

Résultats et conclusion

Le Hip Hop comme cadre socioculturel légitime ouvert à l'hybridation

À la lumière de la question de recherche, les entrevues des participant·e·s ont souligné la valeur du Hip Hop comme espace de négociation et de contestation. Leur fréquentation du studio leur ont permis de progresser sur les plans musicaux, personnels et interpersonnels. En privilégiant une approche provenant du Hip Hop, le studio et son équipe ouvrent la porte à une culture favorable à l'hybridité et à la redéfinition des conventions. Le Hip Hop confère une légitimité aux identités des personnes et communautés racialisées ce qui permet aux participant·e·s de cette recherche de se projeter dans un milieu où leurs identités peuvent être respectées et représentées sans devoir faire de compromis ou les tempérer comme dans d'autres contextes du quotidien. En plus de posséder un capital symbolique très important, le Hip Hop offre également des modèles de personnes racialisées qui réussissent dans leur milieu rendant les possibilités d'identification et de valorisation encore plus tangibles. Ces observations expliquent l'attrait et la pertinence de la culture Hip Hop pour des jeunes ayant déclaré ressentir un sentiment d'appartenance complexe ou en demi-teinte à l'égard de la société québécoise. Le partage et adhérence à la culture Hip Hop permettent de rencontrer des personnes partageant les mêmes sensibilités et préoccupations.

8.1 Principaux points à retenir: regagner son respect

Par souci de synthèse, six points représentant les conclusions provenant des entrevues serviront à décortiquer plus en profondeur les éléments permettant de répondre à la question de recherche.

8.1.1 Fondations

Dans un premier temps, en raison de son emplacement dans le quartier multiethnique de Côte-des-Neiges et du bouche-à-oreille entre jeunes, sa communauté est en grande majorité composée de jeunes racialisés. De plus, le Studio NBS constitue un espace alternatif en raison de son *modus operandi* privilégiant les principes et méthodes provenant de la culture Hip Hop. La combinaison de ces deux facteurs fait en sorte que le studio est reconnu comme un espace accueillant pour les jeunes où le développement de la communauté est une préoccupation fondamentale. La culture Hip Hop implique d'accorder une grande place à la collaboration ce qui se traduit par une entraide entre les participant·e·s pour la réalisation de leurs projets musicaux. Ceci contribue à créer un esprit de corps et un sentiment d'appartenance profond à la communauté du studio.

8.1.2 Vulnérabilité

Dans un deuxième temps, l'ensemble des facteurs précédemment décrits reposant sur des principes de partage des connaissances et des aptitudes, font en sorte que les jeunes sont encouragé·e·s à s'affirmer et à s'ouvrir à travers leurs compositions et projets artistiques. Les commentaires des participant·e·s dans le chapitre sur le développement personnel révèlent qu'en s'adonnant au Hip Hop, iels ont appris à mieux communiquer leurs émotions et réflexions puisque le rap met l'accent sur l'expression du ressenti. De plus, les différentes composantes du Hip Hop (rap, productions, chants) ou certaines techniques comme l'ego-trip font en sorte d'offrir un éventail de possibilités répondant aux préférences et types de personnalités. Une différence dans l'approche de l'expression de soi souligne comment la socialisation genrée influence les habitudes et perceptions de la communication des émotions. Il apparaît que ceci a pour résultat de faire tomber des barrières et d'engager des expériences émancipatrices au niveau de la confiance en soi, des troubles de langages et de la capacité à se connecter avec soi. Les participant·e·s ont noté avoir gagné en maturité et avoir stimulé leurs réflexions sur des sujets de société notamment sur ce qu'implique être une personne racialisée au Québec.

8.1.3 Repaire

Dans un troisième temps, les commentaires provenant des chapitres de l'analyse permettent de caractériser le studio comme incubateur de talents, d'affirmation, de croissance personnelle, de rencontres et de réflexions. Cette combinaison fait en sorte de rendre cet endroit très attractif. Compte tenu de l'importance du volet communautaire au sein de la culture Hip Hop, le studio est devenu un repaire pour les jeunes de la communauté Hip Hop du grand Montréal et plus particulièrement, pour les jeunes racialisés. Ceci s'est accompagné d'un fort sentiment d'appartenance envers ses pair·e·s ce qui fait contraste avec leur sentiment d'appartenance envers la société. Le sentiment d'appartenance qui se crée dans cette communauté représente comment les jeunes rejettent les normes de la société dominante pour composer leur propre communauté selon des paramètres qu'ils définissent. Les commentaires des participant·e·s au sujet de leur perception de la composition de la scène Hip Hop au Québec rappelle comment la blancheur et la Québécoisité deviennent des éléments structurants des phénomènes sociaux.

8.1.4 Racialisation

Dans un quatrième temps, l'analyse de la vision de la scène Hip Hop au Québec par les participant·e·s contribue à souligner des similitudes avec ce que les jeunes ressentent en société. Par contre, la culture Hip Hop crée un espace où les identités marginalisées telles que celles des personnes racialisées peuvent aspirer à être reconnues et valorisées. À l'été 2014, époque où le terme « Rap Keb » s'est popularisé dans l'espace médiatique, il servait à décrire la scène Hip Hop au Québec à un moment où l'usage du Français était un prétexte employé par les élites culturelles et médiatiques pour parler des habitudes langagières de la génération des Milléniaux. Quelques années plus tard, le sujet de la langue est encore présent dans les observations des participant·e·s à cette recherche et ouvre la porte à des observations de natures identitaires. Leurs pratiques tendent justement à soutenir que l'usage du terme français pour analyser la scène Hip Hop à Montréal est finalement limité étant donné qu'il ne permet pas de discuter d'enjeux qui les concernent et qui ont trait à leurs identités marginalisées et hybrides. De surcroît, les entrevues avec les participant·e·s ont davantage révélé que c'est leur racialisation qui dicte

comment peut se développer leur sentiment d'appartenance et souligne pourquoi la culture Hip Hop, qui justement véhicule et représente des identités associées aux communautés marginalisées, retentit aussi vivement chez les jeunes. Cette analyse de l'évolution de la scène rap au Québec ne vise pas à blâmer les artistes qui travaillent d'arrache-pied pour faire de leur passion une carrière, mais cherche plutôt à comprendre comment les jeunes participants·e·s perçoivent la scène et comment cela influence leur vision de leur appartenance à la société québécoise. Il est surtout question de nommer les dynamiques, processus et représentations sociales qui font en sorte que se déploient et se reproduisent les fondements de la suprématie blanche. Les entrevues avec les participant·e·s ont contribué à rendre explicite et mieux comprendre les répercussions et conséquences qui touchent les personnes des communautés racialisées.

8.1.5 Deux poids, deux mesures

Dans un cinquième temps, les commentaires au sujet de la structure de la scène Hip Hop au Québec (Rap Keb et *Street Rap*) soulignent à grands traits les critiques de la culture québécoise. Ces précisions aident à saisir l'importance de la dimension raciale dans le processus de création d'appartenance, ce qui explique le positionnement des participant·e·s en marge de la communauté Hip Hop du Québec et plus proche de celle de Montréal. Toutefois, l'analyse des entrevues a révélé que l'identification à Montréal est essentiellement de l'ordre de l'identification civique et que seulement deux d'entre-eulles se sentent investies d'un désir de représenter Montréal. Par contre, sur le plan Hip Hop, l'identification avec Montréal est pertinente en raison du facteur de légitimité urbaine et d'authenticité qu'elle procure. Il n'a pas été question de chercher à attribuer une appellation à cette vision de la communauté, ce qui explique pourquoi le terme « Montréal Hip Hop » ou *MHHN*, délibérément génériques, furent choisis pour laisser la place aux acteur·trice·s de cette communauté afin d'en guider son développement.

En examinant le discours des participant·e·s, leurs manières de décrire leur positionnement sur la scène Hip Hop révèlent très peu d'intérêt, voire aucun, pour la scène dénommée Rap Keb ce qui est finalement à l'image du peu d'intérêt et de considération que la société québécoise accorde réellement aux personnes racialisées. L'émergence de la

scène *Street Rap*, terme fourre-tout désignant les artistes qui rendent visibles des identités attribuables aux conséquences du racisme systémique au Québec symbolise le malaise encore présent envers le Hip Hop et de manière générale, de la présence et de l'inclusion des personnes des communautés racialisées.

8.1.6 Blanchissement et invisibilisation

Dans un sixième temps, à la lumière du concept de Québécoïcité, le Rap keeb réunit les artistes qui obtiennent un « pointage » élevé sur cette échelle où se combine ce qui est vu et entendu et le *Street Rap* qui englobe les artistes qui personnifient des réalités que la société québécoise cherche à camoufler. Ce type d'analyse représente une réactualisation des procédés de blanchissement et d'invisibilisation des productions culturelles de personnes racialisées. Ces observations rappellent pourquoi les participant·e·s n'ont pas témoigné un grand intérêt envers la scène rap québécoise et pourquoi leurs énergies semblent se canaliser vers l'édification de réseaux communautaires alternatifs. Simultanément, il est peut-être intéressant de se demander si l'étiquette de Rap Keb est si importante pour les artistes et d'essayer de distinguer l'usage que la communauté Hip Hop fait du traitement qui en est réservé par les médias.

8.2 Le Studio NBS: théâtre des redéfinitions identitaires

Les éléments contestataires du Hip Hop en raison des systèmes et conditions que cette culture présente au regard de la société sont ressortis lors de cette recherche. Dans un tel contexte, en gravitant autour de la culture Hip Hop, les jeunes peuvent intégrer un réseau et une communauté où leurs expériences sont valorisées. Des espaces comme le Studio NBS deviennent des points d'accès faisant en sorte de permettre les rencontres et échanges à la base du développement et de l'épanouissement de la communauté du « Hip Hop Montréal ». La popularité du Hip Hop peut servir à donner la valeur et le prestige culturel nécessaire pour exercer une pression sur le système colonial blanc par la présence de plus en plus accrue d'identités marginalisées. D'un point de vue microsocial, le studio représente un carrefour et un point d'ancrage pour une population n'ayant pas accès aux ressources (physiques et matérielles) pour explorer leur fibre artistique. Le studio situe une pratique et fait en sorte qu'elle puisse s'exercer dans un cadre positif et émancipatoire.

Ceci nous ramène aux éléments qui expliquent le succès du Studio NBS et peut servir de tremplin pour comprendre comment et pourquoi la culture Hip Hop est si importante dans cette discussion. C'est essentiellement parce qu'elle fournit une légitimité aux multiples identités des participant·e·s qui peuvent être conjuguées dans des termes valorisants et intégrées à travers leur pratique au Studio NBS. Dans l'écosystème de cette recherche, le studio représente le point d'entrée, de rassemblement et de diffusion de la culture Hip Hop pour les jeunes ce qui en fait un pôle fédérateur. Les interactions qui s'y déroulent alimentent la création de liens sociaux au niveau local, mais aussi au niveau international en pouvant prendre contact avec d'autres cultures ou par le biais de projets avec des artistes à l'international (Centre Phi). Ces cas de figure témoignent du potentiel de la *Global Hip Hop Nation* pour exemplifier, cette fois-ci au niveau mondial, les réseaux alternatifs de développement et de construction de communauté reposant sur des bases affinitaires. Similairement, nous avons vu comment la création du sentiment d'appartenance pour les jeunes incarnant des identités marginalisées repose, par obligation et par défaut, sur des schémas différents des conceptions eurocentristes en étant d'office exclus·e·s d'où la proposition de terme « Montréal Hip Hop » pour décrire ce réseau.

Il en demeure que c'est principalement au niveau local que les participant·e·s peuvent tirer des bénéfices de leur appartenance au « Montréal Hip Hop » ou *MHHN* en raison de la création de réseaux alternatifs regroupant des personnes partageant des valeurs et ambitions communes. Pour ces raisons, la compréhension du sentiment d'appartenance doit prendre en considération les spécificités des personnes et communautés racialisées pour qui les milieux reproduisant les normes dominantes sont souvent synonymes d'exclusion. Sans vouloir imposer le fardeau du changement uniquement sur le plan individuel ou microsocial, les entrevues avec les participant·e·s nous rappellent que les liens humains entre les jeunes adeptes de Hip Hop participent significativement à créer et solidifier une communauté. La culture Hip Hop continue, et ce encore d'avantage d'offrir une proposition culturelle et sociale permettant de connecter les jeunes, racialisés ou non, qui ne se reconnaissent pas dans la société québécoise en leur permettant de s'inscrire dans un mouvement d'une grande portée qui peut agir comme espace de négociation identitaire aux contours pouvant s'agencer avec des préoccupations de nature transnationales. Nick

soulève une lueur d'espoir en voyant la scène Hip Hop comme un espace de dialogue et de création de solidarités dans une perspective d'inclusion:

un jour ça [les différentes scènes Hip Hop au Québec] peut se combiner. C'est sûr que ça peut se combiner parce que tous les styles, les genres musical finissent, s'il se côtoient proche comme ça, surtout comme le rap québécois, le rap de Montréal ça va finir par se combiner pour créer quelque chose de nouveau. Mais en ce moment c'est que le rap ici c'est très très nouveau. Tsé ça vient d'exister, on va laisser un peu de temps aux deux sous catégories. À la fin, elles vont peut-être fusionner, on sait jamais (p.9)!

Cette citation résume une vision transformatrice des possibilités d'une ouverture aux identités hybrides et comment ce type de posture peut engendrer des rapprochements. Cet optimisme doit toutefois être accompagné d'initiatives soutenant une approche antiraciste du développement social et communautaire.

La culture Hip Hop ne se pose pas en modèle pouvant combler l'ensemble des préoccupations partagées par les participant·e·s, mais offre néanmoins des pistes pour comprendre comment cette culture contribue à la création d'un sentiment d'appartenance dans des paramètres différents de ceux que les jeunes critiquent. En proposant un cadre qui envoie un message d'acceptation et de valorisation des identités hybrides et marginalisées, la culture Hip Hop représente une alternative crédible et invitante pour les jeunes qui se sentent exclus justement sur les bases de leurs identités qui diffèrent de ce que le pouvoir dominant cherche à encourager. L'histoire et l'évolution du mouvement Hip Hop a d'emblée un aspect favorisant un renforcement positif du lien entre les jeunes et cette culture symboliquement forte. L'acceptation et la valorisation des identités marginalisées et celles des personnes racialisées constituent un autre élément pouvant expliquer pourquoi les participant·e·s se sentent interpellé·e·s. Nous pouvons penser à leurs discours au sujet de leurs activités au studio qui représente un espace ouvert et d'exploration de leurs diverses identités et qui se pose en contraste aux situations où leurs identités racisées deviennent des marqueurs de différenciation tels que lors d'activités en milieu majoritairement blanc ou reproduisant les normes du groupe blanc dominant.

Le studio en vient à personnifier la culture Hip Hop et ce que ce mouvement culturel propose aux jeunes. Ceci a pour résultat d'attribuer au Hip Hop une fonction d'élément liant entre ceulles-ci pouvant être conceptualisée en recourant à la dénomination « Montréal Hip Hop ». Ces moments de rencontres et de partages entre individus font en sorte de développer un espace de réappropriation permettant de conjuguer leurs identités locales et transnationales. Finalement, pour les participant·e·s dont les parcours de vie sont marqués par des déplacements transnationaux et les enjeux liés aux diasporas, conséquences directes de l'impérialisme capitaliste, un rapprochement avec la culture Hip Hop évoque la possibilité de se réappropriier les identités assignées comme marginales par les principes fondateurs de la suprématie blanche.

8.3 Conclusion

Cette incursion dans la communauté Hip Hop de Montréal et de celle du Studio NBS fut guidée par un désir de représenter et de comprendre comment les jeunes Montréalais·e·s racialisé·e·s composent avec leurs identités. Ce faisant, nous avons accédé à un espace fécond de négociation étant donné que le Hip Hop invite à considérer des voix marginalisées telles que celles des membres des communautés racialisées et est ouvert à des formes d'hybridations pouvant insuffler de la valorisation aux personnes qui ne se sentent pas représentées en société. Nous avons remarqué que le studio fait le pont entre la culture Hip Hop et les jeunes et que les dynamiques sociales et interpersonnelles qui s'y déroulent demeurent considérablement marquées par les paramètres sociaux associés à la suprématie blanche. Les commentaires des participant·e·s ont révélé comment se reproduit le racisme systémique dont les impacts comprennent des formes d'ostracisation et d'effacement ce qui complexifie la création d'un sentiment d'appartenance.

En analysant comment se matérialise et croît la culture Hip Hop au Studio NBS, cette recherche qualitative basée sur des entrevues démontre la pertinence d'être ouvert·e à de nouvelles manières de penser et comprendre la création de l'appartenance. Les jeunes ont exprimé leurs opinions par rapport à la société québécoise et comment leur attachement à Montréal représente une part importante de leur figure artistique en raison de l'importance de l'urbanité dans le Hip Hop et de la dimension multiethnique de la ville. Néanmoins, leur

sentiment d'appartenance doit être compris comme reposant davantage sur les bases d'une communauté affinitaire que sur les conceptions identitaires eurocentristes (Canadien·e, Québécois·e, Montréalais·e, etc.) L'analyse démontre que la pratique du Hip Hop est un point d'accès pour s'insérer dans une communauté d'intérêts encourageant des expériences émancipatrices, et aussi une manière de nommer et comprendre comment se développent les réseaux sociaux regroupant les jeunes Montréalais·e·s racialisé·e·s. Le Hip Hop apporte une légitimité tout en représentant un élément liant entre individus qui s'opère de manières pouvant être limitées sans des points d'accès comme le Studio NBS qui dynamisent la communauté. Finalement, une dimension de fierté et d'émancipation est également observable en raison d'une pratique valorisant les identités des jeunes racialisées.

Entre les entrevues en 2018-2019 et aujourd'hui, des changements se sont observés dans la manière dont est traitée et représentée la culture Hip Hop comme en témoigne la collaboration du Studio NBS avec le centre d'art contemporain Centre Phi (2021) ou un article dans le journal *The Gazette* (Leijon, 2021) présentant le studio. Un autre exemple issu de l'univers du Hip Hop s'avère être le projet *Au bout du monde* créé par Ricardo Lamour qui se veut « un collectif d'artistes, sportifs et penseurs qui cumulent les interventions dans l'écosystème culturel des jeunes » (Lamour, 2021). Ceux-ci sont des exemples de l'augmentation de la visibilité et de la confiance que génèrent les jeunes de la communauté Hip Hop. Une dernière mention spéciale à Télé-Québec, le réseau de télévision publique, pour la diffusion de l'émission *La fin des faibles* qui est la première compétition de rap francophone au Québec et qui cherchent à présenter la culture Hip Hop au grand public ainsi que la série-fiction *L'Arène* qui met en scène l'univers des battles également diffusée sur la même chaîne.

Pour conclure, ce projet invite à reconnaître la valeur et l'importance des différentes formes de représentations et d'identités et tout particulièrement celles attribuables à des constructions sociales basées sur la création et la reproduction d'inégalités. Le mouvement Hip Hop dont la très riche histoire est truffée d'exemples pouvant inspirer des changements gagne à être mobilisé en vertu de sa capacité à rendre visibles des phénomènes sociaux dans une perspective critique. En espérant que les réflexions ici partagées participeront à cet effort!

FIN

Bibliographie

- Akom, A. A. (2009). Critical hip hop pedagogy as a form of liberatory praxis, *Equity & Excellence in Education*, 42:1, 52-66, DOI: 10.1080/10665680802612519
- Alim, H. S., & Baugh, J. (2007). *Talkin black talk : language, education, and social change* (Ser. Multicultural education series). Teachers College Press.
- Alim, H. S. (2006). *Roc the mic right : The language of hip hop culture*. New York: Routledge.
- Alim, H. S. (2009). *Creating an empire within an empire: Critical hip hop language pedagogies and the role of sociolinguistics*. Dans *Global linguistic flows: Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language*, ed. H. S. Alim, A. Ibrahim, and A. Pennycook, 213–230. New York: Routledge.
- Alvarez III, T.T. (2011). Beats, Rhymes, and life: rap therapy in an urban setting. Dans Hadley S. & Yancy, G. (Eds.), *Therapeutic Uses of Rap and Hip-Hop* (pp. 117-128). Routledge.
- Anderson, B. R. O. G. (1991). *Imagined communities : Reflections on the origin and spread of nationalism* (Rev. and extended). Verso.
- Arbour-Masse, O. (2017a, 27 septembre). *Comment le rap queb est-il devenu la musique de l'heure?* [Vidéo]. RAD <https://www.rad.ca/dossier/rap/6/comment-le-rap-queb-est-il-devenu-la-musique-de-lheure>
- Arbour-Masse, O. (2017b, 15 novembre). *Quelle place pour les femmes dans le rap queb?* [Vidéo]. RAD. <https://www.rad.ca/dossier/rap/47/quelle-place-pour-les-femmes-dans-le-rap-queb>
- Arbour-Masse, O. (2018, 8 novembre). *Street rap- le son de la rue*. [Vidéo]. RAD <https://www.rad.ca/dossier/rap/143/street-rap-le-son-de-la-rue>
- Austin, D. (2013). *Fear of a Black Nation: race, sex, and security in sixties Montreal*. Toronto: Between the Lines.
- Beaudoin-Bégin, A. M. (2015). *La langue rapaillée : combattre l'insécurité linguistique des québécois*. Éditions Somme toute.
- Bensiali-Hadaud, C. (2020). *En quête de lieux d'expressions : le cas de jeunes femmes racisées à Montréal* [Mémoire de Maîtrise, Université du Québec, Institut national de la recherche scientifique].
- Bigand, E. (2017). Le pouvoir transformationnel de la musique : quelles implications pour la société ? *Revue Internationale D'éducation De Sèvres*, 45-54, 45–54. <https://doi.org/10.4000/ries.5928>
- Bilge, S. (2015). Le blanchiment de l'intersectionnalité. *Recherches féministes*, 28(2), 9–32. <https://doi.org/10.7202/1034173ar>

- Bock-Côté, M. (2014, July 12). *Le franglais : le raffinement des colonisés*. Le Journal de Montréal. <https://www.journaldemontreal.com/2014/07/12/le-franglais-le--raffinement-des-colonises>
- Boucher, M. (1998). *Rap expression des lascars : Signification et enjeux du rap dans la société française*. L'Harmattan : Paris, Montréal.
- Bouchard, C (1998). *La langue et le nombril : Histoire d'une obsession québécoise*. Montréal : Les Éditions Fides.
- Bouchard, C. (2011). *Méchante langue : Le légitimité linguistique du français parlé au Québec* (Collection nouvelles études québécoises). Montréal: Presse de l'Université de Montréal.
- Boudreault-Fournier, A. & Blais, L. (2016). La comète Piu Piu : Nouveaux médias et nationalisme en mutation. *Anthropologie et Sociétés*, 40(1), 103–123. doi:10.7202/1036373ar
- Benoit, S. (2018). Laïcité narratives et projet de loi 60 (2013-2014) : analyse d'un débat sous l'axe des valeurs [Mémoire de maîtrise, UQAM].
- Bradley, B. (2017, 26 mai). *Mask off: a brief introduction to alter-egos in hip-hop from Slim Shady to Lil Boat to Quasimoto, hip-hop has a long history of artists with multiple personas*. DJBooth. <https://djbooth.net/features/2017-05-26-hip-hop-alter-egos>
- Campbell, M. V. (2014). The politics of making home: opening up the work of Richard Iton in canadian hip hop context. *Souls*, 16(3-4), 269–282. <https://doi.org/10.1080/10999949.2014.968978>
- Capitaine, B., Amiraux V., Sallée N., Garneau S. & Giraudo-Baujeu G. (2018). Expressions ordinaires et politiques du racisme anti-autochtone au Québec. *Sociologie Et Sociétés*, 50(2), 77–99. <https://doi.org/10.7202/1066814ar>
- Cassivi, M. (2014, 22 juillet). *Lettre à Christian Rioux*. La Presse. <https://www.lapresse.ca/debats/chroniques/marc-cassivi/201407/22/01-4785767-lettre-a-christian-rioux.php>
- Chagnon, K. (2019). Colonialisme, universalisme occidental et traduction. *TTR*, 32(1), 259–278. <https://doi.org/10.7202/1068021ar>
- Chamberland, R. (2002). The cultural paradox of rap made in Quebec. Dans Durand, A.-P. (Eds). *Black, blanc, beur : rap music and hip-hop culture in the francophone world* (pp. 124-137). Scarecrow Press.
- Chamberland, R., Lacasse, S., & Roy, P. (2006). *Groove : enquête sur les phénomènes musicaux contemporains : mélanges à la mémoire de roger chamberland*. Presses de l'Université Laval.

- Chang, J. (2005). *Can't stop, won't stop : a history of the hip-hop generation* ([1st Picador ed.]). Picador.
- Clay, A. (2003). Keepin' it real: black youth, hip-hop culture, and black identity. *American Behavioral Scientist*, 46(10), 1346–1358.
- Comissão Pró-Índio de São Paulo. (2020, 15 Juillet). *Povos Indígenas no Estado de São Paulo: Comissão Pró-Índio*. <https://cpisp.org.br/indios-em-sao-paulo/povos-indigenas/>.
- Coulthard, G. S. (2014). *Red skin, white masks : rejecting the colonial politics of recognition* (Ser. Indigenous americas). University of Minnesota Press.
- Cutler, C. (2009). “You shouldn’t be rappin’: you should be skateboardin’ the X-Games”. Dans Alim, H., Ibrahim, A., & Pennycook, A. (Eds.). (2009). *Global linguistic flows: Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language*, (79-94). New York, NY: Routledge.
- Daigle-Garneau, S. (2019, 24 Octobre). *Première nomination à l'ADISQ : Souldia a remporté le vote populaire devant Les Louanges et Bleu Jeans Bleu*. HHQC. <https://www.hhqc.com/actualites/premiere-nomination-a-ladisq-souldia-a-remporte-le-vote-populaire-devant-les-louanges-et-bleu-jeans-bleu/>
- D’Amico, F. (2015). “The mic is my piece”: canadian rap, the gendered “Cool Pose,” and Music Industry Racialization and Regulation. *Journal of the Canadian Historical Association*, 26 (1), 255–290. doi:10.7202/1037204ar
- D’Amico, F. (2019). Welcome to the Terrordome: race, power and the rise of American rap music, 1979-1995 [Thèse doctorale, Université York] <https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/handle/10315/37409>
- Desfossés B, F. (2020). *Les racines du Hip-Hop au Québec* (Vol. 1). Éditions du Quartz
- Dimitriadis, G. (2009). *Performing identity/performing culture : hip hop as text, pedagogy, and lived practice* (Rev., Ser. Intersections in communications and culture, v. 1). P. Lang.
- CULTURAP (2021, 21 mars). *Egotrip : qu'est-ce qu'un egotrip ? Définition*. <https://culturap.fr/glossaire/quest-ce-que-legotrip/>
- Eid, P. (2012). Mesurer la discrimination à l'embauche subie par les minorités racisées : résultats d'un « testing » mené dans le grand Montréal. Montréal, Québec : Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse. http://www.cdpedj.qc.ca/publications/etude_testing_discrimination_emploi.pdf
- Etoke, N. (2009). Black Blanc Beur: Ma France à moi. *Nouvelles Études Francophones*, 24(1), 157-171. <http://www.jstor.org/stable/25702193>
- Fairclough, N., & Ietcu-Fairclough, I. (2012). *Political discourse analysis : a method for advanced students*. Taylor & Francis. <https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=957515>

- Ferah, M. (2019, 29 juillet). *Trop blanc, le " rap keb " ?* La Presse. <https://www.lapresse.ca/arts/musique/2019-07-29/trop-blanc-le-rap-keb>
- Forman, M. (2002). *The 'hood comes first : race, space, and place in rap and hip-hop* (Ser. Music/culture). Wesleyan University Press.
- Forman, M. (2000). 'Represent': race, space and place in rap music. *Popular Music*, 19(1), 65-90. <http://www.jstor.org/stable/853712>
- Forman, M., & Neal, M. (Eds.). (2012). *That's the joint! : The hip-hop studies reader* (Second ed.). New York: Routledge.
- Galerand, E., Gallié, M. & Ollivier-Gobeil, J. (2015). Travail domestique et exploitation : le cas des travailleuses domestiques philippines au Canada (PAFR), Rapport de Recherche SAC-PINAY, <http://www.mcgill.ca/ldrl/labour-law-and-development-research-laboratory>
- García Ofelia. (2017). Translanguaging in schools: subiendo y bajando, bajando y subiendo as afterword. *Journal of Language, Identity & Education*, 16(4), 256–263. <https://doi.org/10.1080/15348458.2017.1329657>
- Garza, A (2014). A herstory of the #BlackLivesMatter Movement. Dans Dumas, M., & Ross, K. (2016). "be real black for me": Imagining blackcrit in education. *Urban Education*, 51(4), 415-4
- Grewal, S. H. (2020). Hip Hop and the University: The Epistemologies of “Street Knowledge” and “Book Knowledge”. *Journal of Popular Music Studies*, 32(3), 73-97.
- Goldsmith, M. U. D., & Fonseca, A. J. (Eds.). (2019). *Hip hop around the world : an encyclopedia*. Greenwood, An Imprint of ABC-CLIO, LLC.
- Guidara, A. (2018, 9 Septembre). *Le nouveau joul de la métropole*. La Presse+. https://plus.lapresse.ca/screens/a483b787-a330-418d-904d-4a8814866b2a__7C__0.html
- Haddad, R. (2017, May). *Manuel d'écriture inclusive: Faites progresser l'égalité femmes · hommes par votre manière d'écrire*. <https://chairespg.uqam.ca/wp-content/uploads/2019/04/Mots-CI%C3%A9fs-Manueld%C3%A9critureinclusive.pdf>
- Hadley, S., & Yancy, G. (Eds.). (2012). *Therapeutic uses of rap and hip hop*. Routledge.
- Harper, K. C., & Jackson, H. (2018). Dat' niggas crazy: How hip-hop negotiates mental health. *Western Journal of Black Studies*, 42(3), 113-124. <https://proxy.library.mcgill.ca/login?url=https://search.proquest.com/docview/2324919344?accountid=12339>
- Hager, S. (1984). *Hip-Hop : The illustrated history of break dancing, rap music, and graffiti*, New York : St-Martin's Press. Dans Boucher, M. (1998). *Rap expression des lascars : Signification et enjeux du Rap dans la société française*. L'Harmattan : Paris, Montréal.

- Heath, T., & Arroyo, P. (2014). 'i gracefully grab a pen and embrace it ': hip-hop lyrics as a means for re-authoring and therapeutic change. *International Journal of Narrative Therapy & Community Work*, 3(3), 31–38.
- Hess, M. (2005). Metal faces, rap masks: identity and resistance in hip hop's persona artist. *Popular Music & Society*, 28(3), 297–311.
- High, S. (2017). Little burgundy: the interwoven histories of race, residence, and work in twentieth-century montreal. *Urban History Review*, 46(1), 23–44. <https://doi.org/10.7202/1059112ar>
- Hill Collins, P. (2006). *From black power to hip hop : Racism, nationalism, and feminism* (Politics, history, and social change). Philadelphia: Temple University Press.
- Hogan, M. (2019). *I bring that yellow to the rap game : asian american feminisms in rap music* [Thèse de Maîtrise, Université McGill].
- Howard, P. S. S. (2018). On the back of blackness: Contemporary canadian blackface and the consumptive production of post-racialist, white canadian subjects. *Social Identities*, 24(1), 87-103. <https://doi:10.1080/13504630.2017.1281113>
- Howard, P. S. S. (2020). Getting Under the Skin: Antiblackness, Proximity, and Resistance in the *SLĀV* Affair. *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, 41(1), 126–148.
- Ibrahim, A. E. K. M. (1999). Becoming black: rap and hip-hop, race, gender, identity, and the politics of esl learning. *Tesol Quarterly*, 33(3), 349–369.
- Journet, N. (2012). Le rap, un genre élitiste ?. *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, 3(3), 28-28. <https://doi.org/10.3917/gdsh.026.0028>
- Kitwana, B. (2005). *Why white kids love hip-hop: wankstas, wiggers, wannabes, and the new reality of race in America*. New York: Basic Civitas Books.
- Laabidi, M. (2006). Culture Hip-Hop Québécoise et francophone, culture identitaire. Dans Chamberland, R., Lacasse, S., & Roy, P. (2006). *Groove : Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains : Mélanges à la mémoire de roger chamberland* (p. 167-178). Québec: Presses de l'Université Laval.
- Laabidi, M. (2012). Représentation scolaires et culture Hip-Hop : Expériences et trajectoires [Dissertation doctorale, Université Laval]. <http://ulaval.academia.edu/MyriamLaabidi>
- Lafortune, G., Kanouté, F., Tremblay, N., Merri, M., & Numa-Bocage, L. (2019). Récits d'expériences de jeunes issus de l'immigration en situation de décrochage : quand l'école « ne marche pas » ou est un bad trip. *Éducation Et Francophonie*, 47(1), 131–148. <https://doi.org/10.7202/1060851ar>

- Lamarre, P. (2013). Catching "montréal on the move" and challenging the discourse of unilingualism in québec. *Anthropologica*, 55(1), 41–56.
- Lamour, R. (n.d.). *Ricardo Lamour*. Ricochet. <https://ricochet.media/fr/collaborateurs/756>
- Lamort, K. (2017). *Les boss du québec : R.a.p. du fleur de lysée : Analyse socio-historique et sociologique du hip-hop dans la société québécoise* (Deuxième édition ed.). Montréal: Production noire (Noirs au travail).
- Laniel-Tremblay, É & Low, B. (2021). De- and Reterritorializing Identities: The Global Hip Hop Nation at Work in a Youth Hip Hop Recording Studio. Dans Schecter, S.R. & James, C.E. (Eds), *Critical Approaches Toward a Cosmopolitan Education* (1ère ed.), Routledge.
- Laperrière, A., LaTour, S., & Segura, C. (2005). 5. New Frontiers of Identity among Young adults of Salvadorian, Chilean, and Vietnamese Origin in Montréal. *Negotiating Transcultural Lives: Belongings and Social Capital Among Youth in Comparative Perspective*, 2, 91.
- Leavy, P. (2017). *Research design : quantitative, qualitative, mixed methods, arts-based, and community-based participatory research approaches*. Guilford Press
- LeBlanc, M., Boudreault-Fournier, A., Djerrahian, G., Meintel, D., & Fortin, S. (2007). Les jeunes et la marginalisation à montréal : La culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration. *Diversité Urbaine*, 7(1), 9-29. doi:10.7202/016267ar
- Lee, J. A., & Finney, S. D. (2005). Using popular theatre for engaging racialized minority girls in exploring questions of identity and belonging. *Child & youth services*, 26(2), 95-118.
- Leijon, E. (2021, March 29). *The kids are in control at NBS Studio in Côte-des-Neiges*. Montreal Gazette. <https://montrealgazette.com/entertainment/local-arts/the-kids-are-in-control-at-nbs-studio-in-cote-des-neiges>
- Leppänen Sirpa, & Westinen, E. (2017). Migrant rap in the periphery: performing politics of belonging. *Aila Review*, 30, 1–26.
- Lepore, S. J., & Smyth, J. M. (Eds.). (2002). *The writing cure : how expressive writing promotes health and emotional well-being* (1st ed.). American Psychological Association.
- Lesacher, C. (2012). « Quand le rap dit la ville : perceptions sociolinguistiques des rap- peuses de Montréal », Dans A. Lounici et N. Bestandji (Eds.), Actes du Colloque « Dynamiques sociolangagières de l'espace : mémoire des lieux et mise en mots de l'habitat populaire » 137-159. Paris, L'Harmattan.
- Lesacher, C., Meintel, D., Potvin, M., & Lafortune, G. (2014). Rap, langues, « québécoïcité » et rapports sociaux de sexe : Pratiques et expériences de rappeuses montréalaises d'origine haïtienne. *Diversité Urbaine*, 14(2), 77-95. doi:10.7202/1035426ar

- Lessard, G. (2017). Du gangsta rap au hip-hop conscient : subversions et alternatives critiques en réponse aux mythes américains. *Cahiers D'histoire*, 34(1), 187–217. <https://doi.org/10.7202/1040828ar>
- Levy, I. P., Cook, A. L., & Emdin, C. (2018). Remixing the school counselor's tool kit: hip-hop spoken word therapy and ypar. *Professional School Counseling*, 22(1), 2156759–1880028. <https://doi.org/10.1177/2156759X18800285>
- Lewis, A. E. (2004). "what group?" studying whites and whiteness in the era of "color-blindness". *Sociological Theory*, 22(4), 623–646.
- Lipset, M. (2021, 20 Février). *Un devoir de son: Centre PHI*. Centre Phi. <https://phi-centre.com/article/fr-devoir-de-son/>
- (Low, B. communication personnelle, 10 septembre 2017).
- Low, B. (2011). *Slam school : learning through conflict in the hip-hop and spoken word classroom*. Stanford University Press.
- Low, B., Sarkar, M., & Winer, L. (2009). 'ch'us mon propre bescherelle': Challenges from the hip-hop nation to the quebec nation. *Journal of Sociolinguistics*, 13(1), 59-82. doi:10.1111/j.1467-9841.2008.00393.x
- Low, B., & Sarkar, M. (2014). Translanguaging in the multilingual Montreal hip-hop community: Everyday poetics as counter to the myths of the monolingual classroom. Dans *Heteroglossia as practice and pedagogy* (pp. 99-118). Springer, Dordrecht.
- Low, B., & Sarkar, M. (2012). Le plurilinguisme dans les cultures populaires, un terrain inexploré? L'étude du langage mixte du rap montréalais en guise d'exemple. *Revue Kinephanos*, 3(1), 20–47.
- MacLellan, A. (2016). Real Talk on Race: Blackface performances a hit in bygone Montreal, <https://www.cbc.ca/news/canada/montreal/real-talk-on-race-blackface-performances-a-hit-in-bygone-montreal-1.3495840>
- Magnan, M.-O., Pilote, A., Collins, T. et Kamanzi, P. (2019). Discours de jeunes issus de groupes minoritaires sur les inégalités scolaires au Québec. *Diversité urbaine*, 19, 93-114.
- Mather, P-A. (2015). Le franglais, épouvantail des ayatollahs de la langue. *Argument*, 17(2), 115-122.
- Marsh, C., & Campbell, M. V. (Eds.). (2020). *We still here : hip hop north of the 49th parallel*. McGill-Queen's University Press.
- Maxwell, J. A., & Miller, B. A. (2008). *Categorizing and connecting strategies in qualitative data analysis*. Dans Hesse-Biber, S.N., & Leavy, P. (Eds.), *Handbook of emergent methods* (p. 461–477). The Guilford Press.

- Mccan, Y. (2014). Dead Obies et le français: La réplique aux offusqués, <https://voir.ca/jepenseque/2014/07/23/la-replique-aux-offusques/>
- McEwen, J. (2019). Le roi de Saint-Léonard : Enima ou la philosophie à tirer du street rap. *Liberté*, (323), 43–48.
- Melançon, B. (2015). Leur langue, c'est pas de la marde. *Argument*, 17(2), 97-103.
- Ménard C. (2017). *La blancheur critique et le rapport à la diversité ethnoculturelle d'enseignants en formation : analyse de contenu d'écrits d'étudiants* [Thèse de doctorat, Université McGill]. McGill University Libraries.
- Mitchell, T. (2001). *Global noise : rap and hip-hop outside the usa* (Ser. Music/culture). Wesleyan University Press.
- Moquin-Beaudry, L. (2015). « So j'suis drunk as fuck case c'est comme une jungle des fois » : art et français, une relation suspecte?, *Argument*, 17(2), 104-114
- NBS Studio. (2021). ABOUT, <https://www.nbsstudio.ca/about>.
- Néméh-Nombré, P. (2018). Le hip-hop avec des gants blancs. *Liberté*, 322(322), 39–44
- Omi, M., & Winant, H. (1993). On the theoretical status of the concept of race. Dans C. McCarthy, & W. Crichlow (Eds.), *Race, identity, and representation in education* (pp. 3-10). New York: Routledge.
- Otheguy, R., García, O., & Reid, W. (2015). Clarifying translanguaging and deconstructing named languages: A perspective from linguistics. *Applied Linguistics Review*, 6, 281–307. doi:10.1515/applirev-2015-0014
- Pagliarulo-Beauchemin, M (2016). *Les "musiques émergentes" à l'heure du web 2.0 : étude de cas du "post rap" de Québec à Montréal*. [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].
- Papastergiadis, N. (2000). *The turbulence of migration : globalization, deterritorialization, and hybridity*. Polity Press.
- Parmar, P. (2009). Knowledge reigns supreme: The critical pedagogy of hip-hop artist KRS-ONE. Dans Low, B. (2011). *Slam school : Learning through conflict in the hip-hop and spoken word classroom*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Pennycook, A. (2007). Language, localization, and the real: Hip-Hop and the global spread of authenticity. *Journal of Language, Identity, and Education*, 6(2), 101–115.
- Potvin, M. (2017a). Discours racistes et propagande haineuse : trois groupes populistes identitaires au Québec. *Diversité Urbaine*, 17, 49–72. <https://doi.org/10.7202/1047977ar>

- Potvin, M. (2017b). L'éducation antiraciste, inclusive et aux droits dans le développement des compétences professionnelles du personnel scolaire et des capacités des élèves. *Éthique En Éducation Et En Formation*, 3(3), 97–121. <https://doi.org/10.7202/1042939ar>
- Potvin, M. (2014). Ethnic diversity and inclusive education: foundations and perspectives. *Education Et Sociétés*, 33(1), 185–185. <https://doi.org/10.3917/es.033.0185>
- Potvin, M. (2007). La réciprocité des regards entre deux générations d'origine haïtienne au québec. *Migrations Société*, 113(5), 169–169. <https://doi.org/10.3917/migra.113.0169>
- Rabaka, R. (2013). *The hip hop movement : From r & b and the civil rights movement to rap and the hip hop generation*. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Richardson, E. (2013). Developing critical hip hop feminist literacies: centrality and subversion of sexuality in the lives of black girls. *Equity & Excellence in Education*, 46(3), 327–341.
- Rouleau, H. (2019). *Nouvel essor du rap québécois : développement numérique d'une culture en marge de l'industrie* [Mémoire de Maîtrise, Université de Montréal].
- Rose, T. (2008). *The hip hop wars : What we talk about when we talk about hip hop--and why it matters* (African american music reference). New York: BasicCivitas.
- Rose, T. (1994). *Black noise : rap music and black culture in contemporary america* (Ser. Music/culture). University Press of New England.
- Saddick, A.S. (2003). Rap's unruly body: the postmodern performance of black male identity on the american stage. *Tdr (1988-)*, 47(4), 110–127.
- Samy Alim, H. (2007). Critical hip-hop language pedagogies: Combat, consciousness, and the cultural politics of communication. *Journal of Language, Identity & Education*, 6(2), 161-176. doi:10.1080/15348450701341378
- Sarkar, M. (2009). “ Still reppin’ por mi gente”: The transformative power of language mixing in Quebec Hip Hop. Dans Alim, H. S., Ibrahim, A., & Pennycook, A. (Eds.). *Global linguistic flows : hip hop cultures, youth identities, and the politics of language* (pp. 139-157). Routledge.
- Sarkar, K & Sarkar, M. (2004). Entrevue avec Muzion [Manuscrit non publié]. Département d'éducation, Université McGill.
- Sarkar, M., & Allen, D. (2007). Hybrid identities in quebec hip-hop: Language, territory, and ethnicity in the mix. *Journal of Language, Identity & Education*, 6(2), 117-130. doi:10.1080/15348450701341253
- Sarkar, M & Winer, L. (2006). Multilingual codeswitching in quebec rap: Poetry, pragmatics and performativity. *International Journal of Multilingualism*, 3(3), 173-192.

- Savard Morand, M.R. (2019). « Gesamtkunstwerk de Dead Obies : posture, esthétique et poétique » Mémoire. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires.
- Schué, R. (2020, 31 Mai). *Les Noirs, les Autochtones et les Arabes fortement discriminés par le SPVM*. Radio-Canada. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1334763/montreal-police-spvm-profilage-discrimination-rapport>
- Seidman, I. (2006). *Interviewing as qualitative research : a guide for researchers in education and the social sciences* (3rd ed.). Teachers College Press.
- Simpson, J., James, C., & Mack, J. (2011). Multiculturalism, colonialism, and racialization: conceptual starting points. *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*, 33(4), 285–305.
- Smith, A. (2016). Heteropatriarchy and the three pillars of white supremacy: rethinking women of color organizing. Dans Hobson, J. (Ed.). (2016). *Are all the women still white? : rethinking race, expanding feminisms* (Ser. Suny series in feminist criticism and theory) (pp.61-72). State University of New York Press.
- Smith, A. (2012). Indigeneity, settler colonialism, white supremacy. Dans HoSang, D., LaBennett, O., & Pulido, L. *Racial formation in the twenty-first century* (pp. 66-90). University of California Press.
- Söderman Johan. (2013). The formation of ‘hip-hop academicus’ - how american scholars talk about the academisation of hip-hop. *British Journal of Music Education*, 30(3), 369–381. <https://doi.org/10.1017/S0265051713000089>
- Talbot, G. & Yerochewski, C. (2021). Pandémie : les logiques inégalitaires du confinement. *Nouveaux Cahiers du socialisme*, (25), 18–25.
- Taguieff, P. A. (2002). *L'illusion populiste : de l'archaïque au médiatique*. Berg.
- Tessier, Karine (2008). Influence de la culture hip-hop québécoise sur les adolescents montréalais d'origine haïtienne, [Mémoire de Maîtrise, Université du Québec à Montréal].
- Thobani, S. (2007). *Exalted subjects : studies in the making of race and nation in Canada*. University of Toronto Press.
- Tuck, E & Wayne Y.K (2012). Decolonization is not a metaphor, *Decolonization, Indigeneity, Education & Society*, 1, 1, p. 1-40.
- Ville de Montréal. (2018). Profil sociodémographique recensement 2016: Arrondissement de Côte-des-Neiges–Notre-Dame-de-Grâce. http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/MTL_STATS_FR/MEDIA/DOCUMENTS/PR

- Way, L. C. S., & McKerrell, S. (Eds.). (2017). *Music as multimodal discourse : semiotics, power and protest* (Ser. Bloomsbury advances in semiotics, 10). Bloomsbury Academic.
- Wedge, D. (2016, October 10). *Afrika Bambaataa Allegedly Molested Young Men For Decades. Why Are the Accusations Only Coming out Now?* VICE. <https://www.vice.com/en/article/8xx5yp/afrika-bambaataa-sexual-abuse-zulu-nation-ron-savage-hassan-campbell>
- White, Bob W. (2019). *Franglais* in a post-rap world: Audible minorities and anxiety about mixing in Québec, *Ethnic and Racial Studies*, 42 (6), p. 1-18.
- White, M. (2011). *From jim crow to jay-z : Race, rap, and the performance of masculinity* (race, rap and the performance of masculinity) Urbana: University of Illinois Press.
- White, R. (2006). 'behind the mask': Eminem and postindustrial minstrelsy. *European Journal of American Culture*, 25(1).
- Wheeler, D & Bascunan, R. (Producteurs exécutifs). (2016-). *Hip-Hop Evolution* [Série télévisée]. Banger Films.
- Wilderson III, Frank. B. (2015) Blacks and the Master/Slave Relation. Dans Wilderson III, Frank. B. (eds), *Afro-pessimism: an Introduction* (pp.15-30). Minneapolis: Racked and Dispatched.
- Williams, Q., & Stroud, C. (2013). Multilingualism remixed : sampling, braggadocio and the stylisation of local voice. *Stellenbosch Papers in Linguistics*, 42(1), 15–36. <https://doi.org/10.5774/42-0-145>
- Yon, D. A. (2000). *Elusive culture : schooling, race, and identity in global times* (Ser. Suny series, identities in the classroom). State University of New York Press.
- Young, V. A. (2014). *Other people's english : code-meshing, code-switching, and african american literacy* (Ser. Language and literacy series). Teachers College Press/Teachers College/Columbia University.
- Yousman, B. (2003). Blackophilia and blackophobia: white youth, the consumption of rap music, and white supremacy. *Communication Theory*, 13(4), 366–391.

Annexe

Propositions

LANGAGE

1. Avec leurs ami.es les participant.es ont des pratiques multilingues. Illes entremêlent les langues, dialectes et jargons.
2. Le Hip Hop favorise/permets et valorise une plus grande liberté langagière parallèle entre le code-meshing + multilinguisme et la création de l'identité nationale.
3. Leur parcours scolaire (surtout le secondaire) ont été des périodes de questionnement par rapport à leurs identités langagières.
 - a. Le choix de la langue d'enseignement au Cégep a été le résultat d'une prise de position
4. À moins d'avoir été socialisé (la source d'influence musicale principale dicte la langue) dans un milieu familial principalement francophone, l'anglais est la principale langue d'expression quand les participant.es rappent/changent.
 - a. S'explique par la provenance de leurs influences musicales (É-U), l'hégémonie du Hip Hop des É-U, le désir de se faire connaître.

COMMUNAUTÉ (développement social)

On note un gain en agentivité sur les plans personnels (5), inter-personnels (6) et dans un cadre stimulant en permettant de prendre racine dans différents milieux

5. Le Hip Hop leur apporte une reconnaissance sociale (prestige culturel, valorisation) VALIDATION perso.
6. Désir de trouver une communauté où iels se sentiraient bien (socialement, affinités) INCLUSION sociale.
7. Importance de l'existence d'un espace où iels se sentent à l'aise favorisant les rencontres et les collaborations (création de solidarités).
8. La famille est un élément central du développement identitaire musicale. Que ce soit par rapport à l'éveil musical, le développement des influences ou la pratique en cachette.

- a. Sentiment que pour les migrant.e.s, Montréal est un endroit où iels leur est plus possible d'avoir une emprise/place sur le dev culturel.

DÉVELOPPEMENT PERSONNEL

- 9. La musique et le rap leur permet d'exprimer des émotions/sentiments qu'iels ne peuvent/savent pas comment exprimer dans la vie de tous les jours
 - a. La musique pour exprimer des émotions.
 - b. Leurs chansons sont comme un journal intime.
- 10. Le Hip Hop leur permet de s'évader du quotidien et de souffler un peu/mettre les problèmes de côté.
- 11. Faire du Hip Hop leur a donné de la confiance en soi et de l'estime
 - a. Développement de bonnes pratiques/éthique de travail, responsabilisation
- 12. La création d'un alter ego permet d'aller plus loin dans l'exploration de thématiques, d'ouverture.
 - a. Semble être une stratégie pour créer une distance qui apporte une sécurité/assurance pour se livrer davantage
 - b. Dynamique de genre intéressante car les filles ne ressentent pas le besoin de s'inventer un personnage pour se montrer vulnérable
- 13. iels sont conscient.e.s de l'importance d'être authentique dans leur art (choix de thématiques et

IDENTITÉS

- 14. Difficile/complexe de répondre à la question « Où considères-tu ton chez-toi? »
- 15. Montréal est le principal lieu d'identification des jeunes même s'elles n'habitent pas sur le territoire de la métropole.
 - a. Rejoint la thématique de l'urbanité si associée au Hip Hop
 - b. Urban=multiculturel
- 16. Les participant.es font une distinction entre « Eux » et les « Québécois.es » entendu comme les Blanc.hes francophones.