

Université de Montréal

Innovations médiatiques et avant-garde musicale
Une sociomusicologie des « musiques émergentes » à l'ère du web
2.0

par Etienne Galarneau

Faculté de Musique

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts
Option musicologie

Septembre 2016

© Etienne Galarneau, 2016

Résumé

Par l'étude de la scène « post-rap » qui s'est développée à Montréal au début de la décennie 2010, nous observons comment les artistes de ce milieu ont construit un genre musical qui se distingue, auprès de son public, de la production hip-hop au Québec. Nous procédons à cet exercice à l'aide des modèles de la hiérarchisation du goût et des pratiques culturelles développés par la sociologie française et américaine. Nous avons interrogé plusieurs intervenants du monde médiatique alternatif québécois ainsi qu'un groupe associé à l'étiquette post-rap afin de comprendre comment la médiation de ces musiques a créé une distinction sociale entre leur écoute et celle du reste de la production rap à Montréal et au Québec. Les médiations utilisées dans cette scène, impliquant une forme de marketing numérique, l'associent plutôt au monde des « musiques émergentes », dont la consommation est liée à l'*habitus* d'une population étudiante ou éduquée, de classes sociales moyennes ou élevées. Nous observons que ces musiques de genres variés sont regroupées sous une étiquette définie par leur existence au sein d'un réseau professionnel autonome en marge de l'industrie musicale québécoise. Le post-rap, comme scène, est partie prenante de ce réseau, mais propose, musicalement, des traits et des codes stylistiques spécifiques à la culture hip-hop. La manifestation du post-rap en tant que phénomène musical similaire, mais socialement distinct des musiques hip-hop québécoises, nous mène ainsi à nous interroger face aux modes de classification des genres musicaux dans le cadre des études sociologiques du goût.

Mots-clés : Sociomusicologie, musiques populaires, rap, musiques émergentes, Montréal, capital culturel.

Abstract

Through the study of Montreal's early 2010s "post-hip-hop" scene, our goal is to observe how the artists of this scene built a musical genre that stands out, within its audience, from all other hip hop production in Quebec. We proceed to this exercise with the use of taste and cultural practices ranking schemes developed by French and American sociology. We interviewed several stakeholders of the Quebec alternative media world and a band associated with the label "post-hip-hop" to understand how the mediation of this music could create a social distinction between this scene and the rest of the production of other hip hop music. "Post-hip-hop's" mediation and dissemination of musical schemes, which involve specific uses of digital marketing and technologies, associate it with the world of "emerging music", whose consumption is theoretically linked to the habits of a student or educated population, thus to average or higher social classes. We observe that "emerging musics" aren't filed under any specific genre but rather the belonging to an autonomous professional network standing in the margins of the Quebec music industry. As a scene, "post-hip-hop" does belong to the "emerging music" network but shares stylistic traits with hip hop music. Since "post-hip-hop" music manifests itself as a musically similar but socially different phenomenon than Quebec's hip hop, we query the ways genres are classified within sociological studies of cultural and musical tastes.

Keywords : Sociomusicology, pop music, rap, indie music, Montreal, cultural capital.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des annexes	v
Remerciements.....	vi
Introduction.....	1
Objectifs du mémoire de maîtrise	8
Plan du mémoire	9
Chapitre 1. Cadre théorique et méthodologie	12
1.1 État de la recherche.....	12
1.2 Méthodologie	14
1.2.1 Définition du genre	14
1.2.2 Étude de la littérature.....	20
1.2.3 Enquête	28
Chapitre 2. Analyse et critique des modèles de la hiérarchisation des pratiques culturelles....	32
2.1 Hiérarchisation culturelle et préférences musicales.....	32
2.1.1 Bourdieu, <i>La Distinction</i> et le capital culturel.....	33
2.1.2 Peterson et Kern, l’omnivore versus l’univore	37
2.2 L’élargissement du modèle de l’omnivore	42
2.2.1 Bellavance, Valex et Ratté : les nouveaux visages des « élites omnivores ».....	42
2.2.2 Glevarec et Pinet : les archipels de goût et les publics théoriques du rap	46
2.3 Un nouveau paradigme : Richard Florida et la « classe créative »	51
Chapitre 3. État des lieux sur les « musiques émergentes ».....	60
3.1 Vers une légitimation des musiques populaires.....	60
3.1.1 La domination du chansonnier et de l’auteur-compositeur-interprète.....	62
3.1.2 L’industrie alternative des « musiques émergentes ».....	65
3.1.3 Les « musiques émergentes » et l’industrie alternative.....	71
3.1.4 La médiation des « musiques émergentes ».....	74

3.1.5 Rogers et la diffusion de l'innovation.....	81
3.2 Montréal comme épicerie de l'émergence.....	84
Chapitre 4. Le « post-rap » : rap francophone ou « musique émergente » ?	88
4.1 Le rap, à travers et au-delà du hip-hop	89
4.1.1 « Vrai reconnaît vrai ».....	91
4.2 Les médiations contemporaines du rap au Québec.....	93
4.3 Les procédés de légitimation culturelle du hip-hop.....	99
4.3.1 Le jazz rap américain.....	99
4.3.2 L'étiquette « post-rap » comme procédé de distanciation.....	102
Conclusion	113
Bibliographie.....	i
Discographie	xiii
Annexe 1 : Plan d'entretien avec les musiciens.....	xvi
Annexe 2 : Plan d'entretien avec les journalistes et personnalités médiatiques.....	xvii

Liste des annexes

Annexe 1 : Plan d'entretien avec les musiciens.

Annexe 2 : Plan d'entretien avec les journalistes et personnalités médiatiques.

Remerciements

Ce mémoire n'aurait jamais pu voir le jour sans l'oreille active et précieuse de mon entourage. Un remerciement particulier aux collègues Jeanne Doucet, Louis Desjarlais, Roxane Campeau, Anne-Sophie Fournier-Plamondon, Maxime Munier et les autres que j'oublie sans doute pour le soutien moral lors des dernières mises au point.

Merci à toutes et tous les brillants chercheurs rencontrés lors du *Hip Hop Symposium : North and South* organisé par la *Finnish Youth Research Society* pour avoir déclenché le second souffle qui a mené à la réalisation du présent mémoire. Des pairs aux projets extraordinaires qui, pourtant, font face aux mêmes questionnements que tout le monde, même en menant des sujets aussi captivants. Vous m'avez aidé à garder le cap et me dépasser pour mériter la place que j'ai eue à vos côtés pendant quelques jours.

Un remerciement bien particulier à ma famille pour avoir su célébrer les bons coups et pardonner les échecs. Merci de m'avoir rappelé l'importance de compléter et de garder la tête au-dessus de la mêlée, surtout dans les nombreux moments de doute.

Je me dois de donner ma dernière mention à mon directeur Michel Duchesneau et toute la Faculté de Musique de l'Université de Montréal pour m'avoir permis de mener à bien un projet peu orthodoxe dès son origine. Malgré ses multiples transformations en cours de route, rien de tout cela ne serait possible sans votre compréhension, votre ouverture et votre tolérance envers un candidat à la maîtrise parfois trop ambitieux.

Introduction

Les questions à la base de mon projet de recherche sont nées de mes réflexions en tant que musicien œuvrant au sein de la scène indépendante à Montréal, animateur sur les ondes de CISM 89,3 FM, la radio des étudiants de l'Université de Montréal et chroniqueur spécialiste en musique pour différents blogues et journaux, principalement chez *Quartier Libre*¹, journal de campus de l'Université de Montréal, et *Feu à Volonté*², plateforme web indépendante. Initialement intéressé par les questions liées à la dissémination musicale, ou principalement ce qui concerne la création d'une notoriété à l'échelle locale lorsque la musique, mise en ligne sur des plateformes de distribution gratuite telle que Bandcamp³ ou Soundcloud⁴.

¹ Quartier Libre est un bimensuel fondé en 1993 pour couvrir les nouvelles et informer les étudiantes et étudiants de l'Université de Montréal (Quartier Libre, 2016).

² Feu à Volonté est un blogue indépendant fondé au courant de la décennie 2010 servant de plateforme d'essai pour différents auteurs et critiques souhaitant proposer des retours sur des spectacles et des albums de la scène culturelle québécoise. Site web consultable à l'adresse suivante : www.feuavolonte.com.

³ Bandcamp est une plateforme web [www.bandcamp.com] fondée en 2008 aidant les artistes à la vente de copies numériques de leurs albums (Bandcamp, 2015). Plusieurs musiciens l'utilisent également pour distribuer gratuitement leurs œuvres.

⁴ SoundCloud est une plateforme de diffusion numérique fondée en 2007 par Alexander Ljung et Eric Wahlfross. Servant initialement au partage d'enregistrement au sein de l'industrie, le système a rapidement gagné en popularité grâce à son absence de limite quant à la taille et le format des documents transférables. Les auditeurs peuvent également commenter les pistes, ce qui permet un travail de rétroaction de la part de ces derniers (Buskirk, 2009).

Nichés dans les « musiques émergentes »⁵, une étiquette un peu pêle-mêle que l'on utilise parfois en alternance avec « musiques alternatives », « marginales », « amplifiées », « underground » ou « indépendantes » (Lussier, 2007 : 6 ; Lussier, 2009), les différents médias avec lesquels j'ai eu la chance de collaborer, de même que plusieurs autres ayant la même mission et la même portée, m'ont semblé, à leur manière, apporter une notoriété aux différents musiciens locaux dont il était question. De ce constat m'est venu cet intérêt premier pour une sociomusicologie des « musiques émergentes » à l'ère du web 2.0⁶.

Baignant dans ce milieu pendant quelques années, il m'était facile de croire que mon microcosme, niché dans les « musiques émergentes » québécoises et internationales, avait des pratiques et des goûts au diapason avec l'entière de la société québécoise. Cependant, plusieurs vagues médiatiques causées par l'usage libéral d'un hybride entre le français et l'anglais par les rappeurs prisés du milieu dans lequel je travaille au quotidien – qui y sont présentés comme des artistes francophones - m'a fait réaliser que ces derniers n'offraient pas une proposition artistique, musicale ou même linguistique unanime à l'extérieur de la communauté des musiciens et des médias indépendants.

⁵ Le chercheur Martin Lussier utilise le terme « musiques émergentes » entre guillemets en raison d'une ambiguïté sémantique dont il sera question dans le chapitre 3 du présent mémoire. Puisque nous empruntons à son cadre théorique pour construire nos propres travaux, nous partagerons la même formulation.

⁶ La parenté du terme « Web 2.0 » est généralement attribuée à l'éditeur Tim O'Reilly. Dans sa définition, cette étiquette s'applique à une utilisation « sociale » de l'Internet, où l'utilisateur devient une partie prenante de son expérience. Sa manifestation la plus répandue est celle des plateformes de création de contenu, comme les réseaux sociaux ou, dans le cas de la distribution musicale, les sites de diffusion ainsi que les logiciels d'échange de pair en pair (Mondoux, 2011 : 186-187).

En février 2013, le journaliste Christian Rioux publie dans le quotidien *Le Devoir* un éditorial au sujet de la langue française et de son recul auprès des adolescents. Au passage, il écorche la formation de rap Dead Obies⁷, qui est plutôt choyée dans le milieu culturel dans lequel j'ai navigué au courant des dernières années. À l'époque où l'article de Rioux paraît, la formation participait au concours Les Francouvertes. Cette vitrine vise à encourager en début de carrière des artistes francophones canadiens, alors qu'à première vue, ses textes étaient plus chargés de mots anglais que français (Rioux, 2013). Cet éditorial est évoqué dans la chanson éponyme du premier album de la formation, *Montréal \$ud*, parût en novembre de la même année. Les musiciens y affirment qu'un tollé médiatique ne freinera pas la direction artistique du groupe⁸. L'échange par l'entremise de publications se poursuit en 2014 entre Rioux (2014) et certains autres auteurs s'affichant en faveur (Cassivi, 2014; McCan, 2014) ou contre le français (Bock-Côté, 2014) en tant que mode d'expression. Une autre vague médiatique a été déclenchée au printemps 2016, alors que les Francofolies de Montréal⁹ ont annoncé que le groupe Dead Obies, en plus des formations Alaclair Ensemble, Loud Lary Ajust¹⁰ et Brown¹¹,

⁷ Dead Obies est un sextuor montréalais à qui l'origine du terme « post-rap » tel qu'utilisé au Québec est attribuée. Le groupe est formé des rappers Yes McCan, Snail Kid, Jo RCA, 20Some et OG Bear en plus du producteur VNCE.

⁸ « On est su'l'Piu juste *forth and back/ Screamin'*: "Chris Rioux *won't hold me back!*" / Non, Chris Rioux *won't hold me back!* /6 Sioux dans ton Wig-Wam/Chef Sitting Bull? *You can call me that*, mais *better yet* / Fais juste m'appeller *Mr. Motherf*ckin-made-it-happen* » (Yes McCan (Dead Obies). 2013. « Montréal \$ud ». *Montréal \$ud*).

⁹ Les FrancoFolies de Montréal sont un festival de musique se déroulant au mois de juin dans le Quartier des Spectacles de la métropole. Fondée en 1989, cette grande fête est le complément nord-américain de la célébration homonyme se déroulant chaque année à La Rochelle et à Spa.

¹⁰ Loud Lary Ajust est un trio montréalais formé des rappers Lary Kidd et Loudmouth ainsi que d'A-Justice, compositeur et DJ.

ferait partie du spectacle d'ouverture de leur vingt-neuvième édition (Rezzonico, 2016). Quelques critiques se sont dressés en opposition à cette décision, défendant l'idée que le français n'avait pas sa place dans le cadre d'un événement de lancement pour un festival voulant promouvoir la langue française. La formation Dead Obies étaient particulièrement visée (Bock-Coté, 2016 ; Longpré, 2016). La couverture médiatique liée à ce spectacle de lancement encense plutôt l'initiative des Francofolies en soulignant le fait qu'il s'agit d'une programmation audacieuse pour un Québec relativement frileux face à la musique rap et la culture hip-hop (Kelly, 2016 ; Côté, 2016).

Le choix des artistes pour cet événement n'est pas anodin. Chacune des quatre formations présentées au spectacle d'ouverture des FrancoFolies de Montréal en 2016 appartient à une famille musicale, une scène, que nous appellerons « post-rap ». Le terme, introduit par la formation Dead Obies, a d'abord été utilisé comme étiquette et outil marketing mais peut servir à décrire une proposition stylistique et esthétique. En entrevue au Journal Métro, lors de la parution de l'album *Montréal \$ud*, le rappeur Yes McCan indiquait :

[« Post-rap »] est un terme que nous avons mis de l'avant pour signifier qu'il y a une cassure autant dans l'idée que dans le temps et l'espace. Nous ne sommes plus dans les années 1990 et nous ne sommes pas des enfants du ghetto, comme c'était le cas de ceux qui ont créé cette musique dans le South Bronx. Nous n'avons pas la même identité non plus, nous sommes de petits Québécois métissés. [...] Nous voulions donc nous libérer des thèmes et démythifier la chose. Nous sommes autre chose, qu'on pourrait aussi comparer au post punk. (André, 2013)

Si Dead Obies est la seule formation utilisant ouvertement l'étiquette « post-rap » pour sa production musicale, nous sommes en mesure, en comparant les propositions esthétiques,

¹¹ Brown est un trio formé par Snail Kid de la formation Dead Obies ainsi que son frère Jamaï, membre du collectif de musiciens et de graffiteurs K6A, et leur père, le musicien reggae Robin Kerr. Le premier album du groupe est paru en janvier 2016.

stylistiques et en observant la liste des collaborateurs sur les différents disques produits par ces artistes, d'étendre cette étiquette à quelques autres noms. Les membres de Dead Obies ne multipliant pas vainement les collaborations avec les autres rappeurs du Québec, nous observons la présence de Yes McCan sur l'album *Gully Plus*, parût en 2013 (Loud Lary Ajust, 2013 a). Exercice de style visant à réécrire les paroles ou remixer les chansons de l'album *Gullywood*, sorti un an auparavant (Loud Lary Ajust, 2012), on y retrouve, parmi les rappeurs, des membres de Dead Obies (Yes McCan), du collectif K6A (Jamai, Maybe Watson), de la formation Alaclair Ensemble (Maybe Watson, Ogden) et des rappeurs ayant des projets individuels (Koriass, Loe Pesci).

Les mêmes acteurs sont également sollicités par le producteur¹² Toast Dawg, qui a produit deux albums d'hip-hop instrumental empruntant aux sonorités des musiques électroniques appelés *Brazivilain* (Toast Dawg, 2014 a) et *Brazivilain Volume II* (Toast Dawg, 2015 a). Sur les versions « Revisitées » de ces deux disques (Toast Dawg, 2014 b ; Toast Dawg, 2015 b), on retrouve le travail de membres du collectif K6A (Monk.E, Jamai, P.Dox, KenLo Craquques), les membres de Loud Lary Ajust, des membres du groupe Alaclair Ensemble (Eman, KenLo Craquques), de Dead Obies (Yes McCan, VNCE) ainsi que le rappeur Koriass, le rappeur Waahli qui est meneur du groupe montréalais rap et *world*

¹² Les termes « *producer* » et « *beatmaker* » sont généralement utilisés dans les milieux anglophones pour décrire ce type de compositeur. Cependant, dans une volonté de représenter la culture québécoise francophone, certains artisans du mouvement Piu piu, de la scène rap et de la scène post-rap utilisent les termes « producteurs » (version francisée de *producer*), « faiseurs de battements » (Bourdeault-Fournier et Blais, 2015 : 85) et « beat-faiseurs » (Toast Dawg in Mescal, 2014). Nous privilégierons ces termes pour décrire le rôle de ces musiciens.

Nomadic Massive, l'auteure-compositeur-interprète et MC¹³ Meryem Saci et le rappeur Égypto, membre de la défunte formation Atach Tatuq, dont faisait également partie Toast Dawg.

À quelques exceptions près, les artistes nommés ci-dessus travaillent principalement entre eux et ne collaborent qu'avec un réseau restreint de musiciens issus du milieu du hip-hop. Les projets collaboratifs existent, mais sont généralement formés autour du même noyau d'individus. Si certains d'entre eux sont actifs depuis le début des années 2000, une esthétique et une volonté artistique commune se dessine auprès des groupes Alaclair Ensemble, Dead Obies et Loud Lary Ajust de même que leurs différentes déclinaisons qui ont fait paraître des albums au courant de la décennie 2010. Cette observation nous servira d'indicateur pour définir quels artistes nous placerons sous l'étiquette « post-rap », que l'on verra aussi appelée « post-rigodon » (Papineau, 2011), « piu piu » (Brunet, 2013) ou encore « nouveau rap québ » (Boisvert-Magnen, 2014) dans les différents médias traitant de ce phénomène.

À première vue, il n'y a rien d'étonnant à ce que ces artistes n'aient pas une aussi grande visibilité à l'extérieur du milieu dans lequel je baigne depuis quelques années que ce qu'il m'était donné de croire. Aucun d'entre eux n'a de chansons en rotation sur les radios commerciales¹⁴, ayant une plus grande cote d'écoute dans toutes les agglomérations urbaines

¹³ «Abréviation de maître de cérémonie, synonyme de rappeur, responsable de la scansion du texte et généralement de sa rédaction.» (Béthune, 2004 : 160)

¹⁴ Le terme « radio commerciale » réfère à une station relevant d'une entreprise commerciale, en opposition aux radios de campus ou dites communautaires qui sont, selon les conventions du CRTC, généralement régies par un

de la province de Québec (Numéris, 2015 a ; Numéris, 2015b ; Numéris, 2016). Cependant, ces derniers font les choux gras des festivals de musique ainsi que des médias spécialisés depuis l'an 2010, et ce sans que l'on voie, au moment d'entreprendre ce travail de recherche, une augmentation significative de la couverture des artistes hip-hop n'appartenant pas au « post-rap ». Le spectacle d'ouverture des FrancoFolies de Montréal en 2016 vient montrer qu'un certain intérêt se fait sentir auprès du public québécois, mais les artistes de cette scène, à ce jour, n'ont toujours pas percé le marché radiophonique¹⁵.

Notre recherche s'est donc transformée pour traiter de l'enjeu suivant : les artistes, appartenant à l'étiquette « post-rap », semblent avoir une nature double. À la fois musique rap et à la fois « musiques émergentes », ces artistes semblent avoir une existence dans le panorama musical québécois qui s'explique difficilement par les modèles développés par la sociologie des pratiques culturelles. Si ces derniers présentent souvent les genres musicaux de manière hermétique, nous croyons que l'exemple des « musiques émergentes », illustré par le cas de figure de la scène « post-rap », indique que les modèles d'hierarchisation culturelle comportent certaines failles lorsqu'on les applique à petite échelle. Nous proposerons par la même occasion un exercice de réactualisation de la théorie bourdieusienne de l'*habitus* en explorant comment les modes de distinctions se sont transformés au courant des cinquante dernières années.

organisme à but non lucratif. Elles sont également, dans la majorité des cas, menées par des bénévoles (Conseil de radiodiffusion et télécommunications canadiennes, 2010).

¹⁵ Le 2 décembre 2016, le rappeur et fondateur de l'étiquette de disques 7^e Ciel, Steve « Anodajay » Jolin, discutait de l'enjeu relié à la place du hip-hop sur les ondes des radios commerciales avec la directrice musicale à la station Énergie Montréal 94,3FM, Geneviève Moreau (Makkonen, 2016).

Objectifs du mémoire de maîtrise

L'apparition de ce mouvement « post-rap » dans le monde de la culture québécoise est très récente. La plupart des intervenants que nous avons rencontrés dans le cadre de cette recherche nous indiquent l'année 2010 et la parution de l'album *4,99* de la formation Alclair Ensemble comme étant la date marquante dans l'essor de ce phénomène musical. La relative nouveauté de ce mouvement par rapport aux grandes études sur les habitudes de consommation culturelle fait en sorte que cet événement musical n'a pas encore été pris en considération par les différents chercheurs en sociologie. Plus encore, celui-ci est circonscrit à un moment précis, la décennie 2010 qui n'est pas terminée, ainsi qu'à un lieu, Montréal et la grande région métropolitaine. Ce mémoire posera un regard sur ces pratiques musicales telles que mises en action par les artisans de cette scène dans un cadre temporel situé en 2010 et 2016.

Puisqu'il s'agit de la première recherche approfondie, à notre connaissance, traitant le « post-rap » en tant que monde (Becker, 1988) et en tant que proposition différente de ce qu'offrent les différents artistes du rap québécois auprès des consommateurs de culture, il nous est apparu pertinent d'orienter ce travail vers un exercice théorique concernant la situation de cette scène dans les modèles théoriques de la consommation culturelle et des types de publics courants dans la littérature sociologique québécoise, française et américaine.

Plan du mémoire

Pour parvenir à répondre à nos questions concernant la forme de distinction sociale induite par l'écoute de « musiques émergentes », nous tâcherons, en premier lieu, de situer les différents modèles des pratiques du goût musical dans le contexte québécois actuel. À première vue, les nouveaux modes de diffusion musicale introduits grâce au développement des technologies de l'information et des communications changent drastiquement l'accessibilité des œuvres aux différents publics (Donnat, 2009 ; Rieffel, 2014). Or, les théories de la hiérarchisation culturelle présentées au tournant du vingtième siècle affirment que la capacité d'apprécier une forme artistique — en l'occurrence, la musique — vient de l'éducation d'un individu (Bourdieu, 1979). Dans l'optique où la culture n'est plus cloisonnée dans les institutions, mais plutôt démocratisée (Coulangeon, 2005 : 9), notre hypothèse veut que les paramètres de la hiérarchisation soient également changés. Le deuxième chapitre consiste donc en une étude de plusieurs modèles issus de la sociologie du goût et des pratiques culturelles et d'en observer les mécanismes. Cet exercice nous permettra de comprendre comment ces schèmes peuvent fonctionner dans le contexte actuel de la culture mondialisée mais, également, où se trouvent leurs failles lorsque l'on aborde un terrain à échelle réduite, telle que le milieu de la scène « post-*rap* » au Québec. Cet exercice inductif nous permettra alors d'explorer diverses pistes de solutions quant à la manière de lire un modèle tel que celui de Bourdieu (1979) dans un contexte socioculturel différent de celui où il fut préalablement conçu.

En second lieu, nous établirons, à partir de la notion développée par Martin Lussier (2011), comment s'articulent les « musiques émergentes » dans la cité. Présentées comme un « monde artistique » (Becker, 1988), ces musiques sont définies non par leur unité stylistique mais plutôt par la volonté créative que partagent ses artisans. Par l'entremise de ses propres codes et de ses propres institutions, les « musiques émergentes » englobent toute proposition musicale produite au Québec par des artistes indépendants ou signé par de petites étiquettes de disques et dont l'œuvre a une volonté ou à caractère professionnel. Le travail de ces artistes reste, cependant, en marge du circuit institutionnalisé de la musique, parmi lesquels on compte les amphithéâtres, les chaînes de radio commerciales et la participation aux événements de l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ). Pour comprendre la place du monde des « musiques émergentes » au sein du paysage culturel québécois, nous analyserons les discours présentés par des organismes de promotion de la création musicale au Québec ainsi que les plateformes proposant la diffusion de « musiques émergentes ». Nous entendons ici l'observation des différents mandats des principales radios universitaires et communautaires francophones de la région métropolitaine de Montréal¹⁶, de deux festivals dont le titre stipule une niche pour les « musiques émergentes », ainsi que du

¹⁶ Ces radios sont les suivantes : CISM 89,3 FM, CIBL 101,5 FM et CHOQ.ca. Bien que cette dernière ne soit diffusée que sur le web et ne dépend conséquemment pas des critères du CRTC, ses mandats sont calqués sur ceux des radios ayant une antenne sur les ondes FM, comme nous l'a indiqué en entrevue le directeur musical de la station CHOQ.ca, Will Maurer (Maurer, 2015). Les postes CKUT 90,3 FM et CJLO 1690AM, respectivement de l'université McGill et Concordia, agissent également comme plateformes importantes pour les artistes produisant des « musiques émergentes ». Cependant, puisqu'il s'agit de radios dont l'essentiel de la programmation est principalement anglophone, les musiciens couverts par ces dernières ne proviennent pas du même bassin ; constat que nous pouvons expliquer par l'hermétisme entre cette scène « émergente » et celle des artistes francophones de Montréal (Lussier, 2008).

concours pour les artistes « émergents » Les Francouvertes¹⁷. Ces institutions nous montreront également comment l'objet « musiques émergentes », ontologiquement hétéroclite, existe par l'entremise d'une industrie musicale parallèle à celle représentée par la Guilde des Musiciens ou l'ADISQ. Nous observerons comment ces médias et ces vitrines (festivals et concours) parviennent à accorder un capital culturel à une certaine pratique musicale et comment on peut expliquer ces procédés de légitimation à l'aune des modèles débattus dans le chapitre précédent.

En troisième et dernier lieu, nous analyserons le discours entourant la scène « post-*rap* », autant du point de vue médiatique que de celui de certains de ses artistes, afin de comprendre la manière dont elle s'inscrit au sein l'industrie des « musiques émergentes ». Notre objectif est également de savoir si la musique issue de ce milieu artistique peut exister à la fois dans le monde des cultures émergentes et dans celui de la culture hip-hop au Québec. Ce positionnement nous permettra d'appréhender la manière dont cette musique se situe dans les modèles de hiérarchisation que nous aurons exposés. À travers cette démarche, notre objectif est d'exposer certaines zones grises laissées par les principaux modèles sociologiques du goût et des pratiques culturelles dans un contexte de mondialisation et de légitimation croissante des cultures populaires.

¹⁷ Bien qu'il existe plusieurs vitrines culturelles pour les artistes « émergents », tels que M pour Montréal et Vue sur la Relève, Les Francouvertes constituent le seul concours à proprement parler qui se situe dans l'industrie des musiques émergentes.

Chapitre 1. Cadre théorique et méthodologie

1.1 État de la recherche

Bien que la question de la pratique et du développement des musiques rap et de la culture hip-hop au Québec n'ait pas fait l'objet de nombreuses études universitaires, quelques chercheurs s'y sont attardés. Parmi les travaux les plus importants, nous devons souligner le mémoire *Le rap comme lieu : Ethnographie d'artistes de Montréal* (Blais, 2009). En plus de faire un historique développé de la culture hip-hop ainsi que des distinctions entre celle-ci et les musiques rap (Blais, 2009 : 9), Blais présente les réalités et les enjeux liés au fait de la concentration du rap dans la métropole québécoise. L'auteur présente un portrait approfondi des réseaux de diffusion de la culture hip-hop au tournant de la décennie 2010. Si la cartographie, davantage géographique dans le cas de Blais, fonctionne pour la période étudiée dans le cadre du mémoire, il nous apparaît, cependant, que quelques années plus tard, une vague de musiciens s'éloigne de la niche des musiques rap pour se rapprocher d'autres types de médias, notamment les blogues et les journaux musicaux plus généralistes, en opposition aux forums et aux sites Internet consacrés à la culture hip-hop. Le rapport des artistes avec les méthodes utilisées pour leur promotion et la diffusion de leur musique ayant changé, nous pouvons penser que cette modification dans les habitudes de mise en marché des artistes a ouvert ce genre à un nouveau public. D'après les entretiens que nous avons tenus avec différents acteurs du milieu médiatique québécois, le lectorat cible d'un média qui traite d'une proposition culturelle donnée, plutôt que de recevoir passivement les propositions des

différents leaders d'opinion, dicte également, par ses champs d'intérêts, le type de contenu qui est véhiculé par ledit média.¹⁸.

Pour ce qui est des autres recherches d'envergure associées à l'étude de la musique rap et de la culture hip-hop au Québec, elles s'orientent autour de certains axes principaux. La sociolinguistique apporte d'importants points d'information dans la compréhension globale de l'histoire et des mutations de la pratique du rap comme moyen d'expression dans les communautés montréalaises issues des mouvements de migration¹⁹. On réalise, d'ailleurs, à la lecture des différents éditorialistes qui se sont insurgés contre le gain en importance du français dans les pratiques musicales des artisans du « post-rap » que les études liées aux champs de la linguistique trouvent un terreau fertile dans ce domaine. Cependant, ces résultats, aussi éclairants soient-ils sur la manière dont est constitué ce répertoire musical et comment les rappeurs québécois ont su adapter et s'approprier cette culture étatsunienne, nous apprennent peu sur le public que ces artistes rejoignent. De plus, la périodicité de la rédaction

¹⁸ « J'ai déjà vu un article sur Sir Pathétik [voir note 82] dans le Voir [voir note 51], y'a longtemps. Peut-être pour, genre, ses vingt ans de carrière on aurait un article sur Sir Pathétik, parce que t'as pas le choix d'en avoir un à un moment donné. On ne te couvrira pas autant [que] des produits artistiques qui sont en lien avec leur époque, comme Dead Obies, comme Loud Lary [Ajust], que ça va être systématique à chacune de leurs parutions. [Sir Pathétik], lui, intéresse pas non plus notre public cible. » (Boisvert-Magnen, 14 décembre 2015)

¹⁹ Nous pouvons compter dans le corpus sur le rap québécois de nombreux articles parus entre 2006 et 2012, dans lesquels figurent non exclusivement les textes suivants : « Multilingual code-switching in Quebec rap: Poetry, pragmatics and performativity » (Sarkar et Winer, 2006), « “La vraie langue française [n'] existe plus” : Français parlé et pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans le rap montréalais. » (Sarkar, 2006), « Pour connecter avec le Peeps : Québécoïcité and the Québec Hip-Hop community » (Low, Sarkar et Winer, 2007), « Identity in Quebec Hip-Hop: Language, territory and ethnicity in the mix » (Sarkar, 2008) et « Le plurilinguisme dans les cultures populaires, un terrain inexploré ? L'étude du langage mixte du rap montréalais en guise d'exemple » (Low et Sarkar, 2012).

des textes concernant la sociolinguistique nous montre que les réalités dépeintes sont extérieures à celles du mouvement « post-rap », dont nous avons déterminé la genèse en 2010.

Parmi les recherches effectuées au sujet du rap québécois depuis le tournant des années 2010, l'iconographie (Boudreault-Fournier et Blais, 2015), la représentation scolaire (Laabidi, 2012) et le discours, politique ou apolitique (Laabidi, 2010; Lemay, 2016) ont été traités. Cependant, aucun de ces projets ne s'occupe d'expliquer la place que prends certains courants de la culture hip-hop au Québec dans l'espace médiatique et, conséquemment, auprès des publics hors niche.

1.2 Méthodologie

1.2.1 Définition du genre

*« Piu piu », on my mind
Boy, je pense que c'est même p'us du rap*
(Lary Kidd (Loud Lary Ajust). 2013 a. « Cendres ft. Fanny Bloom ».)

Plusieurs appellations différentes ont émergé depuis 2010 pour définir le genre musical auquel nous nous intéresserons dans le cadre de ce mémoire. Certains ont utilisé « post-rigodon » (Papineau, 2011), « piu piu » (Brunet, 2013) ou encore « nouveau rap québ » (Boisvert-Magnen, 2014). Cependant, un consensus semble s'être formé autour de l'étiquette « post-rap », d'abord utilisé par le sextuor Dead Obies, puis par le milieu du journalisme (Charlebois, 2013). Le terme a également été repris dans la littérature spécialisée qui s'est intéressée à ce genre (Lamort, 2014).

Avant ce consensus médiatique lié à la nomenclature, survenue vers 2013, ce genre était plus couramment décrit par le terme « Piu piu ». L'origine de cette appellation est généralement datée au 8 juillet 2011. Elle a émergé dans le cadre d'un happening musical organisé par le regroupement montréalais Artbeat. Depuis 2011, plusieurs soirées ont été réalisées sous cette étiquette dans le but de présenter la production de compositeurs de musique électronique et hip-hop à travers le Québec (Boudreault-Fournier et Blais, 2015 : 86). Le « beat-faiseur » VLooper aurait déclaré, au milieu de sa performance : « Bonjour, mon nom est VLooper *and I'll play some piu piu music* » (Renaud, 2012). Quelques mois plus tard, le 14 octobre 2011, la formation Alaclair Ensemble, à laquelle est associé VLooper, fait paraître un triptyque nommé *Musique bas-canadienne d'aujourd'hui* (Alaclair Ensemble, 2011 a ; Alaclair Ensemble, 2011 b ; Alaclair Ensemble, 2011 c) sur sa plateforme Bandcamp²⁰. Le troisième album de cette série est intitulé *Un PIOUS PIOUS parmi tant d'autres* (2011 c), ce qui vient ainsi cristalliser le terme auprès du public.

L'esthétique musicale du Piu Piu se situe principalement aux confluent d'une de production de pistes instrumentales inspirées des musiques électroniques, d'une iconographie associée à l'esthétique afrofuturiste et d'une utilisation de sons associés aux univers de science-fiction (« piu piu » évoquant des bruits de laser ou de soucoupes volantes). Selon les chercheurs Alexandrine Bourdeault-Fournier et Laurent K. Blais, ces traits stylistiques sont

²⁰ Bandcamp est une plateforme web [www.bandcamp.com] fondée en 2008 aidant les artistes à la vente de copies numériques de leurs albums (Bandcamp, 2015). Plusieurs musiciens l'utilisent également pour distribuer gratuitement leurs œuvres.

éphémères dans le paysage musical québécois : « Nous croyons qu'à l'heure actuelle le Piu piu est déjà en mode de transformation et qu'il a atteint un nouveau statut parmi ceux et celles qui ont été témoins de son émergence » (Boudreault-Fournier et Blais, 2015 : 83). Nous favorisons l'utilisation du terme « post-rap », qui permet d'inclure la mouvance établie ainsi que ses mutations actuelles et à venir. Nous croyons également, comme nous le développerons dans le cadre du chapitre 4, que malgré les traits stylistiques mentionnés par Boudreault-Fournier et Blais qui font du Piu piu une proposition culturelle cohérente et précise, les caractéristiques définitives d'une proposition « post-rap » proviennent de la sa propre démarche créative de l'artiste qui produit cette musique. L'emprunt à l'afrofuturisme et aux univers de science-fiction est une conséquence de cette démarche plutôt qu'un trait unificateur du genre.

Aujourd'hui, l'esprit qui régissait les produits artistiques du mouvement Piu piu est encore présent, mais les signes distinctifs qui définissent le genre ont évolué dans une direction différente, tout en restant bien ancrés dans une esthétique provenant de la culture hip-hop. Cependant, sa manifestation au sein de la société en tant que pratique culturelle diffère en de nombreux points avec le reste de la production rap au Québec. Lorsqu'on le traite comme un genre, le « post-rap » est habituellement défini par son affinité avec les musiques électroniques et sa tendance à mélanger librement le français et l'anglais dans l'emploi des paroles. Certains artistes actifs dans le milieu ajouteront que le travail des « beat-faiseurs » est beaucoup plus important qu'auparavant. Lorsque l'on aborde le répertoire produit avant 2010 en musique rap au Québec, nous retrouvons une sensibilité beaucoup plus importante au texte, alors que dans le « post-rap », les parties instrumentales sont sur un pied d'égalité avec la partie vocale. Dans son film *Piu Piu, a film about the Montreal beat scene*, Aïsha C. Vertus

présente une discussion entre les MCs de la formation Alaclair Ensemble. Ceux-ci discutent de l'importance du défunt producteur américain James Dewitt Yancey, mieux connu sous son nom d'artiste, J Dilla, ou par le diminutif Jay Dee, à propos de son approche esthétique du « post-rap ». Le rappeur Maybe Watson ainsi que le rappeur et « beat-faiseur » KenLo Craquques, tous deux également membres du collectif K6A²¹, profitent de l'occasion pour souligner le nouveau paradigme de pensée liée aux pistes instrumentales dans la production de rap au Québec.

Maybe Watson : C'est tous des *phonies*. Y'ont appris c'était qui Jay Dee [J Dilla] en 2011. [...] Y pensent que c'est Jermaine Dupri²².

KenLo Craquques : Le pire c'est que c'est arrivé. Ça m'est arrivé et c'est arrivé à plein de monde, je suis sûr. [...] Au début, là, tu *checkais* un *record*... premièrement, le monde s'intéressait moins à qui a *produce* le *record*, à moins que ce soit dans le nom du groupe : Eric B & Rakim²³, *whatever*. RZA²⁴, Dre²⁵, y'en avait quelques-uns. Mais en général, le monde en avait rien à foutre de qui avait fait le *beat*. [...] Moi, j'ai commencé à *checker* les *producers* vers 2005. Au début, je voyais « Jay Dee » *pis* je savais pas c'était qui ; début 2005, 2004. *Pis* j'étais comme : « Jay Dee, c'est trop pas

²¹ K6A, prononçable en phonétique française (« Quessé ça ? ») ou anglaise (« Quessé qu'est ? »), est un collectif montréalais réunissant une vingtaine de rappeurs, « producteurs » et graffiteurs. Ce regroupement à géométrie variable est l'hôte de plusieurs projets parallèles tels que le duo des rappeurs Jamai et P.Dox ainsi que les joutes oratoires *Word Up ! Battle* (Lamort, 2014 : 261).

²² Rappeur et producteur américain qui a travaillé avec des artistes ayant eu plusieurs succès radiophoniques internationaux tels que le chanteur pop Usher et le rappeur Bow Wow (Miller, 2013).

²³ Eric B. & Rakim est un duo formé dans les années 1980 dans Queens, à New York. Réunissant les efforts du DJ Eric B. et du MC Rakim, le groupe est considéré comme l'un des plus importants pour la popularisation de la culture hip-hop en musique (Chang, 2005 : 228).

²⁴ Le rappeur, producteur et artiste multidisciplinaire Robert Fitzgerald Diggs, aussi connu sous le nom de RZA, est l'un des membres fondateurs et leader du collectif new-yorkais Wu-Tang Clan, formé au début des années 1990 (Diggs, 2009).

²⁵ Andre Young, connu sous son nom d'artiste Dr. Dre, est un producteur, DJ et rappeur provenant de Compton en Californie. Il est l'un des membres de la formation N.W.A. qui, à la fin des années 1980, a aidé à populariser le *gangsta* rap (Chang, 2005 : 299). Ce sous-genre sera discuté plus en détails dans le chapitre 4.

Jermaine Dupri ». [...] C'est Sev [SevDee]²⁶ qui m'a appris c'est qui Jay Dee le jour où il est mort (Vertus, 2013).

Au-delà des témoignages rapportés, cette tendance est aussi visible dans le nom de certains des projets et des albums de groupes de rap québécois parus entre 2010 et 2016. Nous en percevons une manifestation dans le nom de formations, comme le groupe Loud Lary Ajust, collaboration entre les rappers Lary Kidd et Loudmouth avec le producteur A-Justice, ou encore dans le duo Eman & VLooper²⁷, qui indique le nom du MC et du musicien chargé des pistes instrumentales. On peut aussi déceler ce rééquilibrage dans les crédits officiels de certains albums. L'album *Les Filles du Roé* (2012) est présenté comme un album collaboratif du rappeur Robert Nelson et du producteur Kaytradamus²⁸ plutôt que comme un opus solo. Cette observation s'applique également à l'album *X Men* (P.A.P.A. & Smilé Smahh, 2013) de P.A.P.A. où figure le « beat-faiseur » Smilé Smahh, alors que la première parution du rappeur, *Xtreme Centre* (P.A.P.A., 2013), était sous son seul nom. On remarque, cependant, dans la présence en ligne de cet album, que chaque piste spécifie le « beat-faiseur » qui a offert sa collaboration pour les différents titres (P.A.P.A., 2013). À *contrario*, nous pouvons observer une tendance inverse lorsque l'on s'attarde au cas d'artistes issus d'un rap québécois s'apparentant à d'autres courants esthétiques et créatifs que le « post-rap ». Prenons à titre

²⁶ SevDee, diminutif pour 7D, est un producteur membre du collectif hip-hop K6A.

²⁷ Eman & VLooper est un projet parallèle formé par deux membres du groupe Alaclair Ensemble. Le duo est récipiendaire, en 2015, du prix Félix de l'album hip-hop de l'année pour son premier opus, *XXL*.

²⁸ Aujourd'hui connu sous le nom de scène Kaytranada, Louis Kevin Célestin est un producteur canadien d'origine haïtienne actif à Montréal depuis 2010. En 2012, il se fait connaître sur la scène mondiale avec un remix de la pièce « If » de Janet Jackson, lui permettant de collaborer avec des artistes internationaux (Frank, 2016).

d'exemple des artistes comme Sans Pression²⁹, Manu Militari³⁰ ou Koriass³¹. Ces rappeurs œuvrent au Québec depuis plus de dix ans et sont connus sous leur propre nom ; leur travail n'est associé à aucun autre musicien, sinon lorsque l'un collabore sur l'album d'un autre artiste. Dans leur répertoire respectif, on ne voit pas ou peu d'occurrences dans lesquelles l'appellation utilisée pour présenter le projet est modifiée en fonction du producteur qui accompagne chacun de ces rappeurs.

Au-delà des différences dans la proposition musicale du « post-rap » par rapport au reste du rap québécois, la manifestation sociale de cette scène mérite également que nous y portions attention. Sa couverture médiatique ainsi que l'aspect novateur de sa distribution musicale font de cette scène un électron libre dans le milieu des musiques populaires au Québec. Les principaux artistes provenant de cette scène ont fait paraître leurs albums gratuitement en ligne par l'entremise de plateformes de dissémination musicale³² et sans le

²⁹ Kamenga Mbikaye, dit Sans Pression, est un rappeur québécois né aux États-Unis ayant marqué la scène avec son album *514-50 dans mon réseau* paru en 1999. Avec le rappeur Cobna, il forme également la formation Treizième Étage qui a fait paraître deux opus au courant des années 2000 (Lamort, 2014 : 275-277).

³⁰ Anciennement de la formation Rime Organisée, le rappeur Manu Militari est actif depuis le début des années 2000. Primé par un prix Félix en 2010, le musicien propose un rap conscient qui cherche à dénoncer les injustices et pose un regard critique sur la société occidentale (Lamort, 2014 : 266).

³¹ Koriass est un rappeur et blogueur provenant de Montréal-Nord actif depuis le début des années 2000. Son premier album solo est paru en 2008 (Lamort, 2014 : 264). Sa participation, en compagnie de la présidente du Conseil du statut de la femme Julie Miville-Dechêne et de la journaliste Marilyse Hamelin, à la tournée de conférence dans les établissements collégiaux intitulée « Sexe, égalité et consentement » au printemps 2016 lui ont permis d'obtenir un statut d'ambassadeur de la scène hip-hop auprès des médias québécois (Rodgers, 2016).

³² L'album *4,99* d'Alaclair Ensemble est paru le 23 juin 2010 sur la plateforme Bandcamp. Dead Obies a publié, également sur Bandcamp, son premier projet officiel, *Collation Vol.1*, le 20 avril 2012. Le 5 mai 2012, sur le même site, paraît *Gullywood*, le premier album de Loud Lary Adjust.

soutien d'une étiquette de disque. Ce phénomène s'est essentiellement bâti à l'aide du bouche-à-oreille. Nous devons cependant considérer ces éléments comme étant des conséquences et non des causes de cette différenciation effectuée entre la scène « post-rap » et le reste de la musique rap historiquement produite à Montréal et en région. Alors que les artistes œuvrant dans le milieu du « post-rap » se targuent de la complexité et de l'innovation que comportent leur proposition musicale, ces derniers sont ceux qui accaparent le plus d'espace dans les médias généralistes traitant de musique populaire et plus précisément de « musiques émergentes » au Québec et dans le Canada francophone.

1.2.2 Étude de la littérature

La réponse favorable du public à la proposition musicale que constitue le « post-rap », et ce, malgré son mode de diffusion peu orthodoxe, est suffisante pour que nous nous questionnions au sujet de la place de ce mouvement artistique au sein de la plus large production de musiques populaires au Québec ainsi que dans le discours médiatique. Notre objectif est donc de dresser le portrait idéaltypique (Weber, 1904) de l'auditoire que désirent toucher les artistes de la scène « post-rap » en fonction de leur positionnement dans l'espace médiatique ainsi que dans l'industrie musicale alternative.

Par sa manifestation dans les différents médias québécois et canadiens, en opposition aux autres pratiques musicales rap et hip-hop, la scène « post-rap » semble défier les catégorisations traditionnelles de la consommation culturelle développée par la sociologie française et américaine au courant des dernières années. Que nous observions ce phénomène à

travers le prisme du modèle de la dualité des consommateurs omnivores et univores de Richard A. Peterson et Roger M. Kern (Peterson et Kern, 1996) ou celui des tablatures du goût musical d'Hervé Glevarec et Michel Pinet (Glevarec et Pinet, 2009), l'amateur de « post-*rap* » apparaît toujours comme une anomalie statistique. Nous explorerons plus en profondeur ces modèles des pratiques culturelles ainsi que les pistes de réponse alliant le traitement médiatique de ce mouvement avec les recherches antérieures sur les publics de la musique dans le chapitre 2 du présent mémoire.

Contrairement à ce qu'indiquent nos recherches dans la littérature, le « post-*rap* », dans sa manière de se manifester dans la société, semble rejoindre un public différent de sa niche traditionnelle. Par son propos social et ce qu'elle représente culturellement, la production musicale hip-hop est consommée, en général, par les populations provenant de milieux moins privilégiés. Ce portrait est opposé à la figure de l'omnivore théorisé par Peterson, Kern et les chercheurs qui les ont suivis qui font des omnivores des personnes qui proviennent, en général, de milieux favorisés. Les recherches de LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian (2007), mentionnées précédemment, indiquent un historique similaire pour les publics des musiques rap au Québec, à savoir qu'on retrouve une affinité pour ce genre musical au sein des milieux défavorisés et des communautés en marge de la société occidentale. L'ouvrage *Les Publics du rap : enquête sociologique* de la chercheuse Stéphanie Molinero (Molinero, 2009), qui traite de la situation de ces publics en France, propose une vision un peu plus nuancée de la question. En effet, l'auteure indique que sur son terrain, l'auditoire appartenant aux classes moyennes et supérieures peut avoir un intérêt pour les musiques rap, mais celui-ci tend à apprécier une forme de rap chargé d'une volonté esthétique, contrairement au public qui

s'y rattache par son aspect « populaire » (Molinero, 2009 : 25). Son cadre théorique présente un angle de travail essentiel qui nous servira de guide pour nos recherches propres. Pour parvenir à ses fins dans ses recherches sociologiques au sujet des publics du rap, elle définit deux univers musicaux attirant chacun un auditoire type différent.

Dès les premières pages, Molinero rétablit les faits quant à la nature du bassin des « récepteurs » du rap, soit les gens qui déclarent écouter beaucoup de ce genre musical (Molinero, 2009 : 14). Bien qu'elle confirme l'idée généralement acceptée qu'il s'agisse d'une musique urbaine — les personnes classées dans la catégorie sociale des agriculteurs sont majoritairement absentes de ces publics, la chercheuse spécifie la constitution sociologique du public. Selon ses analyses, c'est près de la moitié des récepteurs de rap qui sont des étudiants. Les autres, selon son étude, appartiennent plutôt aux « catégories professionnelles des ouvriers ou des employés », affichant un niveau de scolarité peu élevé (Molinero, 2009 : 15). Ces chiffres sont en partie validés par les enquêtes du Département des études de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture et des Communications en France, qui avance que les étudiants et lycéens sont la partie de la population la plus favorable aux musiques rap, déclarant à 36 % montrer une préférence pour ce genre (Coulangeon, 2005 : 58-59).

Molinero présente deux genres de musiques rap dans son étude des publics. Le premier, qu'elle appelle « rap de masse », réunit les artistes attrayants pour le grand public, touchant une plus grande part de marché que certains autres musiciens pratiquant le même genre. Ces musiciens ont également le plus grand nombre de ventes d'albums dans leur catégorie. Ces artistes sont généralement associés aux grandes étiquettes de disque (*major*

labels)³³ (Molinero, 2009 : 30) et, par leurs ventes élevées, ont droit à une diffusion significative sur les radios commerciales et sur les chaînes de télévision à travers la France (Molinero, 2009 : 34). Le rap indépendant, ou *underground*, est plutôt écouté par un noyau d'amateurs de purs et durs du hip-hop, en opposition aux amateurs de variétés qui sont exposés au rap de masse (Molinero, 2009 : 43). La distribution et la médiation (Hennion, 1993) s'effectuent sur un réseau indépendant de fanzines, d'émissions de radio communautaires et de boutiques spécialisées en culture hip-hop (Molinero, 2009 : 50). Les amateurs se présentent d'ailleurs souvent réfractaires aux productions de masse et portent un jugement péjoratif sur leurs plateformes de diffusion, telles que la chaîne de radio Skyrock³⁴ (Molinero, 2009 : 99).

Nous ne pouvons cependant reprendre les conclusions de ses recherches pour les appliquer directement à la réalité québécoise. Le principal problème auquel nous sommes confrontés est celui de la comparaison entre le milieu musical en France et celui au Québec. Bien qu'il s'agisse de deux sociétés occidentales francophones ayant emprunté les bases des musiques rap et de la culture hip-hop aux États-Unis, nous pouvons difficilement calquer certaines affirmations de Molinero sur notre monde culturel québécois. Par son approche

³³ Ce qui est entendu par « grande étiquette de disque » ou « *major label* » est, généralement, une filière de l'une des trois compagnies suivantes : Sony BMG, Universal Music Group et Warner Music Group. Jusqu'en 2012, on y comptait également la compagnie EMI Group Limited (Kot, 2009). Les trois grandes compagnies portant encore le statut de « *major* » possèdent la vaste majorité des parts du marché mondial de la musique (Arditi, 2014 : 419).

³⁴ Fondée en 1986, la station française Skyrock est une chaîne de radio diffusée sur les ondes FM spécialisée en musiques r'n'b et rap (Constant, 2010).

esthétique et le moment de son arrivée dans le milieu musical du Québec, la scène « post-rap » nous apparaît comme un élément à part, se distinguant de ce que la sociologue appelle le rap indépendant et le rap de masse. Comme certains de nos intervenants nous l'ont indiqué (McCan, 2015 ; Boisvert-Magnen, 2015), les amateurs de rap québécois et les adhérents à la culture hip-hop ne constituent pas la base du public du « post-rap³⁵ ». On pourrait croire, en considérant son auditoire et ses modes de mise en marché, que cette scène s'identifie aux critères du « rap de masse » de Molinero. Cependant, la médiation effectuée dans les radios de campus et communautaires ainsi que dans les revues culturelles, en plus du passage tardif de certains acteurs de la scène chez des étiquettes de disque qui, malgré leur importance au Québec, ne sont pas associées aux *majors*, nous laissent croire que le « post-rap », comme proposition culturelle, tombe dans une zone intermédiaire différente et qui n'a pas été explorée dans l'étude de la sociologue française faute d'exister en France.

Pour analyser la scène « post-rap », nous souhaitons pousser cette idée un peu plus loin. Se pourrait-il que ce mouvement et sa manifestation au sein du milieu musical québécois soient symptomatiques d'une nouvelle manière d'aborder les « musiques émergentes » en tant que fait social ? Est-ce que l'avènement d'une scène dont les musiques sont issues des plateformes de distribution numériques et gratuites peut nous aider à repenser ces modèles sociologiques du goût culturel, et plus spécifiquement musical, dans un contexte social où le concept d'une culture commune est de plus en plus ténu ?

³⁵ Ces idées ainsi que ces entretiens seront discutés plus longuement dans le cadre des chapitres 3 et 4 du présent mémoire.

Le journaliste Chris Anderson traite de cet effritement progressif de la culture commune dans son essai sur le marché numérique intitulé *The Long Trail* (Anderson, 2008). L'auteur y discute de l'augmentation importante du succès des produits de niche, autant culturels que commerciaux, depuis l'essor du marché en ligne. Il explique ce phénomène par la disparition de ce qu'il appelle « l'effet de la machine à café³⁶ » (Anderson, 2008 : 40), en faisant l'analogie avec le percolateur dans un lieu de travail où des collègues peuvent se rencontrer pour bavarder durant les pauses. Avec l'éclatement des plateformes d'information et de divertissement, les lieux communs culturels sont de moins en moins présents au sein d'un milieu sociologiquement homogène. Selon la thèse d'Anderson, l'élargissement du marché numérique permet aux individus de rechercher des objets culturels ou matériels plus spécifiques que ceux que l'on peut retrouver dans un lieu physique, mais qui entrent plus en adéquation avec les besoins propres de chaque consommateur. À partir de ces réflexions, peut-on considérer une culture commune où les distinctions des différents modèles sociologiques du goût sont encore fonctionnelles ?

Lorsque l'on observe les travaux sur le milieu hip-hop québécois effectués au courant des dernières années, notre idée voulant que l'écoute du « post-rap » puisse se manifester comme une pratique culturelle chargée en capital symbolique est contre-intuitive. Les chercheuses Marie-Nathalie LeBlanc, Alexandrine Boudreault-Fournier et Gabrielle

³⁶ Dans la version originale, Anderson utilise le terme *water cooler effect*. Pour les bienfaits de cette recherche, nous utiliserons la traduction libre de « machine à café » pour décrire le lieu de rencontre sur un milieu de travail, conformément avec la traduction de Brigitte Vadé et Michel Le Séac'h dans l'édition parue en 2007 chez Logiques.

Djerrahian ont proposé une étude de l'intégration sociale de la jeunesse marginale à l'aide de la pratique de la musique rap et l'adhésion à la culture hip-hop. En tant que forme artistique généralement associée aux milieux défavorisés, les « différents groupes ethniques et culturels se sont approprié le rap et l'emploient comme un mode d'expression de leurs réalités quotidiennes, le transformant ainsi en un référent identitaire » (LeBlanc, Bourdreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 9). Cette réflexion met en lumière la manière dont la culture hip-hop est inter-reliée aux questions d'immigration et d'ostracisation d'un groupe culturel en marge des sociétés majoritaires nord-américaines.

Ces considérations, aussi pertinentes et justifiées qu'elles soient pour une certaine partie de la production rap du Québec, sont cependant invalides pour le corpus musical qui nous intéresse. Alors que les MCs étaient traités encore récemment comme des artisans d'un genre musical marginal, comme nous avons pu observer dans la couverture médiatique liée au spectacle d'ouverture des FrancoFolies de Montréal en 2016, les artistes de la scène « post-rap » constituent désormais une niche d'artistes qui figurent à la une des journaux spécialisés dès que l'un d'eux fait paraître un album. Il faut comprendre dans cette optique que toute production rap ou hip-hop produite depuis le tournant de la décennie 2010 n'appartient pas nécessairement à l'esthétique du « post-rap ». Dans une entrevue accordée à un reporter du *Voir*, le rappeur Loudmouth a déclaré : « Oui, on est très médiatisés, mais, en bout de ligne, on vit dans un microcosme. Le nouveau rap québ' (*sic*), c'est une invention qui, pour la plupart des gens, ne veut rien dire » (Boisvert-Magnen, 2014). Cette médiatisation est bien réelle, ressentie par les artistes et, surtout, symptomatique d'un changement de paradigme dans le type de consommation musicale auprès d'un certain public de musiques populaires au Québec.

Ce traitement de la promotion et de l'image publique est d'autant plus intrigant lorsque l'on considère les modes de diffusion des différents artistes de la scène « post-rap ». Bien que depuis 2013, la plupart des acteurs influents de la scène aient un ou plusieurs projets produits par des étiquettes de disques spécialisées en musiques rap³⁷ ou en « musiques émergentes »³⁸, les groupes et les artistes les plus importants de ce milieu ont été connus et médiatisés dès leurs débuts, alors qu'ils mettaient en ligne des albums gratuits sur différentes plateformes spécialisées dans la distribution numérique, comme Soundcloud³⁹ et Bandcamp.

³⁷ Les projets enregistrés du duo Eman & VLooper ainsi que le trio Brown, formé de membres des groupes Dead Obies et K6A sont tous deux produits chez Les Disques 7e Ciel, étiquette de disque spécialisée en rap et en hip-hop fondé en 2003. La formation Alaclair Ensemble, pourtant initiatrice du mouvement de la mise en ligne indépendante chez les groupes de cette scène, a fait paraître en septembre 2016 leur album *Les Frères Cueilleurs* chez cette même maison de promotion. Les projets antérieurs et parallèles associés à la scène « post-rap » de ces artistes ont été diffusés gratuitement sur des plateformes numériques.

³⁸ Le groupe Dead Obies a fait paraître ses deux albums officiels chez Boundsound, étiquette de disque montréalaise fondée en 2004 favorisant les projets électro et indie rock. Le trio Loud Lary Ajust a fait paraître son album *Blue Volvo* (2014) chez Audiogram, étiquette où ils sont, à ce jour, le seul projet rap ou hip-hop. Chacune de ces formations ont fait paraître leurs *mixtapes* ou albums précédents gratuitement sur des plateformes de distribution numériques. Le trio Rednext Level, dont les deux MCs sont Maybe Watson et Robert Nelson d'Alaclair Ensemble, n'a fait paraître qu'un seul album, qui est signé sous l'étiquette Coyote Records (Rednext Level, 2016).

³⁹ SoundCloud est une plateforme de diffusion numérique fondée en 2007 par Alexander Ljung et Eric Wahlfross. Servant initialement au partage d'enregistrement au sein de l'industrie, le système a rapidement gagné en popularité grâce à son absence de limite quant à la taille et le format des documents transférables. Les auditeurs peuvent également commenter les pistes, ce qui permet un travail de rétroaction de la part de ces derniers (Buskirk, 2009).

1.2.3 Enquête

Au courant de l'automne 2015, nous avons rencontré les membres d'un des groupes appartenant à la « première génération »⁴⁰ du « post-rap » montréalais, Dead Obies, en plus de deux journalistes participant à des blogues et journaux traitant de la culture indépendante. L'un d'eux, Olivier Boisvert-Magnen, rédige pour *BRBR*⁴¹ et le *Voir*⁴². L'autre, Benoît Poirier, écrit également pour *BRBR* et occupe le poste de directeur musical dans l'une des deux stations de radio universitaire francophone à Montréal, CISM 89,3 FM⁴³, à l'Université de Montréal. Dans le cadre de cette enquête, nous avons aussi rencontré Will Maurer, son homologue à CHOQ.ca⁴⁴, radio web du campus l'Université du Québec à Montréal (UQAM). La sélection de ces radios a été réfléchiée en fonction de l'auditoire visé par celles-ci, leur

⁴⁰ En raison de l'âge relativement jeune du mouvement, nous ne pouvons encore clairement définir si le « post-rap » appelle à être décliné en plusieurs générations. Cependant, nous utilisons cette appellation pour décrire les groupes et artistes ayant produit un ou plusieurs albums associés à cette scène entre les années 2010 et 2015.

⁴¹ BRBR est une plateforme multimédia appartenant au réseau Télévision française de l'Ontario (TFO) fondé en 2012. Le nom est associé à la fois à une émission de télévision sur le réseau ontarien et à un blogue partageant articles originaux, critiques musicales et vidéos de performances d'artistes pratiquant dans le milieu des « musiques émergentes » (Côté, 2012).

⁴² *Voir* est un périodique culturel gratuit créé par Pierre Paquet et publié pour la première en novembre 1986. Originellement hebdomadaire, la publication est, depuis 2013, un bimensuel mettant en principalement en valeur la culture alternative québécoise (Équipe web du VOIR, 2015).

⁴³ CISM est une radio de campus basée à l'Université de Montréal. La station est entrée sur les ondes FM en mars 1991. Elle obtient en 2001 un « *core status* » de la part du magazine américain *College Music Journal*, définissant son statut de radio alternative la plus importante de son secteur de marché (CISM, 2016).

⁴⁴ CHOQ est une radio en ligne fondée et appartenant aux associations étudiantes de l'Université du Québec à Montréal fondée en 2002 (Cauchon, 2002). Bien qu'elle ne soit pas régie par le CRTC en fonction de sa présence uniquement sur Internet, sa ligne éditoriale et son mandat priorisant les arts et la culture « émergente » se rapprochent des autres radios universitaires québécoises.

affinité avec les « musiques émergentes », de même que le mandat octroyé par le Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC) aux radios de campus. Selon l'alinéa 12 du règlement 2010-499 du Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes :

[1] a programmation de la radio de campus et communautaire doit se démarquer de celle des secteurs public et commercial par son style et son contenu, par la richesse des informations locales et par la qualité du reflet de la population. Elle devrait répondre aux besoins et aux intérêts des collectivités desservies que les stations commerciales et celles de la Société Radio-Canada (la SRC) ne comblent pas. (CRTC, 2010)

Ce même règlement spécifie, à l'alinéa 14, que « la diffusion et la promotion des expressions culturelles et artistiques locales » ainsi que « la promotion d'une relève artistique canadienne privilégiant les talents locaux dans les domaines de la musique et de la création orale » tout en évitant de remplir le même mandat que les stations commerciales et la radio d'État doivent faire partie de la programmation des radios possédant ce type de licence (CRTC, 2010).

Les intervenants provenant du milieu médiatique qui ont été rencontrés dans le cadre des recherches du présent mémoire ont été ma première porte d'entrée vers le monde du « post-rap » et des « musiques émergentes ». La liaison avec ces derniers était déjà établie grâce de nos relations de travail développées au cours de mon parcours dans les médias amateurs indépendants à Montréal. La rencontre avec les artistes interrogés a été facilitée par cette expérience ainsi que par le réseau de contacts développé grâce à mon implication dans ce milieu. Une première rencontre avec un rappeur de la formation Dead Obies, OG Bear, avait déjà été effectuée lorsque le groupe a annoncé la date de sortie de leur deuxième album

officiel⁴⁵, intitulé *Gesamtkunstwerk* (2016). Combinant à la fois mon parcours académique en musicologie et ma curiosité marquée envers le « post-rap », j’ai profité des plateformes qui me sont accessibles en tant que chroniqueur musical pour présenter quelques pistes de réflexion liées à mes recherches par rapport aux visées esthétiques du groupe telles que proposées par le titre, la proposition et la mise en marché de l’album (Galarneau, 2015). Les autres membres du groupe ont précipité la tenue des entrevues constituant mon corpus méthodologique, voyant le sérieux de ma démarche et de mes réflexions, et ce malgré mon point de vue d’observateur externe au sein de la culture rap québécoise⁴⁶.

Ces liens m’ont permis de faire des entrevues semi-dirigées avec des intervenants de différents milieux qui nous aideront à mieux appréhender les réalités du milieu musical actuel au Québec autant du point de vue des musiciens (émetteurs) et des médias (récepteurs). En analysant ces deux angles de la production « post-rap », nous pourrions cerner avec efficacité les réalités propres à ce fait social (Green, 2003). Ces entrevues enregistrées d’une durée d’une heure ont été bâties autour des grandes questions inscrites dans le document figurant à l’annexe (Voir annexe 1 et annexe 2).

Afin de corroborer les informations que nous avons obtenues dans le cadre de nos entretiens semi-dirigés, nous utiliserons aussi des articles parus dans les différents médias,

⁴⁵ Nous indiquons « officiels », excluant ainsi les *mixtapes* parues gratuitement sur la plateforme Bandcamp du groupe : *Collation Vol. 1* (2012 a), *Beubé Boom!* (2012 b) et *Collation Vol. 2 — Limon Verde : La Experiencia* (2014).

⁴⁶ Dans le cadre des entrevues livrées pour ce mémoire, nous avons rencontré les rappeurs Yes McCan, Snail Kid, OG Bear et Jo RCA, tous membres de la formation Dead Obies.

spécialisés en musique et en culture ou non, traitant des artistes provenant de la « première génération » de la scène « post-rap » ainsi que les entrevues qu'ils y ont accordées. Nous comptons comme « première génération » les formations Alaclair Ensemble, Loud Lary Ajust et Dead Obies tout comme les différents projets incluant des membres de ces formations dont une parution a été faite entre les printemps 2010 et 2016. En raison de la contemporanéité de mon sujet de recherche, de nouvelles données s'ajoutent jour après jour par rapport à la couverture médiatique et le corpus de certains musiciens. Les médias où la production musicale de ces artistes a fait office d'un sujet de publication comptent des journaux et blogues spécialisés en musique à travers la francophonie tels que le *Voir*, le blogue *BRBR* et le magazine français *Les InRockuptibles* (Bompart, 2015), de même que des journaux généralistes, tels que *La Presse* et *Le Devoir*. Cette variété témoigne du plus grand attrait médiatique des artistes de cette génération de rappeurs — ou « post-rappeurs ».

Chapitre 2. Analyse et critique des modèles de la hiérarchisation des pratiques culturelles

2.1 Hiérarchisation culturelle et préférences musicales

Tel que nous l'avons observé avec la situation des publics du rap en France (Molinero, 2009), la classe sociale à laquelle appartient l'auditoire cible d'un genre musical constitue une donnée primordiale pour comprendre la valeur qu'on lui attribue au sein de différentes communautés données. Si nous considérons que les mécanismes observés par nos prédécesseurs sont exacts, nous ne pouvons cependant pas créer une corrélation stricte entre les genres français et québécois. Nous avons indiqué dans la section précédente que la catégorie de «rap de masse» est quasiment absente au Québec en raison de l'absence d'artistes locaux de ce genre chez les grandes maisons de disque. Cette inadéquation avec l'étude des publics français nous permet également de nous pencher sur les différents modèles de la hiérarchisation du goût et des pratiques culturelles. La lecture que nous faisons actuellement des répartitions de ces pratiques à travers les différentes classes sociales nous mène à une situation d'anomalie statistique lorsqu'on traite du «post-rap». Le présent chapitre propose une présentation et une analyse des différents modèles, depuis la théorie des champs de Pierre Bourdieu (1979) jusqu'aux archipels de goûts d'Hervé Glevarec et Michel Pinet (2009).

2.1.1 Bourdieu, *La Distinction* et le capital culturel

Pour bien comprendre la réflexion de Pierre Bourdieu, il est important de spécifier de quelle manière il utilise la notion de classe. Dans *La Distinction* (Bourdieu, 1979), le sociologue français indique d'entrée de jeu que les plus grandes divisions sociales reposent sur des enjeux concernant davantage les séparations relevant de l'ethnie et de l'identité plutôt que sur des enjeux géographiques ou liés à l'occupation des sujets (Kingston, 2000 : 124). Les chercheurs⁴⁷ qui s'intéresseront ultérieurement aux questions relatives au goût et aux pratiques culturelles se permettront d'élargir les variables à l'étude⁴⁸. Les notions qui ressortent de cet ouvrage orienteront une partie des recherches subséquentes dans le domaine.

Le concept clé dont nous aurons besoin pour avancer dans notre recherche est celui de capital culturel. Selon Bourdieu :

[1] a science du goût et de la consommation culturelle commence par une transgression qui n'a rien d'esthétique : elle doit en effet abolir la frontière sacrée qui fait de la culture légitime un univers séparé pour découvrir les relations intelligibles qui unissent des « choix » en apparence incommensurables, comme les préférences en matière de musique et de cuisine, en matière de peinture et de sport, en matière de littérature et de coiffure. (Bourdieu, 1979 : 7)

L'idée de culture légitime, évoquée ici, va de pair avec la notion de classe sociale. Le sociologue propose à travers ces concepts que le goût est un fait de l'éducation et que « l'acte de fusion affective [...] qui fait le plaisir d'amour de l'art, suppose un acte de connaissance [...]

⁴⁷ Si nous développerons plus tard sur les théories de Richard A. Peterson et Peter Kern (1988), Guy Bellavance, Myrtille Valex, et Michel Ratté (2004) ainsi que de Hervé Glevarec et Michel Pinet (2009), nous devons également souligner les apports de Paul DiMaggio et Michael Useem (1978), Koen van Eijck (2001), et Philippe Coulangeon (2004, 2005) à la littérature de la sociologie du goût et des pratiques culturelles.

⁴⁸ Ces élargissements constituent d'ailleurs le fil conducteur du présent chapitre.

qui implique la mise en œuvre d'un patrimoine cognitif, d'une compétence culturelle »
(Bourdieu, 1979 : 3).

Cette culture et les pratiques qui lui sont associées appartiennent et constituent simultanément ce que Bourdieu appelle l'*habitus*. L'auteur indique que

ce qui fait que l'ensemble des pratiques d'un agent [sujet] (ou de l'ensemble des agents [sujets] qui sont le produit de conditions semblables) sont à la fois systématiques en tant qu'elles sont le produit de l'application de schèmes identiques (ou mutuellement convertibles) et systématiquement distinctes des pratiques constitutives d'un autre style de vie. (Bourdieu, 1979 : 190)

À travers cette construction à la fois structurante (constituant un schème de lecture et de hiérarchisation d'activités humaines) et structurée (dépendant de facteurs extrinsèques comme le contexte culturel et la classe sociale de l'objet et du sujet observés), Bourdieu (1979 : 191) propose avec l'*habitus* un système permettant de lire les pratiques culturelles et de les classer entre elles. Selon le sociologue, c'est d'abord et avant tout par le système d'éducation que l'*habitus* est entretenu ; dans la société française des années 1960 et 1970, le niveau de scolarité et le statut social sont intrinsèquement liés (Bourdieu, 1979 : 10), de sorte que le milieu d'origine d'un agent avait une incidence déterminante sur le parcours de ce dernier. En ce sens, le « bon goût » est institutionnalisé et s'acquiert ; l'individu qui démontre un intérêt pour ce qui est socialement reconnu et accepté comme étant « de bon goût » et « haut de gamme » fait preuve d'une expertise qui n'est donc pas donnée à tous. En explorant dans sa postface les principes de la théorie esthétique de Kant et de Schopenhauer, Bourdieu met en opposition la question du « goût pur » avec l'impureté de l'appréciation de l'expérience sensorielle. Cette recherche de la pureté dans les concepts de la philosophie allemande vient sceller les fondements de la haute-culture telle que présente dans la société étudiée par

Bourdieu. La notion de « goût pur » vient avec une appréciation éclairée d'un objet donné ; éclaircissement qui provient, évidemment, d'une éducation culturelle appropriée. Cette idée vient ainsi valider la conception, présente dans la société étudiée par Bourdieu, que les arts dits populaires proviennent plutôt d'une appréciation sensorielle qui s'effectue en absence d'un apprentissage particulier.

L'*habitus* dépend ainsi de champs d'action qui servent de grandes catégories aux actions qui appartiennent elles-mêmes à ce cadre. Cette structuration des pratiques et des consommations culturelles en champs sociaux permet de mettre en lumière les rapports de force (et même de domination) pratiqués entre eux (Ohl, 2004 : 210). Ainsi, dans une société codifiée comme celle de la France des années 1960 et 1970, étudiée par Bourdieu lors du développement de sa théorie sur les pratiques culturelles, il apparaît logique de proposer une « vision unificatrice et systématique de l'*habitus* et du goût [qui] suppose que toutes les pratiques et classements engagent le goût de manière proche et de façon cohérente. » (Ohl, 2004 : 212) La mondialisation de la culture populaire a entraîné un certain nombre de critiques de cette théorie. Le sociologue Fabien Ohl illustre certaines des limites de la théorie de l'*habitus* en explorant la notion du goût pour les activités sportives (Ohl, 2004). L'affirmation de Pierre Bourdieu voulant que « choisir selon ses goûts, c'est opérer le repérage de biens objectivement accordés à sa position et assortis entre eux » (Bourdieu, 1979 : 258) devient de moins en moins possible lorsqu'une diversification des pratiques culturelles et un élargissement du spectre des choix se proposent aux agents sociaux (Ohl, 2004 : 215).

Cette critique est précisée par le sociologue américain Jeffrey C. Alexander, qui avance que « les “champs sociaux” définis par Boudieu sont beaucoup moins autonomes à l’égard des structures économiques que cela n’a généralement été affirmé » (Alexander, 2000 : 25). Alexander explicite bien la nature néomarxiste de la pensée du sociologue français, mettant en relief la notion matérialiste traditionnelle dans sa manière d’aborder le goût en tant que fait social.

La théorie des champs de Bourdieu est également limitée par le déclin de l’homogénéité observée des agents sociaux (O’Hara, 2000). En raison de la rigidité du modèle proposé par le sociologue français, l’individu ne dispose théoriquement que de peu de liberté par rapport à son goût et ses pratiques. Conséquemment, des propositions comme la suivante se voient presque inapplicables dans un contexte de culture mondialisée.

La relation qui s’établit en fait entre les caractéristiques pertinentes de la condition économique et sociale (le volume et la structure du capital, appréhendés synchroniquement et diachroniquement) et les traits distinctifs associés à la position correspondante dans l’Espace des styles de vie ne devient une relation intelligible que par la construction de l’*habitus* comme formule génératrice permettant de rendre raison à la fois des pratiques et des produits classables et des jugements, eux-mêmes classés, qui constituent ces pratiques et ces œuvres en système de signes distinctifs. (Bourdieu, 1979 : 190)

La notion de « traits distinctifs associés à la position correspondante dans l’Espace des styles de vie » demeure intéressante, voire essentielle à la compréhension des rapports de forces opérés entre les différentes pratiques et préférences culturelles dans la théorie des champs culturels. Cependant, le décloisonnement de la culture populaire a assurément changé la nature de ces rapports, que la sociologie contemporaine semble désormais associer non plus seulement à la qualité des pratiques, mais également à leur quantité.

2.1.2 Peterson et Kern, l'omnivore versus l'univore

En contrepoint au modèle bourdieusien, bien ancré dans la culture française, les sociologues américains Richard A. Peterson et Roger M. Kern ont proposé dans un article intitulé « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore » (1996) une actualisation de la compréhension du capital culturel et offert une réponse aux critiques de la théorie des champs. Leur proposition se trouve, justement, en adéquation avec les observations relevées par les critiques de la théorie de Bourdieu, mise au goût du jour en fonction des problèmes relevés par la montée de la globalisation et de la massification de la culture.

Dans la conception présentée par Bourdieu ainsi que par ses contemporains et ses successeurs tels que Russell Lynes (1954), Susan Sontag (1966) et Lawrence Levine (1988), il existe une séparation claire entre les goûts et les pratiques culturelles des classes dominantes et populaires. Cependant, Peterson et Kern défendent que ces frontières, à la fin du vingtième siècle, sont beaucoup plus minces que ce que prétendent ces modèles sociologiques (Peterson et Kern, 1996 : 901). En se référant aux recherches menées par Harold Wilensky (1964), ils prétendent que les personnes ayant des pratiques culturelles et des goûts dits « haut de gamme » (*highbrow*), possédant donc un fort capital culturel, présentent une perméabilité aux pratiques considérées comme étant « moyennes » (*middlebrow*) et « bas de gamme »

(*lowbrow*)⁴⁹. Pour les bienfaits de leur étude, Peterson et Kern définissent qu'un individu ayant des goûts « haut de gamme » se montre plus enclin à une appréciation pour la musique classique et l'opéra qu'à tout autre genre. Cette présomption est avancée à l'aide d'un raisonnement inductif ; les personnes, à travers leur échantillon, ayant une préférence observée pour ces genres musicaux en avaient également une tendance plus élevée à assister à des pièces de théâtre, des expositions, des ballets et d'autres pratiques culturelles institutionnalisées ou associées à la haute culture définie par le modèle bourdieusien (Peterson et Kern, 1996 : 900-901).

D'un même souffle, les chercheurs proposent des définitions pour les musiques « moyennes » et « bas de gamme ». Selon ces derniers, on peut regrouper sous la première étiquette les musiques plutôt généralistes, comme les variétés, les comédies musicales et la musique de *big band* alors que l'on juge « bas de gamme » le country, le rock, le blues, le bluegrass et le gospel (Peterson et Kern, 1996 : 901). Il est considéré que les musiques « moyennes » sont celles qui sont les plus commercialement diffusées au courant du siècle dernier, alors que celles jugées « bas de gamme » sont généralement nichées dans des communautés marginales (ou non-dominantes).

Ainsi, l'une des manières de concevoir le capital culturel ne serait pas à travers le prisme du snobisme, soit la préférence unique pour les musiques et les pratiques « haut de

⁴⁹ Ces traductions personnelles nous serviront pour la suite du présent mémoire. En tout temps, l'utilisation entre chevrons des termes « haut de gamme », « moyen » et « bas de gammes » réfèrera à ces concepts qui perdent malheureusement de leur richesse sémantique au passage en français.

gamme», mais plutôt par l'entremise de l'appréciation de divers genres ainsi que par les pratiques culturelles multiples. Chacune de ces variables est perçue comme possédant un capital culturel classifiable entre les trois niveaux relevés par Peterson et Kern. Selon l'enquête de ces deux chercheurs, qui ont interrogé des citoyens provenant de milieux différents en 1982 et 1992 au sujet de leurs préférences culturelles, il semblerait qu'au tournant du siècle, l'omnivorisme ait remplacé les pratiques uniques associées aux classes dominantes comme forme de comportement chargé d'un fort capital culturel. Par « omnivorisme », Peterson et Kern entendent la capacité d'un individu donné faire preuve de goûts et d'adhérer à des pratiques culturelles empruntant à d'autres strates sociales. Ainsi, les personnes interrogées dans le cadre de cette enquête offrent des réponses indiquant que lorsqu'ils appartiennent à un milieu « haut de gamme », ils sont plus enclins à avoir aussi des goûts et des pratiques associées aux classifications « moyenne » et « bas de gamme » que les individus appartenant à un milieu « moyen » ou « bas de gamme » à avoir des pratiques qui les surclassent (Peterson et Kern, 1996 : 904).

Il serait cependant fautif de penser que les pratiques omnivores se font sans discrimination envers certaines manifestations artistiques. La clé de la distinction dans un modèle de l'omnivorisme se trouve, selon Peterson et Kern, dans l'ouverture d'esprit et la lecture contextualisée des pratiques culturelles. Les musiques « bas de gamme », en raison de leur enracinement au cœur des cultures marginales, peuvent être lues à travers le prisme du relativisme culturel. Cette appréciation contextuelle se réalise toutefois plus difficilement pour les musiques dites « moyennes », qui sont moins fortement associées à différentes *subcultures* (Peterson et Kern, 1996 : 904).

Le langage de Peterson et Kern concernant la classification de certains genres musicaux mérite cependant d'être actualisé. Ce qui est classé comme musique dite « moyenne » se rapproche davantage de ce que les systèmes de classification des sociologies francophones nomment les « variétés », qui incluent les musiques de *music hall*, de *big band*, de cabaret et de chanson. Associés à une culture plus institutionnalisée, nous croyons que le statut qu'avaient ces formes musicales au courant des années 1970 et 1980 puisse s'apparenter aux succès des palmarès des années courantes. Ainsi, nous considérons que les musiques diffusées sur les ondes hertziennes visant un large public de même que les formes musicales mises à profit dans certains événements télévisuels tels que *Star Académie*⁵⁰ ou *La Voix*⁵¹ appartiennent également à la catégorie des musiques dites « moyennes ».

En ce sens, Philippe Coulangeon (2005) souligne bien l'existence d'une forme de flou méthodologique concernant la classification des genres musicaux dans les questionnaires utilisés pour les études sociologiques du goût et des pratiques musicales.

⁵⁰ Star Académie est une émission de télé-réalité présentée ponctuellement sur la chaîne de télévision québécoise TVA entre 2003 et 2012. Pendant neuf semaines, 14 chanteurs suivent des cours intensifs auprès d'acteurs de l'industrie du spectacle québécoise et participent à une compétition musicale dans le but d'obtenir les fonds pour produire un album. Dès sa première saison, l'émission attirait hebdomadairement, pour son gala musical du dimanche, près de 1,5 million de téléspectateurs (Lagacé, 2003).

⁵¹ La Voix est une compétition musicale télévisée présentée depuis 2013 sur les ondes de la chaîne TVA. Sélectionnés lors d'une audition à l'aveugle par des artistes du milieu musical québécois, plusieurs chanteurs de différents âges performant au courant d'une série d'épreuves afin que le public puisse déterminer qui possède « la plus belle voix du Québec » (La Voix, 2016). Depuis sa création, l'émission attire en moyenne plus de 2 500 000 téléspectateurs pour les performances diffusées le dimanche soir (Lemieux, 2016).

L'imprécision de la catégorie générique « variétés » ne préjuge pas, en France, de formes plus fines de différenciation que seule la soumission aux personnes enquêtées d'une liste d'artistes ou de groupes et non seulement de genres musicaux permettrait de mesurer. Les limites de l'approche de la division des préférences en termes de genre tiennent au fait que la nomenclature des genres est elle-même une construction sociale qui reflète à la fois les catégories de classement des professionnels de l'industrie du disque. [...] Selon les générations, en particulier, « jazz », « rock » et même « musique classique » ne renvoient pas toujours en fait aux mêmes types de musique. (Coulangeon, 2005 : 57-60)

La catégorisation des différents genres musicaux provient, dans le modèle de Peterson et Kern, de la médiation de ces produits culturels. Si le rock était plutôt associé aux *subcultures* lors de la création du modèle, nous pouvons considérer que certaines formes de rock se rapprochent aujourd'hui des musiques de variété, alors que d'autres restent encore nichées dans les pratiques « bas de gamme ».

Les auteurs proposent plusieurs pistes pour expliquer cette forme de curiosité intellectuelle chez les gens appartenant aux milieux dits « haut de gamme », allant d'un changement de paradigme au sein des valeurs des sociétés occidentales à l'assouplissement des politiques culturelles et les mesures encourageant la démocratie culturelle (Peterson et Kern, 1996 : 905). Nous ne nous attarderons cependant que sur l'une de ces pistes, à savoir celle des attitudes de domination sociale. Puisqu'au courant du vingtième siècle, la culture nord-américaine, celle qui nous intéresse plus précisément dans la mesure où la scène musicale montréalaise est située en Amérique du Nord, s'est transformée en une culture mondialisée, il est difficile de conserver une attitude identique à celle des membres de la classe dominante d'une société homogène comme celle de la France des années 1960 et 1970 (Peterson et Kern, 1996 : 906).

2.2 L'élargissement du modèle de l'omnivore

2.2.1 Bellavance, Valex et Ratté : les nouveaux visages des « élites omnivores »

Une équipe associée à l'Institut national de recherche scientifique (INRS) et à l'Université du Québec à Trois-Rivières formée par Guy Bellavance, Myrtille Valex et Michel Ratté a abordé cette question en 2004 dans un article intitulé «Le goût des autres : Une analyse des répertoires culturels des nouvelles élites omnivores» publié dans la revue *Sociologie et sociétés*. Leurs recherches tentent de circonscrire la définition de l'omnivorisme développé par Peterson et Kern ainsi que par Olivier Donnat (2004)⁵² et de valider comment se manifeste le capital culturel des pratiques omnivores — dans la mesure où ces deux concepts sont compatibles.

Bellavance, Valex et Ratté proposent divers portraits de consommateurs omnivores en culture. Afin de réaliser ce panorama, l'équipe de recherche a choisi trois profils types dans un

⁵² La définition de l'omnivorisme d'Olivier Donnat sert de pierre angulaire pour la théorie de Bellavance, Roy-Valex et Ratté. Ce dernier propose sept types de comportements culturels allant de l'absence totale de pratiques à un éclectisme généralement associé aux hautes classes sociales qui se divisent en trois profils : le profil classique, moderne et branché. Le profil branché est défini par «l'éclectisme, entendu comme la propriété d'associer des activités ou des genres de livres, de musiques, de spectacle, qui, aux yeux de la théorie de la légitimité, apparaissent éloignés, voire inconciliables.» (Donnat, 2004 : 91)

échantillon constitué de manière non aléatoire auprès d'une population d'universitaires diplômés ayant un intérêt pour une ou plusieurs pratiques culturelles (Bellavance *et al.*, 2004 : 38). Les figures isolées se veulent particulièrement disparates afin d'illustrer la problématique reliée à la prétendue homogénéité des profils d'omnivorisme au sein des classes supérieures comme le défendent Peterson et Donnat. L'échantillonnage de Bellavance, Valex et Ratté présente donc plusieurs cas de figure ; le premier est celui qu'ils qualifient de néopuristes, à savoir des individus démontrant un goût pour les différentes pratiques culturelles canonisées, mais restant hermétiques aux explorations et à l'avant-garde (Bellavance *et al.*, 2004 : 42). La seconde figure est celle du consommateur branché, représentant les personnes situées à l'opposé polaire des néopuristes dans la manifestation de leurs goûts et de leurs pratiques (Bellavance *et al.*, 2004 : 44-45). Le dernier modèle mis de l'avant est celui de la philanthropie omnivore, où l'individu qui incarne cette catégorie se révèle beaucoup plus libéral dans sa manière d'aborder la question des pratiques culturelles (Bellavance *et al.*, 2004 : 47). Le répondant rencontré par l'équipe de l'INRS propose une vision où la culture agit à titre de vecteur de capital. Il sépare également la notion de pratique culturelle et de goût avec celle de connaissance d'un répertoire donné (Bellavance *et al.*, 2004 : 49). Le modèle du philanthrope omnivore présente ainsi une nouvelle variable qui met en relief les résultats de Bourdieu dans *La Distinction* ; si dans la société française des années 1960 et 1970, l'idée des pratiques culturelles classiques venait avec celle d'un goût kantien, pur et éclairé, construit à l'aide d'un savoir et d'une éducation artistique, pour le philanthrope omnivore contemporain du Québec, elle vient plutôt sous la forme d'une « relation d'affaires » et une capacité à rencontrer l'autre à travers un trait commun qui pourrait servir dans une autre facette de leur vie (Bellavance *et al.*, 2004 : 48).

En présentant ces différents portraits types, bien que les individus servant à les incarner aient été sélectionnés de manière arbitraire, les chercheurs soulèvent le problème de l'homogénéité, souvent éclipsé dans les recherches antérieures à celle-ci. Ils mettent en relief l'idée que la classe sociale, au sens commun du terme, est un concept différent de celui de la classe de goût, tel que proposé par le modèle de l'omnivorisme de Peterson et Kern (Bellavance et al, 2004 : 31). De fait, en soulevant ce problème, Bellavance et ses collègues proposent de rallier les points de divergence entre les propositions de Peterson et de Donnat, où le premier présente le « goût omnivore au sens radical, et tendance de fond dominante » et l'autre les « pratiques éclectiques au sens minimal, réservées aux mieux dotés en matière de capital (ou d'information) culturel » (Bellavance et al, 2004 : 33).

Les auteurs proposent comme piste de réflexion l'idée qu'un objet culturel est de moins en moins cerné dans une seule catégorie, que ce soit « haut de gamme », « moyen » ou « bas de gamme ».

En réalité, plusieurs genres opèrent au sein d'une seule discipline (comme le montre particulièrement bien le cas des genres musicaux), tandis qu'un même genre peut aussi traverser plusieurs champs disciplinaires. Si, pendant longtemps, la discipline pouvait faire foi du genre — l'opéra ou la musique classique annexés à la haute culture, la musique populaire et l'humour, à la culture populaire —, ce genre de méthode n'est plus possible : il y a des comédies savantes et du rock'n'roll (ou même du country) d'avant-garde ; il y a des *hit parade* (sic) pour la musique classique comme pour l'art contemporain de pointe ; et lorsque le répondant d'un sondage déclare apprécier l'opéra, on ne peut jamais être tout à fait certain s'il s'agit bien d'opéra ou d'opérette, sinon d'opéra rock, s'il s'agit de Puccini ou de Wagner. (Bellavance et al, 2004 : 37)

Les questionnements de Bellavance, Valex et Ratté deviennent primordiaux pour la lecture des différents modèles. La pratique d'une forme artistique, l'écoute d'un genre musical

en particulier dans la situation qui nous occupe, ne possède pas intrinsèquement de valeur permettant à son public d'obtenir une forme de légitimité ou de capital culturel. Les chercheurs soulèvent la possibilité valide que le rapport s'effectue dans le sens inverse, à savoir que le sujet-public donne une légitimité, dans la mesure où il est perçu comme une figure d'importance par ses contemporains, à l'objet-pratique culturelle (Bellavance et al., 2004 : 37). Dans cette mesure, nous devons considérer que cette relation s'effectue peut-être dans la relation entre une « classe de goût » et un objet et non dans celle que l'on retrouve entre une « classe sociale » et l'objet, comme le proposaient Bourdieu ou Peterson et Kern.

En appuyant nos observations à partir d'une classe de goût plutôt qu'une classe sociale, nous pouvons concilier les résultats observés par Bourdieu dans les années 1960 avec les questionnements de Bellavance et ses collègues. Ces derniers décrivent l'échantillonnage utilisé par Olivier Donnat dans une enquête semblable à la leur (1994) et soulèvent, notamment, la figure du branché, groupe qui a « précisément l'éclectisme comme principe organisateur » (Bellavance *et al.*, 2004 : 32) ainsi :

Ces branchés sont surtout (mais pas exclusivement) des individus fortement diplômés, urbains, d'âges intermédiaires, souvent célibataires, et représenteraient entre 2 % et 8 % de la population (si l'on prend en compte respectivement le comportement ou le niveau d'information). On ne sait rien, en revanche, de leur niveau de revenu. (Bellavance *et al.*, 2004 : 32)

Ces observations de Donnat, rapportées par Bellavance, ne sont pas sans nous faire sourciller ; sans information sur le niveau de revenu des personnes interrogées, on peut difficilement créer une corrélation entre l'augmentation des pratiques culturelles et une hausse de la consommation. On voit donc ici une certaine contradiction avec la proposition de Donnat, voulant que

l'éclectisme résulte plutôt de l'action de forces sociales exogènes (les médias, la hausse du niveau de scolarité, la mobilité sociale ascendante, la croissance et la diversification de l'offre de produits culturels), qui toutes modifient sans doute le rapport aux pratiques, en termes quantitatifs, mais qui s'exercent en quelque sorte à l'extérieur du goût lui-même, au sens qualitatif. (Bellavance *et al.*, 2004 : 32)

À notre avis, nous pouvons observer un rapport entre le goût, au sens qualitatif, engendré par les mêmes forces sociales exogènes décrites par Bellavance, Valex et Ratté. Dans une situation où nous n'observons pas une hausse quantitative des pratiques culturelles auprès d'un groupe aux pratiques omnivores par rapport à un groupe aux pratiques univores, nous considérons l'option où le type de pratiques est plus important dans le rapport hiérarchique que le nombre de pratiques mises en application. Cependant, dans un modèle classique affichant des classes sociales liées au statut socioéconomique des individus, ce genre d'observations n'est pas pertinent. En abordant ce problème à travers le prisme de la classe de goût, par contre, on peut concilier la notion de « goût pur » avec celle de l'éclectisme, tel que présenté par Donnat à travers le regard de Bellavance et de ses collègues.

2.2.2 Glevarec et Pinet : les archipels de goût et les publics théoriques du rap

Dans un article paru en 2009 dans la *Revue française de sociologie* intitulé « La "tablature" des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », les chercheurs Hervé Glevarec et Michel Pinet visent à renverser la tendance généralisée d'associer le goût et les pratiques culturelles à un modèle classique de stratification sociale (Glevarec et Pinet, 2009 : 599). D'entrée de jeu, ils proposent que l'homogénéisation du goût pour les musiques populaires, identifiées au rock, à l'électronique

et aux musiques urbaines, est symptomatique non seulement d'un changement sociétal des valeurs, mais, également, d'un changement générationnel au sein de la population étudiée. Ainsi, les musiques appréciées des strates supérieures de la société dans les années 1960, que l'on pourrait associer à un certain type de jazz et aux musiques classiques de concert, n'est pas le même que celui des individus de cette classe dans les années 1980, ayant été eux-mêmes adolescents dans les années 1960 et ayant donc grandi avec l'essor du rock. Ils voient, à travers différentes études, que la proportion de gens intéressés par les genres dits « classiques » tend à diminuer au cours des années sauf auprès de la population des 60 ans et plus (Glevarec et Pinet, 2009 : 602). Ils proposent ainsi que, malgré un omnivorisme apparent qui se dégage des pratiques culturelles des classes supérieures, la dualité marxiste du « dominant-dominé [...] est dépassée » (Glevarec et Pinet, 2009 : 608).

Leur proposition regroupe les goûts et les pratiques culturelles en archipels théoriques et cherchent ainsi à créer un contrepoint à la proposition de l'éclectisme comme forme de distinction telle que proposée par Peterson et Kern. D'après Glevarec et Pinet, le gain en capital symbolique dû à des pratiques culturelles éclectiques n'est réel « que si les individus appartenant aux catégories supérieures font de leur éclectisme un élément de leur distinction, sinon il s'agit simplement d'une légitimité accrue de tous les genres » (Glevarec et Pinet, 2009 : 609). Ils explorent ainsi la possibilité que le « profil éclectique » se situe plutôt sur un axe horizontal avec les autres profils de pratiques musicales, comme « l'exclusivisme classique » ou « l'exclusivisme rock » sans pour autant être associé à une verticalité, ce qui exclue la dimension de la domination, essentielle aux autres théories traitées dans le présent chapitre (Glevarec et Pinet, 2009 : 610). En ce sens, ils reprochent aux « auteurs de

l'éclectisme» de traiter les œuvres indifféremment de «la structuration [...], du cosmopolitisme ou de la diversité alors [que ces éléments] sont la condition même [de l'éclectisme]» (Glevarec et Pinet, 2009 : 624). Cette idée n'est pas non plus étrangère à celle de l'effritement de la culture commune présentée par Anderson (2008 : 40) et que nous avons exposée en introduction du présent mémoire.

Les chercheurs n'excluent pas l'existence d'une certaine hiérarchisation de genres musicaux, mais elle existe au sein même d'un genre en particulier. Dans leur modèle sociologique du goût et des préférences musicales, Glevarec et Pinet tentent d'éviter la classification verticale directe, comme dans le modèle bourdieusien, ou hybride, comme dans le modèle de Peterson et Kern, présenté comme une pyramide inversée où l'univorisme se trouve en bas de l'échelle et l'omnivorisme, large, se trouve au sommet de la hiérarchie (Glevarec et Pinet, 2009 : 625). Leur classification verticale est faite selon une forme de « tablature » où les goûts d'un agent donné peuvent s'étendre sur un axe latéral et horizontal, créant un « archipel de goûts ».

En extrapolant à partir de leur théorie, nous comprenons que la domination d'une classe par rapport à une autre ne s'effectue non pas par la nature des pratiques éclectiques des agents sociaux, mais, plutôt, en fonction de l'usage symbolique de l'omnivorisme par les membres des strates sociales supérieures. En parallèle, ils défendent aussi que

l'amateur possède un capital de culture populaire qui le rend compétent dans un genre musical ou en rapport à une œuvre. Ces goûts univores sont *aussi*⁵³ des stratégies

⁵³ En italique dans le texte.

identitaires et statutaires ayant une logique et une cohérence qui leur sont propres. (Glevarec et Pinet, 2009 : 626)

Les auteurs défendent ainsi qu'une pratique omnivore n'est pas intrinsèquement supérieure ou inférieure à une pratique univore en ce qui a trait au goût musical. Cependant, on remarque une tendance de fond chez les amateurs de musique rap. Selon les recherches de Glevarec et Pinet, « le rap et les musiques électroniques sont [...] les genres les plus faiblement écoutés par ceux qui ont fait des études supérieures » (Glevarec et Pinet, 2009 : 605). L'obtention d'un diplôme d'études supérieures est un trait que l'on associe, dans un système de hiérarchisation traditionnel, à la classe dominante. On retrouve plutôt l'écoute de ces genres chez les jeunes de 14 à 19 ans, les professionnels issus de l'enseignement technique et les agents sociaux inactifs (Glevarec et Pinet, 2009 : 606). Leur enquête menant à l'élaboration de leur tablature du goût démontre également que les sujets ayant comme préférence principale la musique rap étaient généralement regroupés dans des classes jeunes, chez les ouvriers ou chez les employés de service. Ces sujets montraient, dans la plupart des cas étudiés, une affinité presque exclusive pour la techno et les *world musics*, laissant de côté les autres genres musicaux (Glevarec et Pinet, 2009 : 630). Cette conception semble cependant concerner une certaine manifestation, un peu plus « traditionnelle » du rap, puisque des auteurs comme Molinero (2009) défendent une polyvalence des profils socioculturels des consommateurs de rap en France (Molinero, 2009 : 23).

Ces conclusions, bien qu'elles apportent un regard critique intéressant aux différents modèles de l'omnivorisme, nous présentent plus de questions que de réponses par rapport à notre sujet d'étude principal, la scène « post-rap » ; si Glevarec et Pinet veulent présenter « l'usage contemporain qui est fait des biens culturels [...] dans une relative autonomie »

(Glevarec et Pinet, 2009 : 633), on constate que leurs observations vont en sens inverse des nôtres puisque celles-ci sont construites autour de pôles où gravitent certains goûts et certains comportements. Cette tablature, dans le cas précis de Glevarec et Pinet, présente un portrait d'auditeurs plus univores qu'omnivores; observation qui, bien qu'elle pût être juste au moment de l'étude, montre certaines incongruités face aux observations empiriques des programmations de radio et de festivals visant un large public.

L'un des exemples qui nous aidera à illustrer ce point est celui des concerts offerts par la formation Alaclair Ensemble dans le cadre d'événements estudiantins. Le groupe a participé en 2012 au spectacle de la rentrée scolaire de l'Université de Montréal organisé par la Fédération des associations étudiantes du campus de l'Université de Montréal (FAECUM). La formation participe également à un concert en 2013 à l'Université Laval dans le cadre d'un événement similaire organisé par la Confédération des associations d'étudiants et étudiantes de l'Université Laval (CADEUL). Le contexte de ces spectacles ne nous laisse que peu de doute quant à la nature du public visé dans le cadre de ces événements. Un spectacle de rentrée universitaire organisé par des regroupements d'étudiants est offert pour satisfaire une demande provenant de la communauté universitaire jeune ou, du moins, une communauté qui fréquente un établissement d'enseignement supérieur. Or, comme nous avons développé précédemment, les études sur l'omnivorisme culturel — même celles de Glevarec et Pinet — tendent à relier les individus les plus scolarisés aux comportements culturels éclectiques (Coulangeon, 2005 :

58-59)⁵⁴. Cette observation est cependant amendée au sein des enquêtes concernant les pratiques culturelles des québécois. L'étude de 2004 présente effectivement l'éducation comme le facteur le plus discriminant en ce qui concerne les habitudes artistiques de la population, mais la différence des pratiques entre les individus les plus scolarisés et les moins scolarisés est de plus en plus réduite (Garon, 2009 : 205). Il nous faudra conséquemment trouver une piste qui puisse nous permettre d'allier les différentes théories de l'éclectisme avec nos observations sur le discours et la médiation du « post-rap » qui prendra en considération des changements dans l'incidence des variables mises de l'avant par les modèles de l'héritage bourdieusien sur l'échelle de la hiérarchisation culturelle⁵⁵.

2.3 Un nouveau paradigme : Richard Florida et la « classe créative »

« We made it, we made it! »
mais moi j'travaille still salaire minimum
(Snail Kid (Dead Obies). 2016. « Oh Lord [Live] ». *Gesamtkunstwerk.*)

Bellavance, Valex et Ratté (2004) ont ouvert la voie à une réponse permettant de concilier les multiples modèles de la légitimité du goût et des pratiques culturelles. Pour que

⁵⁴ Le tableau en référence ici indique le nombre de personnes sur un groupe de cent qui ont une préférence pour certains genres musicaux. On note que les gens possédant un baccalauréat (français) ou un diplôme plus élevé sont généralement plus nombreux que la moyenne à écouter chacun des genres musicaux demandés par les enquêteurs.

⁵⁵ « Les genres musicaux renvoient à deux faits sociaux : aux groupes sociaux qui les “portent” et à la valeur musicale qu'ils ont acquise dans le champ musical contemporain. » (Glevarec et Pinet, 2009 : 633)

des individus appartenant à la même classe sociale puissent avoir des rapports aussi variés avec leurs pratiques et leur capital culturel que le néopuriste, l'éclectique branché et le philanthrope omnivore, il faut repenser l'hermétisme de ces classes ou, encore, les traiter sous un angle différent.

Le spécialiste des études urbaines Richard Florida explore, dans ses recherches, la notion de « classe créative » en tant que classe sociale distincte qui serait en essor depuis les trente dernières années. Son ascension serait plus précisément marquée au sortir de la crise économique étatsunienne de 2008. En se basant sur l'émergence de nouvelles industries au courant des toutes dernières décennies dans des domaines tels que le développement de logiciels, l'animation 3D et la distribution musicale informatisée (Florida, 2012 : 6), le chercheur propose que la révolution culturelle entraînée par le développement du monde numérique entraîne non seulement de nouvelles manières de travailler, mais, également, une nouvelle forme de statut social. Florida décrit ceux qu'il caractérise de « professionnels créatifs » (*creative professionals*) ainsi : « These people engage in complex problem solving that involves a great deal of independent judgment and requires high levels of education or human capital. » (Florida, 2012 : 8). Par la nature de leur travail et des traits communs dégagés par l'entremise de leurs actions sociales, tel que leurs choix de pratiques culturelles, le chercheur propose de présenter les individus qui œuvrent dans des milieux professionnels créatifs comme appartenant à une « classe créative ».

Pour soutenir sa pensée au sujet de cette classe de professionnels, Florida présente une actualisation du concept de classe sociale, rejetant certaines failles dans le développement de

cette idée depuis quelques décennies. Sa proposition répond à celle de sociologues tels que Daniel Bell, qui annonce la fin de la notion de classe dans la société américaine (Florida, 2012 : 366). D'après Bell, la notion de classe sociale telle que développée pendant la première moitié du vingtième siècle est devenue désuète au moment de la disparition de ce qu'il appelle le « capitalisme familial » (Bell, 1983 : 710). Avec ce concept, Bell propose l'idée qu'il est plus facile de différencier les membres de différentes classes lorsque des familles possèdent des entreprises et qu'elles se transmettent le pouvoir de génération en génération. Ainsi, la notion d'une classe immuable, provenant principalement du milieu social d'origine d'un individu, s'effrite davantage. En ce sens, Bell suggère que lorsque de grandes corporations prennent de l'importance, un schisme s'installe entre le statut de dirigeant, qui présente à la fois une autorité directe sur les employés et une forme d'investissement en capital humain, et le statut de propriétaire, qui n'a à fournir qu'un investissement en capital économique. D'une génération à l'autre, le capital économique d'un individu peut être transféré. Cependant, dans un contexte mondialisé, il est beaucoup plus difficile de recréer cette relation entre deux personnes portant le statut de dirigeant.

Ce constat vient nuancer la notion de classe sociale, montrant que le travail, la pensée et l'action individuelle sert plus à la définition et l'appartenance d'un individu donné à une classe. Pour soutenir ce point, il propose plutôt que

les variables démographiques classiques que les sociologues utilisaient pour définir la classe sociale et, de là, prévoir les comportements électoraux, les modèles d'éducation des enfants, les habitudes de consommation, etc. sont moins fiable à une époque où la culture, de plus en plus, favorise un « comportement social discrétionnaire » sur la base d'images mentales puisées dans les mass media (sic) (Bell, 1983 : 714).

Ces traits sont particulièrement présents chez ceux qui constituent ce qu'il appelle la « classe cultivée », constituée d'intellectuels, de producteurs et diffuseurs de culture, d'administrateurs et de praticiens de professions libérales (Bell, 1983 : 712). Certes, l'idée que l'éducation influe sur le capital symbolique et culturel d'un individu demeure bien présent dans les réflexions proposées par Bell. Cependant, l'idée d'un « comportement social discrétionnaire » ouvre la porte à des réflexions et des parcours plus marginaux et moins conforme au modèle de l'éducation classique, véhiculé par le modèle bourdieusien. L'unité de la classe sociale, présentée avec un type de comportement dicté par une éducation donnée, est ainsi moins visible chez Bell de même que chez ceux qui lui succéderont, comme nous avons pu voir dans les modèles de l'omnivorisme.

Le modèle de Florida se présente également en opposition à la pensée du sociologue Paul Kingston, défendant que l'idée marxiste de la classe sociale soit invalide dans le contexte du vingt-et-unième siècle et qu'il soit plus juste de parler de « statut socioéconomique » (Florida, 2012 : 366). Selon ce dernier, la corrélation entre le revenu et l'occupation, voire l'éducation, d'un agent donné ou de ses parents est moyenne ou faible, variant entre 0,4 et 0,6 (Kingston, 2000 : 35). À l'aide de cette notion de statut socioéconomique, Kingston dénouerait des problèmes méthodologiques et terminologiques que ses contemporains rencontrent dans leurs conclusions. En ce qui concerne les pratiques culturelles des membres de différentes classes sociales, le sociologue s'attaque aux études américaines sur les pratiques culturelles en affirmant que l'idée de « classe » continue à être véhiculée malgré son apparente inadéquation à la réalité empirique (Kingston, 2000 : 119). Il considère effectivement, en discutant particulièrement d'une étude de James Davis datant de 1982 intitulée « Achievement

Variables and Class Cultures : Family, Schooling, Job, and Forty-nine Dependent Variables in the Cumulative G.S.S. » (Davis, 1982), que l'on retrouve trop de comportements différents qui soient statistiquement vérifiables au sein d'un échantillon appartenant une même classe sociale pour que l'on puisse justifier quelques généralisations au sujet de leur regroupement statistique (Kingston, 2000 : 120).

Alors que chez Bell et Kingston, ces signes sont des symptômes de l'échec du système des classes à expliquer les nouvelles dynamiques sociales au tournant du vingt et unième siècle, Florida propose plutôt que l'émergence de la créativité en tant qu'élément fondamental du développement économique est à l'origine d'un changement de paradigme dans la manière de vivre des occidentaux (Florida, 2012 : 5). Conséquemment, ces mutations des moteurs de l'économie américaine entraînent aussi un changement dans les types d'emplois et d'entreprises qui s'y développent. Florida constate que, similairement à l'essor des emplois de service à la suite du déclin des emplois industriels traditionnellement associés au prolétariat, l'émergence des industries de développement technologique entraîne sinon un nouveau type d'emploi, du moins une nouvelle importance à cette strate de la société (Florida, 2012 : 9).

The Creative Class is the norm-setting class of our time. And the norms of the Creative Class are different from those of more traditional society. Individuality, self-expression, and openness to difference are favored over the homogeneity, conformity, and « fitting in » that defined the previous age of large-scale industry and organization (Florida, 2012 : 10).

Malgré l'association que l'on pourrait faire entre ce qu'il appelle la « classe de service », qui inclue des emplois comme ceux de personnel d'entretien ou de serveur (Florida, 2012 : 46), et le prolétariat, ces deux termes ne sont pas réductibles à la même idée. Nous comprenons ainsi

que la lecture de la notion de classe sociale de Florida ne s'effectue plus à l'aune du capital financier, mais plutôt du capital symbolique et culturel. Ainsi, nous ne devons pas considérer les individus en fonction de leur classe sociale, mais plutôt par rapport à leur classe professionnelle ou encore par rapport à leur fonction au sein de leur environnement social en ne tenant pas compte de l'idée de salaire. On note d'ailleurs que dans son ouvrage *The Rise of the Creative Class* (2012), Florida ne discute pas du statut des cadres. Nous pouvons cependant déduire, grâce au portrait singulier qu'il donne de la classe créative, qu'ils y appartiennent au même titre que les travailleurs autonomes.

Le corps des «emplois créatifs» est défini par la présence (non exclusive) des éléments suivants, recherchés par les agents sociaux appartenant à la classe créative : des formes de défis et de responsabilisation de l'individu, de la flexibilité dans les tâches, de la reconnaissance des pairs ainsi qu'un sentiment de communauté et, idéalement, un environnement propice à l'épanouissement d'autres entreprises créatives (Florida, 2012 : 69-74). Il est à noter que certains de ces éléments, soit celui de la localisation dans un environnement favorable au développement ainsi que celui de la reconnaissance engendrée par son travail et son statut, peuvent être vus comme des générateurs de capital social, offrant une position plus élevée dans la hiérarchie sociale.

L'idéaltype de l'agent social appartenant à la classe créative concorde avec les traits que l'on retrouve dans ces types d'emplois. L'auteur, en se basant sur les propositions du politologue Ronald Inglehart, attribue les changements économiques et dans les industries émergentes de ce genre à un changement de valeurs sociétal entraîné par la mondialisation

(Florida, 2012 : 59). D'après ceux-ci, la mondialisation économique permettant une plus grande sécurité, les individus cessent de penser en fonction de la survie, mais plutôt en fonction de l'expression personnelle.

Le gain d'influence des agents sociaux appartenant à la classe créative n'est pas étranger à leur capacité d'adaptation et à leur flexibilité, toutes deux mentionnées précédemment. Aux États-Unis, lors de la crise économique de 2008, le taux de chômage au sein de la classe créative n'a jamais dépassé les 4,4 % tandis que les ouvriers (*working class*) ont vu le leur monter à 15,2 % et les employés de service à 9 % (Florida, 2012 : 50). Puisque la probabilité d'être chômeur est à la baisse dans les milieux associés à la classe créative, ces emplois sont devenus choyés et prisés par les travailleurs.

Bien que les salaires moyens des membres de la classe créative soient plus élevés que ceux des agriculteurs, des ouvriers et des employés de service (Florida, 2012 : 42), on ne peut considérer que la différenciation entre ces groupes d'emplois se fait uniquement au niveau du revenu ou encore de l'éducation. Puisque cette catégorie d'emploi englobe les travailleurs autonomes et ceux du domaine artistique, on ne peut faire de corrélation claire avec le taux de diplomation et le capital culturel et symbolique de cette classe (Florida, 2012 : 40). En ce sens, cette catégorisation tend à démontrer qu'un gain de capital ne se produit plus uniquement dans un contexte académique comme le proposait Bourdieu pour la société française des années 1960 et 1970. Ce serait plutôt la stabilité d'emploi entraînée par la flexibilité que les membres de la classe créative démontrent qui fait de ces agents sociaux les individus avec le profil le plus en vue. Florida propose ainsi que la montée en importance de cette classe de

travail va non seulement grandir, mais qu'elle va porter le statut de créatrice de normes sociales et d'une culture commune (Florida, 2012 : 62).

Nous nous attardons sur ce modèle de classification sociale puisque la conceptualisation d'un nouveau type d'emploi vient avec des qualificatifs inhérents à ces derniers. En mettant la carrière plutôt que le revenu au sein de son modèle d'analyse, Florida se penche aussi vers les préférences et pratiques culturelles de ses sujets d'étude. À propos de l'éclectisme, l'auteur avance que :

[t]oday, however, eclecticism is rampant and spreading to a degree that seems unprecedented – and a taste for it is a social marker that can usually be counted on to distinguish a Creative Class person. Cultural intermixing, when done right, can be a powerful creative stimulus. (Florida, 2012 : 151)

Nous pourrions croire qu'en proposant une catégorie de carrières associée à une classe de travail ancrée dans une économie mondialisée, leur sentiment d'appartenance envers leur environnement immédiat soit faible. Ce constat pourrait également être fait au sujet des pratiques culturelles des individus qui constituent cette classe. En effet, la notion du village global (McLuhan et Powers, 1989) généré par la culture mondialisée porte à croire que la création locale devrait être sur un pied d'égalité avec toutes créations artistiques à travers le monde ayant une affinité stylistique. De fait, comme nous l'avons souligné précédemment, on constate un effritement de la notion de culture commune et de « l'effet de la machine à café » (Anderson, 2008 : 40). Florida propose néanmoins qu'un milieu géographique créatif entraîne une migration des esprits créatifs vers ces endroits qui deviennent, ainsi, des terreaux fertiles pour l'innovation.

Un milieu créatif entraîne une migration des esprits créatifs ; cette réflexion est, certes, plutôt cyclique — il s’agit d’ailleurs d’une critique que Richard Florida avance lui-même sur ses propres constats (2012 : 186) —, mais elle met tout de même en relief l’une des questions principales qui ont mené à la rédaction de ce mémoire. Dans un marché globalisé de la musique, comment une initiative locale peut-elle être en mesure d’atteindre un certain niveau de notoriété en distribuant gratuitement sa musique en ligne ? Pour le chercheur, il apparaît clair qu’une sensibilité pour le concept de communauté existe au sein de la classe créative. Il décrit même le phénomène de concentration des esprits créatifs en des lieux communs comme étant une « ségrégation géographique » (Florida, 2012 : 11).

Ainsi, la situation géographique devient un facteur important pour le développement d’un milieu agissant à titre d’incubateur de création. Florida propose que « de nombreuses économies locales sont caractérisées par des agrégats de compagnies similaires » (Florida, 2012 : 189-198)⁵⁶. Nous verrons alors, dans le prochain chapitre, comment Montréal, en tant que niche pour les « musiques émergentes », répond aux critères d’une ville créative définis par Florida et comment l’effervescence qui caractérise la métropole québécoise illustre adéquatement les propositions théoriques de cet auteur au propos du pouvoir de capital symbolique des membres de la classe créative.

⁵⁶ « Many local economies are characterized by clusters of like businesses. » (Traduction personnelle)

Chapitre 3. État des lieux sur les « musiques émergentes »

3.1 Vers une légitimation des musiques populaires

En exposant l'opposition entre le public de ce qu'elle nomme le rap indépendant et le rap de masse, Stéphanie Molinero (2009) nous éclaire sur les différentes attitudes qui peuvent caractériser un rapport à un genre musical en particulier. Ces comportements peuvent varier en fonction de la connaissance que possède un auditoire donné des codes propres à une forme musicale ou à une culture. Ce constat nous permet de réfléchir sur l'affirmation suivante que Simon Frith fait dans son article « L'industrialisation de la musique et le problème de la valeur » (2005) :

[La valeur de la musique] est déterminée non par ses caractéristiques internes, mais par l'usage qu'on en fait. Selon ce raisonnement, les publics très cultivés comprennent la valeur d'un morceau de musique à partir de ses qualités musicales. Les publics peu cultivés le comprennent en fonction de l'effet que cette musique exerce sur eux. (Frith, 2005 : 1132)

Cette observation constitue la pierre angulaire de l'argument de Frith tout au long de son article, où il interroge la façon dont l'industrialisation de la musique a pu changer la valeur esthétique des musiques populaires⁵⁷. La production de masse des disques et l'électrification des instruments sont deux facteurs ayant facilité le développement d'un marché des musiques

⁵⁷« Les problèmes ainsi posés – la position de l'artiste sur le marché, les rapports de classes et de communauté, les tensions entre technologie et tradition, la prise en compte de la race et de la nation, la distinction entre public et privé – ne se limitent pas à un seul groupe social ou à une seule pratique musicale. Ils reflètent le même processus sous-jacent : l'industrialisation de la musique. » (Frith, 2005 : 1134)

populaires durant la seconde moitié du vingtième siècle, ce qui a entraîné un changement de paradigme dans la manière dont nous abordons la musique. Frith propose ainsi qu'à l'ère de l'industrialisation de la musique, de « nouvelles formes de différenciation sociale, de nouveaux moyens pour marquer les liens et les frontières de classes [ainsi qu'] une nouvelle hiérarchie culturelle » (Frith, 2005 : 1134) ont été induites par l'apparition d'un nouveau marché pour la culture de masse. Si pour ce dernier, le mode de distinction qui oppose « l'auditeur expert » existait bel et bien dans le monde de la musique classique avec l'émergence de la bourgeoisie, entraînant un vif intérêt pour la musique de salon et le développement d'une industrie de la partition, cette idée de l'existence d'une qualité supérieure d'écoute allant de pair avec une connaissance musicale s'établit également dans le monde des musiques populaires (Frith, 2005 : 1136) de la deuxième moitié du vingtième siècle.

Cette différenciation des musiques populaires se fait, selon Simon Frith, en fonction de la qualité d'un musicien — ou du moins d'une œuvre musicale. Celle-ci est jugée par les critiques du domaine en fonction de l'intégrité artistique (ou, comme le dit l'auteur, sa « crédibilité en tant qu'[artiste] en dépit des termes commerciaux qui enserrent leur action ») de ce dernier et en fonction des valeurs propres au genre auquel on associe l'œuvre ou le musicien en question (Frith, 2005 : 1139-1140). Cette opposition entre les musiques industrialisées et celles ayant une portée artistique, qualifiée par un public érudit, s'installe également dans la culture québécoise.

3.1.1 La domination du chansonnier et de l'auteur-compositeur-interprète

Ces réflexions trouvent leur écho dans les travaux de la sociologue et anthropologue Michèle Ollivier qui aborde la notion de « quétaine » dans la musique francophone québécoise (Ollivier, 2006). Proposant une perspective bourdieusienne, la chercheuse évalue qu'un agent social construit son capital symbolique autour de la reconnaissance de son accomplissement artistique. Cette idée est mise en opposition avec celle qu'un individu marque son capital par l'entremise de son succès commercial (Ollivier, 2006 : 97). En se basant sur son enquête menée en 1992 auprès de différents intervenants du milieu culturel et artistique au Québec, Ollivier avance que les principaux facteurs de distinction et de prestige pour un artiste se situent dans son authenticité, sa longévité et son influence (Ollivier, 2006 : 103). Inversement, la pratique d'un genre musical, comme la variété ou le country, est un facteur qui diminue le prestige d'un artiste, contrairement à une pratique du rock ou du pop-rock (Ollivier, 2006 : 108).

L'enquête d'Ollivier met en opposition la figure du snob et du « quétaine », définit comme un agent social aux préférences jugées datées ou considérées de mauvais goût (Ollivier, 2006 : 114). Le modèle de la chercheuse est construit à partir d'une dualité inscrite dans l'histoire des musiques populaires au Québec, opposant les chansonniers, qui ont aidé à construire l'identité nationale des Québécois d'expression francophone, et les artistes-interprètes spécialisés dans les œuvres de variété, qui sont généralement des adaptations ou

des traductions de succès américains, britanniques ou français (Ollivier, 2006 : 99). Les amateurs des chansonniers, entre les années 1960 et 1990, se voient attribué l'étiquette de « snobs » intellectualistes alors que les amateurs des spectacles de variétés se font accuser de préférer des plaisirs dénués d'intérêt et essentiellement, provenant d'un milieu principalement axé dans une dynamique de rentabilité des produits culturels.

La population à l'étude dans le cadre de l'enquête d'Ollivier vient confirmer les propositions de Simon Frith au sujet de la hiérarchisation des goûts à l'ère de la musique industrialisée. Les répondants sont ici des membres de l'industrie de la musique au Québec, faisant d'eux des juges qualifiés pour reconnaître les qualités intrinsèques d'une œuvre ou, dans le cas présent, de différentes propositions artistiques. Ces personnes sondées attribuent une valeur importante aux musiciens qu'ils estiment intègres du point de vue artistique. Le prestige, selon les critères d'Ollivier, provient notamment de la reconnaissance des pairs ; cette idée est clairement articulée ici autour des chansonniers et des auteurs-compositeurs-interprètes aux dépens des interprètes. On remarque d'ailleurs que les critères de vente ne sont que très peu pris en compte pour le calcul du prestige ; l'auteure défend qu'une portion importante du répertoire des chansonniers constitue une partie de « l'âme du peuple » (Ollivier, 2006 : 107). Cette déclaration vient renforcer l'idée que pour attribuer un pouvoir ou une valeur symbolique à un corpus musical, « l'effet » exercé par les œuvres sur un public de consommateurs culturels n'est pas ou peu considéré, en opposition à celui causé auprès d'un auditeur plus attentif, qui prend une approche d'esthète face au matériel. L'idée soulevée par Ollivier met en lumière une forme d'hiérarchisation de la qualité de l'écoute; « l'âme du

peuple » ne va pas avec la popularité mercantile, mais avec son incidence auprès de certains auditeurs, associés au bon goût et à une forme de connaissance des arts.

La chercheuse propose que la société québécoise des années 1990 voie le schisme entre la figure du snob et du « québécois » s'estomper. L'un des facteurs qu'elle soulève pour expliquer ce rapprochement est le niveau d'éducation, qui s'est élevé depuis la période des chansonniers, dans les années 1960 et 1970, alors qu'une scolarité plus élevée était corrélée avec un intérêt plus fort pour cette pratique culturelle que celle des interprètes des musiques de variété (Ollivier, 2006 : 112). Elle avance, par contre, que l'approche bourdieusienne de la question s'avère légitime et qu'une relation de domination et de violence symbolique s'installe entre les deux types de pratiques culturelles. Cette observation est non seulement légitime, mais justifiable par la contemporanéité des recherches de Bourdieu et du terrain effectué par Ollivier. Néanmoins, nous proposons que ce schisme, plutôt que de s'amenuiser, semble plutôt avoir subi une transformation lors des années 1990 et oppose désormais les objets culturels produits dans un contexte d'industrie musicale que l'on nommera « officielle » car cautionnée par l'industrie culturelle et le star-système mis de l'avant par les médias à grand déploiement comme les radios à licences commerciales, les revues et journaux à grande distribution et les chaînes de télévisions généralistes ainsi que les objets culturels produits au sein de l'industrie alternative ou, comme les appelle le chercheur en science des communications Martin Lussier, les « musiques émergentes » (Lussier, 2011). Si les deux situations sont similaires, où une notion de commercialisation d'un objet culturel s'oppose à une création intellectualisée et esthétisante, la notion « d'industrie alternative » prend sa part d'importance dans la nouvelle grille d'observation. Bien que le réseau des salles de spectacles et la radiodiffusion diffèrent

pour les artistes des années 1970, les canaux de distribution musicale demeuraient similaires. La démocratisation des outils d'enregistrement et des voies pour rendre sa musique publique entraîne un nouveau réseau professionnel en marge du modèle mis de l'avant lors des périodes étudiées par Ollivier.

3.1.2 L'industrie alternative des « musiques émergentes »

Pour Lussier⁵⁸, les « musiques émergentes » constituent un ensemble hétérogène aux contours peu définis. L'appellation elle-même semble porter les intervenants du milieu et des médias à une certaine confusion ; il n'est pas rare de croiser plusieurs étiquettes interchangeables pour traiter du même phénomène. Lussier répertorie, notamment, les termes « *underground* », « indépendant », « alternatif » ou « de la relève » pour décrire cette catégorie de classification musicale (Lussier, 2011 : 24). Le cœur de son étude porte justement sur les problèmes sémantiques associés à la définition de ce « genre » musical. Pour l'auteur, en raison de leur forme inconstante à travers le temps, il est ardu de traiter des « musiques émergentes » en fonction de leur nature. D'entrée de jeu, il indique qu'il concentre son attention sur le phénomène

en tant que lieu permettant d'explorer des façons de faire tenir et agir ensemble des éléments hétérogènes — sons, organismes, acteurs, enjeux, lieux, événements — qui ne se réduisent pas aux modes de regroupement les plus usités en musique populaire — genre, style, sous-culture et communauté, par exemple. (Lussier, 2011 : 15)

⁵⁸ L'analyse des propos de Lussier est basée sur un travail présenté dans le cadre du séminaire MUL6248 « Les publics de la musique » offert à l'Université de Montréal au courant de la session d'hiver 2014.

Lussier explore donc l'idée de « devenir-ensemble » empruntée aux théories de Gilles Deleuze et Félix Guattari (Lussier, 2011 : 45). L'idée adaptée au contexte des « musiques émergentes » propose que si l'on ne peut définir ce qu'elles sont sans tomber dans les cas d'exception ou dans la description par la négative, il est plus facile de savoir quelle direction, elles prennent en tant que groupe. L'idée de devenir-ensemble présente plutôt la catégorie « musiques émergentes » comme un vecteur dont les coordonnées sont en constante transformation. La nature hétérogène de ces musiques ne les rend effectivement définissables que par leur trait unificateur qui est, ici, leur positionnement par rapport à une industrie du spectacle « officielle »⁵⁹. En tant qu'ensemble, ce corpus musical se propage

par le truchement de tout ce qui lui tombe sous la main : sujets, objets, débats, apparitions médiatiques, sons, critiques, artistes, salles, discours scientifiques, décisions politiques, etc. (Lussier, 2011 : 62)

La direction du devenir-ensemble que constituent ces « musiques émergentes » est *a priori* imprévisible et n'est pas codifiée. Selon la définition communément acceptée de ces musiques émergentes, certains artistes peuvent œuvrer pendant des années et obtenir un succès relatif tout en restant en dehors de l'industrie musicale « officielle » au Québec. Laurent Saulnier, responsable de la programmation des FrancoFolies de Montréal, indique que l'auteur-compositeur-interprète Stephen Faulkner appartient à cette catégorie « émergente » malgré ses quarante ans de carrière (Lussier, 2011 : 38). Nous pouvons expliquer cette place en marge de l'industrie culturelle par une proposition esthétique ou politique qui s'apparente à une culture alternative plutôt qu'à une culture commune. Dans le cadre de nos entretiens, le directeur

⁵⁹ L'industrie musicale décrite qui recoupe les idées exposées dans les travaux de Michèle Ollivier, en opposition à cette « industrie alternative » que nous avons mentionnée et dont nous discuterons plus tard dans le présent chapitre.

musical de CISM 89,3 FM mentionne également les problèmes liés au terme « émergent » en mentionnant des artistes n'ayant jamais accédé ou qui n'ont jamais voulu accéder au réseau commercial⁶⁰. Conséquemment, le terme « musiques émergentes » ne s'applique pas uniquement ni systématiquement à la proposition artistique d'un musicien ou d'une formation en début de carrière. Les candidats à un concours télévisé comme *Star Académie* ou *La Voix*, en raison de leur place établie dans l'industrie musicale et leurs grandes cotes d'écoute, verront plus difficilement leur proposition classée comme une forme de « musiques émergentes ».

Les « musiques émergentes » sont beaucoup plus définies par leur médiation que par leur contenu musical formel. Cette catégorie de classification est constituée d'éléments hétérogènes qui trouvent leur point commun dans leur manifestation sociale. Le premier indice qui nous permet de penser de la sorte est révélé par Lussier lui-même dans son livre. En traitant de la manière dont le devenir-ensemble apparaît à l'œil nu, il mentionne certaines institutions qui définissent ces musiques ; celles-ci ne sont d'ailleurs pas sans rappeler les éléments constitutifs d'une scène :

⁶⁰ « “La relève” *pis* “émergent”, j’trouve que ça connote un acte de passage d’un à l’autre, possiblement, *pis*, d’une certaine façon, c’est pas approprié. Même si ces mots-là se retrouvent probablement dans ma bouche à l’occasion. Mais tsé, il y a des gens qui restent “*underground*” toute leur vie, comme Vincent Peake [musicien actif dans la scène rock depuis 1986] par exemple et, à quelque part, c’est un choix. Clairement, ce gars-là aimerait pouvoir mieux vivre de sa musique mais il ne ferait pas de la musique qui est populaire pour autant, de la musique “*mainstream*”. Fait que de dire que ce gars-là, y’a pas “émergé” depuis ce temps-là... y’est comme “*underground*” *pis* “culte” en même temps, si tu veux, mais y’est pas “*mainstream*” pour autant. Le terme de “la marge” je le trouve quand même correct. » (Poirier, 2 décembre 2015)

Que ce soit à travers des galas (par exemple, le gala des MIMI et le Gala de l'alternative musicale indépendante du Québec – GAMIQ), des organismes (la SOPREF, Faites de la musique ! et l'Association pour la protection des lieux alternatifs de la culture émergente, entre autres), des festivals (le Festival de musique émergente en Abitibi-Témiscamingue – FMEAT – Espaces émergents, notamment), des études [...], un annuaire [...] ou des compilations [...], cette bannière [est] diffuse mais incontournable et les liens qui y sont tissés sont de plus en plus prégnants. (Lussier, 2011 : 85)

Lussier expose ici des événements et des objets dont l'existence démontre la vivacité de ce que nous appellerons « l'industrie alternative » de la musique au Québec et constitue une sorte de réseau, ou de monde artistique (Becker, 1988) et où se développent les « musiques émergentes ».

Bien qu'il n'utilise pas ce vocabulaire, Lussier aborde la notion de « monde artistique » et de réseau parallèle dans son œuvre et contribue à définir plus clairement comment les « musiques émergentes » se manifestent dans le milieu des musiques populaires au Québec. Le second chapitre de son ouvrage décrit le travail de la désormais défunte Société pour la promotion de la relève musicale de l'espace francophone (SOPREF)⁶¹ pour soutenir la création d'un réseau professionnel pour les artistes locaux. L'un des outils recensés par Lussier est le « Bottin des musiques amplifiées », servant à recueillir les informations sur les promoteurs, agents, artistes et salles de spectacles participant au monde des « musiques émergentes ». Bien que le nom de l'organisme indique qu'il travaillait pour la promotion de la « relève », les témoignages recueillis par le chercheur montrent bien que la participation à la

⁶¹ La SOPREF s'est dissoute en 2009 pour s'annexer à la Société Professionnelle des Auteurs et Compositeurs du Québec (SPRACQ) entre autres pour des raisons causées par la chute du nombre de ventes de disques des artistes couverts par l'organisme (SPRACQ, 2009).

SOPREF dépendait d'un certain niveau de « maturité » (Lussier, 2011 : 113) des requérants, qu'elle soit artistique ou promotionnelle. Lussier rapporte notamment des entretiens avec des employés de l'organisme qui indiquent que leur Bottin, outil de mise en relation entre divers intervenants-membres, est constitué de plus de 1500 entrées et que ces artistes sont jugés « prêts » à se faire appeler pour un travail quelconque dans l'industrie (Lussier, 2011 : 113). La SOPREF, en tant qu'organisme, servait à la fois à cristalliser le statut d'artiste « de la relève », qu'on associe à la production de « musiques émergentes », mais, également, à les introduire dans un réseau professionnel alternatif :

l'expérience, telle que produite par la SOPREF, rend détectable ces corps expérimentés et les fait passer dans un autre monde. [...] l'organisme les fait entrer dans un nouvel ensemble de rapports, incluant entre autres les industries musicales québécoises, les différentes lois et subventions gouvernementales, les médias et les traditions héritées de certains organismes en France — comme le Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles (IRMA). (Lussier, 2011 : 124-125)

En tant qu'organisme qui se présente comme un « club-école » (Lussier, 2011 : 140), la SOPREF aide les artistes locaux à se préparer à l'entrée dans l'industrie musicale québécoise en créant une industrie parallèle et « impose la reconnaissance de l'existence des “musiques émergentes” dans sa relation avec les industries musicales en présupposé implicite » (Lussier, 2011 : 154). Sans garantir un succès aux artistes qui profite de ses services, la Société peut s'enorgueillir d'avoir pu aider au développement de carrière de musiciens qui ont réussi à percer le réseau principal de la culture populaire québécoise, tels que DJ Champion⁶² ou la

⁶² Maxime Robin, connu sous son nom de scène DJ Champion, est un compositeur de musique électronique qui utilise une instrumentation élargie et des musiciens sur scène lors de ses spectacles pour créer ses ambiances sonores qui s'approchent stylistiquement du rock et de la pop. L'artiste a été récompensé au Gala de l'ADISQ en 2005 et en 2006 pour son album *Chill 'Em All* et pour la tournée subséquente (Bonsound, 2016).

formation Les Trois Accords⁶³ (Renaud, 2009). Cependant, cette structure inclut également des artistes qui ne désirent pas nécessairement sortir du réseau « émergent », créant une production artistique qui appartient à l'ensemble des « musiques émergentes », mais qui ne tend pas à ne plus être « musiques émergentes ».

Les artistes, de pair avec l'industrie alternative qui sert de niche à la culture « émergente », constituent un monde culturel distinct qui ne se jumèle pas toujours avec le réseau « officiel » et professionnel de la musique au Québec. La plupart des artistes associés aux « musiques émergentes » ne voient pas leurs performances rémunérées en fonction des tarifs proposés par la Guilde des Musiciens du Québec. De fait, au début des années 2000, seulement 5 % des musiciens de ce réseau étaient affiliés à la Guilde (Lussier, 2011 : 177). La plupart des salles de spectacle accueillant les concerts de ces artistes ne pourraient, d'ailleurs, pas les rémunérer au tarif recommandé par ce syndicat pour musiciens, faute de moyens financiers. L'ancien président de la Guilde des Musiciens du Québec, Émile Subirana, défendait qu'en refusant de se plier au même standard que les artistes professionnels, les musiciens « émergents » ne constituent pas « la vraie relève musicale », mais plutôt un secteur d'activité à part (Lussier, 2011 : 176).

⁶³ Les Trois Accords est un groupe de rock aux textes humoristiques ayant connu un succès auprès des radios communautaires et de campus du Québec, puis à travers les divers réseaux radiophoniques et télévisuels grâce à leur titre « Hawaïenne ». Depuis, la formation rencontre une réponse favorable auprès des publics des différents réseaux de l'industrie du spectacle québécoise (Bande à Part, 2009).

Cette observation, bien qu'elle fût jugée scandaleuse en 2001, lorsque la Guilde et les représentants de la scène des « musiques émergentes » ont eu une escarmouche médiatique autour des pratiques de rémunérations de certaines salles de spectacle comme le Café Sarajevo à Montréal (Lussier, 2011 : 155), comporte néanmoins une part de justes constats. En développant non seulement ses organismes de diffusion, mais aussi ses propres systèmes de récompenses avec les MIMI (Initiative musicale internationale de Montréal), qui ont existé jusqu'en 2006, puis avec le Gala de l'alternative musicale indépendante au Québec (GAMIQ) qui a tenu sa onzième édition en 2016, on peut constater qu'il existe une réelle industrie parallèle, autonome, répondant à ses propres codes (Lussier, 2011 : 253).

3.1.3 Les « musiques émergentes » et l'industrie alternative

Le travail de Martin Lussier, aussi éclairant soit-il pour expliquer la nature variée des « musiques émergentes » et pour en définir une ontologie philosophique, propose peu de réponses par à propos de leur statut en tant que pratiques culturelles et en tant que porteuses de capital symbolique. Nous avons demandé à un journaliste culturel québécois ainsi qu'aux responsables de la programmation musicale de deux stations montréalaises de radio étudiante, CISM 89,3 FM et CHOQ.ca, comment s'effectue la sélection des artistes qui seront sujets de leur couverture. Ces deux radiodiffuseurs, comme nous l'avons exposé en introduction, suivent les consignes du CRTC par rapport au type de contenu musical présenté sur leurs

plateformes⁶⁴. La réponse de Benoît Poirier, directeur musical à la station CISM 89,3 FM, se situe dans cette direction.

Généralement, ce sont des artistes qui écrivent leurs propres chansons. J'te dis généralement, mais il y a des exceptions. Généralement, c'est des auteurs-compositeurs-interprètes. Ça, c'est quand même une bonne marge avec les radios commerciales. Après, idéalement, même si l'artiste n'est pas diffusé sur les radios commerciales, il [ne faut pas vraiment que] le son ne connote celui des radios commerciales. C'est-à-dire que c'est pas parce que tu joues pas sur les ondes commerciales que tu vas automatiquement jouer ici. C'est pas binaire comme relation. (Poirier, 2 décembre 2015)

Poirier propose ici un rapprochement avec la délimitation cernée par Michèle Ollivier dans ses études sur les musiques populaires au Québec dans les années 1990. Will Maurer, directeur musical à CHOQ.ca, propose une vision similaire de la question.

Au début, j'ai pas accepté de Jean Leloup⁶⁵, par exemple, et on me l'a reproché. [...] Après réflexions et discussions avec le comité musical de CHOQ, on a décidé de le mettre en rotation quand même, parce qu'il y a eu une démarche. Mais je dirais plus qu'« émergent » au propre, ça serait vraiment le cocon. Le moment où t'as de la matière professionnelle et diffusable ; parce que t'as le pré-émergent, c'est-à-dire qu'on ne va pas diffuser d'enregistrements faits sur un iPhone. Il faut quand même qu'il y ait une volonté artistique professionnelle, que tu sois allé travailler ton son, que tu commences à avoir ton son et puis, même quand tu arrives au troisième album [...] y'a encore une volonté. (Maurer, 2015)

Dans les propos des deux responsables de la programmation musicale de CISM et de CHOQ.ca, on retrouve la notion démarche créatrice ainsi que celle de professionnalisation, toutes deux présentes dans le discours que la SOPREF tenait dizaine d'années auparavant. Nous comprenons à travers ce discours que l'étiquette « émergente », qui est attribuée à ces

⁶⁴ La radio de l'Université de Montréal, CISM 89,3 FM, est diffusée à la fois sur les ondes FM et dans Internet via leur site web. CHOQ.ca, radio de l'UQAM, est, quant à elle, uniquement diffusée en ligne.

⁶⁵ Jean Leloup est un auteur-compositeur-interprète actif depuis 1983 qui a connu un succès à travers la Francophonie avec son second album, *L'amour est sans pitié*, paru en 1991. (Boisvert-Magnen, 2016). Maurer fait référence ici à son album de 2015, *À Paradis City*.

musiques, ne doit pas être amalgamée avec amateurisme ou démarche débutante— ce que Maurer définit comme étant le « pré-émergent ».

Lorsqu'on questionne nos intervenants sur le terme « musiques émergentes », l'idée d'une industrie alternative revient rapidement.

Je pense que c'est « alternatif » le mot. « Émergent », je trouve que ça veut rien dire parce que WD-40⁶⁶, ce n'est plus un groupe émergent. Il n'émergera jamais, d'une certaine façon. Ils ont une niche alternative. Ce n'est pas un truc qui est nécessairement accessible à tous, mais c'est un truc... Ben, j'haïs ça « champ gauche », là, mais c'était ça l'appellation y'a dix ans. J'irais vraiment avec « alternatif ». Quelque chose qui est en marge du circuit commercial et des gros trucs. (Boisvert-Magnen, 14 décembre 2015)

Dans le contexte de l'entretien, les objets que Boisvert-Magnen regroupe sous le terme « gros trucs » sont les radios commerciales, le vedettariat national ou international ainsi que le réseau des grandes salles de spectacles et des amphithéâtres. Bien qu'il soit clair qu'il s'agit d'une musique étrangère à ce monde (Becker, 1988), nos répondants semblent néanmoins hésiter à utiliser le terme « émergent ». Ceci conforte l'affirmation de Lussier, qui mentionne la difficulté d'utilisation du terme « musiques émergentes » et la pluralité des étiquettes pour saisir le concept de cette scène en marge du réseau de l'industrie musicale (Lussier, 2011 : 22).

⁶⁶ WD-40 est un trio de rock saguenéen formé en 1994. Dès son premier mini-album, paru en 1996, WD-40 connaît un succès auprès des radios communautaires et universitaires, lui permettant de se tailler une place au sein du milieu des « musiques émergentes » (Lussier, 2011 : 19). En 2015, la formation a fait paraître un extrait intitulé « D'aussi loin », marquant encore leur présence au cœur de la scène musicale québécoise après 20 ans d'existence.

3.1.4 La médiation des « musiques émergentes »

*Hipster rich grâce à CISM radio
So tu peux m'appeler Yann Payroll⁶⁷*
(Loudmouth (Loud Lary Ajust). 2012. « Gruau ». *Gullywood*)

Comme nous l'avons mentionné dans la section 2.2.3, les radios universitaires canadiennes doivent faire concorder la nature de leur programmation avec les directives du CRTC. Le règlement 2010-499 ne discute cependant pas directement des répertoires musicaux. Ces organismes doivent ainsi définir eux-mêmes les types de contenus musicaux qu'ils diffusent. À l'écoute des programmes musicaux de ces différentes stations de radio, on remarque à travers celles-ci un certain consensus dans les choix effectués. Ce consensus se manifeste à la fois dans la manière de présenter les « musiques émergentes » au public et dans la description de leur mission en tant qu'organisme. CISM 89,3 FM présente son mandat de la manière suivante :

Le mandat de CISM est très clair : **agir en tant que tremplin pour la relève⁶⁸** en révélant les nouveaux talents québécois encore inconnus des grands médias. En quelques mots, CISM est une radio jeune et décidée à stimuler la diversité et l'innovation. (CISM, 2014)

La première phrase du mandat confirme l'inscription de CISM dans le cadre du règlement 2010-499 du CRTC. Le vocabulaire utilisé dans la seconde, par contre, est chargé d'une portée symbolique beaucoup plus importante. Les termes « diversité » et « innovation »

⁶⁷ Jeu de mot avec « payroll », signifiant que le groupe fait partie – ou aspire à faire partie – de la masse d'artistes recevant des redevances reliées à la diffusion de leur musique sur les ondes hertziennes et « Yann Perreau », auteur-compositeur-interprète québécois dont l'œuvre a circulé dans le réseau des « musiques émergentes » au courant des années 2000.

⁶⁸ En gras dans le texte original.

indiquent non seulement que le contenu musical de la station est hétérogène en ce qui a trait aux genres diffusés, mais que celui-ci se distingue par son inventivité et ses qualités esthétiques nouvelles. Will Maurer mentionne également le principe du « tremplin » lorsqu'il parle de CISM 89,3 FM :

Avec mon autre volet artistique, je suis beaucoup plus... j'ai jamais visé à envoyer [ma musique] sur les radios commerciales parce que j'en ai rien à foutre, je serais beaucoup plus intéressé à passer sur CISM. [...] Tu vois, [le fait] d'avoir l'album approuvé par CISM, je trouve ça vachement plus gratifiant et je me dis que c'est vraiment plus cool parce que t'as un vrai jugement sur ta musique, alors que dans les grosses radios commerciales, quand moi je les écoute, en tout cas, et connaissant comment ça se passe derrière, le directeur musical ne se sert plus trop de ses oreilles (Maurer, 12 décembre 2015).

L'idée qu'une radio étudiante proposant des « musiques émergentes » offre un meilleur tremplin pour un artiste en raison du jugement éclairé qu'on prétend lui donner, rappelle la proposition de Simon Frith évoquée précédemment sur la hiérarchisation des goûts et des pratiques musicales, soit que la valeur d'une œuvre provient plutôt de son utilisation que de ses qualités intrinsèques (Frith, 2005 : 1132). Ce critère n'est cependant pas complètement exclu de l'équation.

Dans le descriptif disponible sur son site web, la station CHOQ.ca propose également un discours qui présente les mêmes orientations que celles de son homologue de l'Université de Montréal.

CHOQ a pour mission d'offrir par ses activités radiophoniques, une voix à la communauté universitaire de l'UQAM, dans un esprit de découverte et de diversité. Par son infrastructure, elle favorise les projets, les partenariats et l'apprentissage au sein de la communauté uqamienne (sic), tout en étant à l'affût des opportunités de diffusion radiophonique. (CHOQ, 2016)

La « découverte » et la « diversité » reviennent encore pour accentuer la dualité entre la proposition des radios universitaires et celle des stations commerciales. Lorsqu'on demande au

journaliste du *Voir* Olivier Boisvert-Magnen ce qui intéresse musicalement le public cible de sa publication, il répond que le sujet doit être « dans la vague du moment, dans les tendances ». Il ajoute : « Je pense qu’il y a un petit peu un genre d’audace qu’il faut avoir, aussi. Un *edge*, quelque chose qui fait qui le rend intéressant même si tu ne le connais pas » (Boisvert-Magnen, 14 décembre 2015).

Que l’on parle d’audace, de diversité, d’innovation ou de « *edge* », les médias qui favorisent les genres alternatifs s’entendent sur la nécessité d’une certaine volonté, par rapport au contenu musical qu’ils diffusent, de s’éloigner des propositions généralement entendues dans les médias appartenant à l’industrie « officielle ». Différents festivals portant l’étiquette de « l’émergent » adoptent également ce discours. La mission du Festival de l’Outaouais émergent indique que l’organisation offre des propositions musicales provenant de « l’avant-garde » de sa région (Festival de l’Outaouais émergent, 2014). Le Festival de musique émergente en Abitibi-Témiscamingue propose également de « favoriser la diffusion de musique originale et l’émergence de sa jeune relève » (Festival de musique émergente en Abitibi-Témiscamingue, 2014). « L’originalité » et « l’avant-garde » sont utilisées pour créer une différenciation entre le contenu qu’ils présentent et ceux des différents festivals québécois, soient-ils nichés dans un genre musical précis, comme le Festival international de jazz de Montréal⁶⁹, l’Amnesia Rockfest de Montebello⁷⁰ ou le Festival international de musique

⁶⁹ Le Festival International de Jazz de Montréal fut fondé en 1980 et se déroule annuellement aux mois de juin et juillet dans le Quartier des Spectacles de la métropole (Péan, 2016).

⁷⁰ L’Amnesia Rockfest se déroule chaque année depuis 2005 dans la municipalité de Montebello dans la région de la Petite-Nation, en Outaouais (Martel, 2016).

actuelle de Victoriaville⁷¹, ou encore plus généralistes, comme les FrancoFolies de Montréal. Si un festival proposant un genre musical plus niché peut proposer des artistes moins connus du grand public au sein de sa programmation, leur proposition musicale demeurera néanmoins cohérente et homogène avec le reste de ce qui est offert au public dans ce cadre. Chacun des deux festivals relevés utilisant le terme « émergent » dans son nom, cependant, propose différents genres musicaux dans sa programmation sans rechercher de noms bien connus du public et issus de l'industrie principale de la musique au Québec, comme le ferait un festival généraliste, à l'instar des FrancoFolies. Le fait qu'ils utilisent ce terme dans leur propre nom marque sinon un rapprochement, du moins une volonté claire d'afficher des caractéristiques communes avec l'ensemble « musiques émergentes ». En associant les concepts d'avant-garde et de relève, ces organismes présentent une dichotomie similaire à celle exposée par Ollivier. Les institutions qui constituent l'industrie « officielle » ciblent un auditoire constitué d'un pan plus large de la population que les acteurs du milieu « émergent », ce qui peut les rapprocher de la notion « d'âme du peuple » comme le répertoire des chansonniers (Ollivier, 2006 : 107). Cependant, la composition même des organisations « émergentes » vient donner aux musiciens appartenant à ce monde artistique l'approbation de leurs pairs. Le matériel par des musiciens et produit sinon pour des musiciens, du moins pour un public averti à la recherche d'une certaine audace, vient ajouter à l'aura qui englobe ce milieu musical et, par conséquence, sa valeur en tant que véhicule d'un capital culturel. Cette nuance déplace le regard que la chercheuse posait sur les chansonniers et les interprètes en tant que relation « haut-de-gamme » et « bas-de-gamme » à un portrait plus nuancé entre une offre se disant

⁷¹ Fondé en 1983, le Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville est un événement spécialisé dans la diffusion de musiques improvisées et expérimentales (Productions Plateforme inc., 2016).

« haut-de-gamme » chez les musiques émergentes et une qui jouit d'un aval populaire, plus associée à la classification « moyenne ».

Le concours montréalais Les Francouvertes propose également la promotion d'artistes « émergents » ou « de la relève ». Nous remarquons que le vocabulaire associé à « l'avant-garde », « l'innovation » et « l'originalité » sont également présents dans les textes descriptifs disponibles au public sur le site web de l'événement.

Les Francouvertes [...] s'adressent à la relève musicale francophone canadienne afin de favoriser l'émergence d'artistes et de groupes de tous les genres musicaux. [...] Les Francouvertes offrent aux artistes une tribune de choix pour présenter leurs compositions originales à un public friand de nouveautés et à des professionnels qui sont au rendez-vous à titre de partenaires, mais aussi afin d'être aux premières loges pour découvrir les artistes de notre espace musical qui, bientôt, animeront les scènes d'ici et d'ailleurs. (Francouvertes, 2014)

Contrairement à la mission des différents organismes que nous avons cités, Les Francouvertes indiquent plus clairement les qualités propres de son public théorique. Le concours se vend auprès des gens « friand[s] » de nouveautés et désireux de connaître avant les autres les tendances de demain (« être aux premières loges pour découvrir les artistes [...] qui, bientôt, animeront les scènes d'ici et d'ailleurs »).

Les différents diffuseurs qui s'identifient comme appartenant à la niche des « musiques émergentes », en proposant des musiques hétérogènes unies sous le sigle de l'avant-garde et de l'innovation, construisent un discours de différenciation et de distinction servant à décrire leur auditoire cible. Cependant, ces institutions, à la manière de la SOPREF décrite par Lussier (2009), agissent également à titre de juge. Un organisme ne souhaitant proposer que du

contenu associé au monde des « musiques émergentes » en vient également à choisir ce qui appartient à ce devenir-ensemble.

En raison de la nature hétérogène des « musiques émergentes » et du discours promouvant l'avant-gardisme et l'originalité des propositions appartenant à cet ensemble, on déduit que le consommateur type de ces propositions culturelles doit être ouvert à l'innovation dans un ou plusieurs genres musicaux différents. Cependant, peut-on corroborer l'idée d'un public avide de nouveautés musicales avec les modèles classiques de la hiérarchisation du goût et des pratiques culturelles dans un tel cadre ?

En 2014, CISM 89,3 FM a produit une étude afin de mieux connaître le profil sociodémographique de son auditoire ainsi que ses préférences générales⁷². Les répondants ont été sélectionnés auprès des auditeurs par le concours d'une campagne de sollicitation de la part des animatrices et animateurs de la station. Les répondants devaient remplir le sondage en ligne grâce à un lien disponible sur le site web de CISM 89,3 FM. Parmi les 637 répondants, 61 % ont obtenu un diplôme universitaire et 90 % un diplôme d'études postsecondaires (Advanis Jolicoeur, 2014 : 9). 66 % ont déclaré ne plus être aux études au moment de remplir le sondage (Advanis Jolicoeur, 2014 : 9), une information qui soulève que malgré l'appellation et la licence auprès du CRTC, une radio étudiante ne se limite pas, dans son rayonnement, qu'à une population étudiante. La population diplômée ou en voie de diplomation est néanmoins importante. Il n'est pas spécifié dans les données disponibles si les étudiants et

⁷² L'autorisation d'utiliser des données de ce sondage dans le cadre de la présente recherche nous a été octroyée par Jarrett Mann, directeur général de CISM 89,3 FM entre 2012 et 2016.

diplômés auditeurs de cette radio ont pour *alma mater* l'Université de Montréal, où elle est basée. . 51 % des répondants sont âgés entre 24 et 35 ans (Advanis Jolicoeur, 2014 : 8).

Le profil compilé des auditeurs de CISM comporte de nombreuses similarités avec celui des omnivores que nous avons observés précédemment. Les résultats concernant le revenu moyen de la population consultée ne peuvent nécessairement confirmer le lien entre l'éducation et la classe sociale étant donné que la population étudiante est en processus d'insertion dans le milieu du travail. Le revenu moyen, calculé par foyer et non en fonction du revenu parental complique le rapprochement de ces éléments dans notre analyse. 75 % des répondants ont déclaré gagner un salaire annuel de moins de 50 000 \$, 43 % déclarent gagner moins 25 000 \$ par année (Advanis Jolicoeur, 2014 : 11). Selon l'Annuaire québécois des statistiques du travail 2004-2014 (Demers, 2015 : 4), le salaire moyen des Québécois en 2013-2014 était de 30,95\$/h pour la population ayant une formation universitaire. Comptant un nombre d'heure travaillées annuellement par la population possédant un diplôme universitaire de 1 638,7, nous pouvons compter un revenu moyen pour ceux-ci de 50 717,65, ce qui se situe au-dessus du salaire moyen déclaré par les auditeurs. La corrélation entre l'écoute d'une radio proposant des « musiques émergentes » et le niveau de scolarité nous révèle, dans le cas présent, plus d'informations que le rapport avec le salaire, ce qui nous permet de réorienter notre regard sur la distinction. Plutôt que d'observer une relation entre deux classes sociales, nous jetons dans la situation qui nous intéresse un rapport entre des classes de travail (Florida, 2012).

3.1.5 Rogers et la diffusion de l'innovation

Le principe « d'être aux premières loges » pour découvrir les artistes de demain (Les Francouvertes, 2014) crée des ponts avec la théorie de la distribution de l'innovation d'Everett M. Rogers (Rogers, 2003). Dans son ouvrage *Diffusion of Innovations*, il propose l'idée que toutes les innovations sont disséminées dans la population selon une courbe gaussienne de distribution. Pour toute situation donnée, la population étudiée se divise en cinq idéaltypes distribués sur la courbe qui résulte des analyses (Rogers, 2003 : 282) : les « innovateurs » (2,5 % de la population), les « adoptants précoces » (13,5 % de la population), la « majorité précoce » (34 % de la population), « la majorité tardive » (34 % de la population) et les « retardataires »⁷³ (16 % de la population). Les trois premières catégories, marquant la moitié de la population étudiée, sont regroupées sous l'étiquette « premiers adoptants » et les deux autres sous « adoptants tardifs »⁷⁴ (Rogers, 2003 : 288).

La courbe proposée par Rogers à partir de ces chiffres démontre le cheminement naturel de la distribution d'une innovation au sein d'une population. Elle doit être cooptée par un groupe avant de pouvoir être adoptée par un second ; cependant, sa survie ne dépend pas de son adoption par tous les individus d'une population donnée. Rogers utilise l'exemple des communautés amish comme figure de retardataires puisqu'ils rejettent plusieurs technologies liées à l'agriculture qui sont pourtant bien adoptées par leurs contemporains (Rogers, 2003 :

⁷³ « Innovators », « Early adopters », « Early majority », « Late majority » et « Laggards » (Traduction personnelle).

⁷⁴ « Earlier adopters », « Later adopters » (Traduction personnelle).

285-286). Cette théorie de la distribution de l'innovation trouve ses échos dans la situation des « musiques émergentes » au Québec et dans sa médiation.

Rogers décrit l'idéaltype de l'innovateur comme étant aventureux, issu d'un milieu cosmopolite et membre d'un réseau de contacts constitué d'autres innovateurs. On l'associe à un statut socioéconomique élevé, ce qui le rend plus enclin à prendre des risques financiers tels que l'adoption quasi systématique d'innovations dans son domaine de prédilection (Rogers, 2003 : 282). L'adoptant précoce, quant à lui, est plutôt considéré comme un leader d'opinion au sein d'une communauté plus restreinte. En raison du pourcentage plus élevé de la population constituant cet ensemble, il est considéré comme étant plus fiable par ses pairs que l'innovateur qui adopte sans discrimination les nouveautés issues d'un certain domaine. Ce comportement d'innovateur, dans le cas qui nous occupe, désignerait un individu s'intéressant à toute parution musicale, allant de la star populaire provenant d'un concours télévisé à un enregistrement indépendant envoyé sur le web. L'adoptant précoce, pour sa part, effectue un certain tri dans sa pratique, laissant certaines options à l'innovateur et agit comme agent accélérateur auprès de sa communauté (Rogers, 2003 : 283). La majorité précoce fonctionne, quant à elle, comme agent validateur d'une innovation au sein de la culture commune. Décrite comme caractérisant une étape de délibération, cette tranche de la population peut être plus hésitante à adopter une forme d'innovations et porte moins souvent le titre de leader d'opinion (Rogers, 2003 : 284).

Le chercheur propose un portrait-robot du statut socioéconomique, des variables de personnalité et des habitudes de communication des deux moitiés de population, classifiés en

premiers adoptants et derniers adoptants (Rogers, 2003 : 288-292). Les premiers adoptants sont généralement restés plus longtemps dans le système scolaire, ont un meilleur statut social et une plus grande mobilité. Rogers propose également que ces individus possèdent une plus grande capacité de gestion de risque et des imprévus que les derniers adoptants d'une technologie.

Évidemment, le modèle idéaltypique de la distribution des innovations présente des traits généraux basés sur des observations de Rogers, mais qui ne sont guère systématiquement applicables dans des cas réels. Cependant, en considérant les traits généraux associés aux premiers adoptants ainsi que l'idéaltype des deux premières catégories (les innovateurs et les adoptants précoces) on peut établir un lien avec le public cible des organismes faisant la promotion des « musiques émergentes » en raison de leur statut de réseau parallèle. La notion de « tremplin » (CISM, 2014) pour les nouveaux artistes est beaucoup plus présente, d'après les portraits définis par Rogers, chez les adoptants précoces que chez la majorité précoce. Cette catégorie recoupe également plusieurs traits que Florida (2012) a associés à la classe créative. On compte parmi ceux-ci le niveau de scolarité élevé, la flexibilité, la capacité de gestion des imprévus ainsi qu'un lien affectif envers son lieu d'appartenance. Dans le cas des adoptants précoces, on peut traduire cette forme d'attachement émotionnel en un rapport d'influence envers la communauté à laquelle ils se rattachent. Rogers avance également que les structures communicatives de deux communautés situées dans différents lieux géographiques peuvent créer des variations dans la dissémination d'une innovation même si celle-ci est promue de la même manière à chacun des endroits étudiés (Rogers, 2003 : 25). Ces notions sont utiles pour saisir le pouvoir d'attraction que crée la ville de Montréal, ville où

sont situés les radios dont nous avons discutées ainsi que les médias écrits auxquels sont associés nos intervenants, pour les producteurs culturels québécois.

3.2 Montréal comme épicerie de l'émergence

Comme Lussier le mentionne (2011 : 264), Montréal a connu une période faste pour le développement de la culture émergente au courant de la première décennie du millénaire. En 2004, la ville a entrepris les démarches pour mettre à jour sa politique culturelle afin d'y intégrer « l'innovation, la relève et l'émergence » (Lussier, 2011 : 269) au cœur de sa mission. Au même moment, Montréal a vu son rayonnement et sa réputation augmenter auprès des critiques musicaux et des mélomanes à travers le monde grâce au succès qu'ont connu certains groupes de la métropole québécoise, avec comme figure de proue la formation Arcade Fire⁷⁵. Celle-ci devient rapidement une icône à la fois pour la scène des « musiques émergentes » québécoises et un symbole de la puissance du bouche-à-oreille à l'ère de l'Internet (Kot, 2009 : 132)⁷⁶. Le regard des médias internationaux s'est alors tourné vers le Québec et on a

⁷⁵ Arcade Fire est une formation indie rock fondée en 2001 à Montréal. Menée par le couple Win Butler et Régine Chassagne, la formation obtient une reconnaissance internationale après la sortie de son album *Funeral* en 2005 et une consécration en 2011 avec sa victoire au prix Grammy pour le meilleur album de l'année accordé à leur troisième opus, *The Suburbs*.

⁷⁶ La promotion du premier album de la formation, *Funeral* est intimement lié dans les médias à la critique dithyrambique qu'il a reçue dans le magazine web américain *Pitchfork*. La publication a connu au courant des mêmes années un gain en notoriété grâce au bouche à oreille et la note de 10/10 attribuée par les critiques du site web. Arcade Fire devient un pôle d'attraction pour les lecteurs de *Pitchfork* ainsi qu'un symbole de l'influence du site à la suite de leur succès, leur premier album ayant reçu l'une des meilleures notes pour un disque à ce moment, 9,7 sur 10 (Kot, 2009 : 133).

commencé à parler du « buzz Montréal » (Lussier, 2011 : 263). Selon nos intervenants, cette trace existe encore aujourd'hui.

Les gens qui [parlent du « buzz Montréal » de 2005] à l'international, c'est des blogueurs et, souvent, ces blogueurs-là prennent des raccourcis. [...] Les *Inrocks* faisaient une critique de deux paragraphes de l'album de Technical Kidman⁷⁷ *pis* en intro, ils parlaient encore d'Arcade Fire *pis* du « buzz montréalais ». Aucun *câlîce* de rapport. Sûrement qu'il y a du monde qui n'est toujours pas revenu de ça. [...] Avant Arcade Fire, c'était les Unicorns⁷⁸, qui n'ont pas vraiment eu de descendants, mais c'était le *buzz-band* de ce moment-là. Quand Arcade Fire a commencé, ils étaient *tagués* « *The next Unicorns* », jusqu'à ce qu'ils aient une *hype* semblable à celle des Unicorns et, après, ils les ont largement dépassés. Avant ça, c'était [Godspeed You! Black Emperor⁷⁹]. (Poirier, 2 décembre 2015)

Avec les exemples de The Unicorns et de Godspeed You ! Black Emperor, on note que la métropole possédait déjà un statut de centre névralgique pour création artistique émergente au Québec lorsque la bulle médiatique a pris forme. En 2000, l'organisme Faites de la musique ! mentionnait que « [m] usicalement au Québec, tout se passe à Montréal : développement de l'industrie culturelle, salles de spectacles, médias, immigration » (Lussier, 2011 : 268).

Le développement économique d'un milieu créatif vient avec ce que Florida nomme les « trois T », soit la technologie, le talent et la tolérance (Florida, 2012 : 203). Une ouverture

⁷⁷ Technical Kidman est une formation montréalaise donnant dans les musiques électroniques et psychédélices. L'un des traits distinctifs de leur proposition est l'usage extensif de distorsions et d'échantillons sonores tirés de dépêches publicitaires des années 1990.

⁷⁸ The Unicorns est un duo indie-rock basé à Montréal formé en 2000 par les musiciens Nicholas Thorburn et Alden Penner. La formation s'est séparée en 2004 après la parution de deux albums et de deux EPs (Unicorns, 2004).

⁷⁹ Godspeed You ! Black Emperor est une formation de post-rock formée à Montréal en 1994. En date de parution de ce mémoire, le groupe a cinq albums à son actif et plusieurs tournées à travers le monde, faisant d'eux l'une des premières figures de proue de la scène des « musiques émergentes » anglophones à Montréal (Stahl, 2001 ; Keenan, 1998).

à la diversité constitue un élément important à l'épanouissement d'un milieu et va de pair avec la flexibilité exprimée par les agents sociaux appartenant à la classe créative (Florida, 2012 : 232). Cette idée concorde également avec l'éclectisme qui constitue l'une des clés de l'identité de cette classe de travail. Ainsi, le fait que « tout se passe à Montréal » constitue un cercle vertueux pour le développement économique et créatif.

Issues de ce cycle, l'industrie musicale québécoise, de même que son industrie parallèle « émergente », se situe dans un centre de créativité qui attire le regard autant au plan local qu'international sur ses propositions artistiques. Afin d'obtenir le statut communément accepté de « musiques émergentes », des musiciens doivent tenter d'intégrer un système de professionnalisation qui rend leur travail attirant auprès des leaders d'opinion du milieu culturel local. Ces derniers font eux-mêmes partie d'un monde artistique, d'un réseau, qui agit à titre de tremplin pour des artistes souhaitant — ou non — joindre l'industrie « officielle ». Puisque ces entreprises similaires sont basées dans un centre créatif — en l'occurrence, la ville de Montréal, les artistes suivant la trajectoire des « musiques émergentes » ont beaucoup plus de chance d'être reconnus s'ils trouvent un public dans ce bassin de population. On comprend ainsi beaucoup mieux la réflexion que le rappeur Loudmouth a présenté dans un article publié dans le journal *Voir* en 2014 au sujet de leur succès dans le « microcosme » de la métropole⁸⁰. Selon le rappeur, le « post-rap », nommé « nouveau rap québ' » dans le contexte, n'est qu'un construit provenant d'un petit groupe d'artisans qui signifie peu pour les personnes à l'extérieur de ce milieu. Voyons maintenant en quoi la trajectoire des musiciens issus de la

⁸⁰ Voir la section 1.2.2 du présent mémoire.

scène « post-rap » se rapproche plus de celle des « musiques émergentes » que de celle des autres propositions issues des autres niches du rap québécois.

Chapitre 4. Le « post-rap » : rap francophone ou « musique émergente » ?

Les comportements de consommation culturelle du public cible des « musiques émergentes » correspondent à ceux que nous avons pu associer aux omnivores culturels appartenant à la classe créative. L'auditeur type possède ainsi un statut social qui lui permet d'agir en tant que leader d'influence. Sa situation géographique, quant à elle, lui permet d'être situé à proximité des milieux qui génèrent la création musicale. Ces observations viennent valider plusieurs idées issues des différentes théories sur l'omnivorisme que nous avons décrites dans le chapitre 2, notamment en ce qui a trait au capital symbolique de l'omnivore.

Cependant, comme nous l'avons abordé dans notre revue de littérature dans le chapitre 1, le portrait typique de l'auditeur de musique rap ne semble pas concorder avec celui décrit du public des « musiques émergentes ». En effet, le portrait dressé par Molinero (2009) propose deux formes de public. Le premier est intéressé au rap comme un objet commercial, voire industrialisé (Frith : 2005). Le second considère cette forme musicale pour ses valeurs artistiques. Cependant, ce même type de public se manifeste selon les modèles de l'omnivorisme, ont des goûts musicaux frôlant l'univore (Glevarec et Pinet, 2009). La présence marquée des musiciens « post-rap » au sein des différents médias et événements spécialisés en « musiques émergentes » nous indique non seulement qu'un troisième type de public du rap existe dans l'espace social québécois, mais nous permet également de nous interroger sur la relation entre deux univers musicaux. La proposition du « post-rap » peut-elle

à la fois appartenir à la culture hip-hop ainsi qu'à l'univers des « musiques émergentes » ? Pour procéder à une juste évaluation de cette question, il nous faut réexposer certaines notions à propos de ce qui constituent la culture hip-hop.

4.1 Le rap, à travers et au-delà du hip-hop

La culture hip-hop a vu le jour dans le Bronx au courant des années 1970. À partir des premiers rassemblements organisés par le Jamaïcain immigré à New York, Clive Campbell, mieux connu sous le nom de DJ Kool Herc (Chang, 2005 : 67), jusqu'à la fin de la décennie, ce mouvement est resté essentiellement un phénomène cantonné aux quartiers défavorisés de la métropole américaine. Le hip-hop se manifeste alors sous quatre facettes toutes aussi importantes les unes que les autres : le *DJing*, le *MCing*, le *b-boying* (ou *b-girling*) et le graffiti (Chang, 2007 : x). Chacune de ses formes s'entrecroise et vient compléter l'autre : le DJ (disc-jockey) prépare en direct l'accompagnement musical servant aux b-boys et le b-girls (danseurs). Les MCs font une improvisation vocale sur la trame sonore pour encourager la foule à participer à la fête et capter son attention. Les graffiteurs, quant à eux, proposent l'expression graphique de ce que les autres produisent au niveau du son et du mouvement (Chang, 2007 : 18).

En utilisant initialement des tourne-disques portables et des albums de funk, de rock et de jazz, les DJs construisent un nouvel objet musical qui propose une esthétisation de l'éphémère et de la réappropriation (Shusterman, 1992 : 185), autant soit-elle du matériel d'autres artistes ou encore de l'espace physique où se déroulent les premières manifestations

artistiques de cette culture. Le travail fait à partir d'échantillons sonores (*samples*)⁸¹ sélectionnés à même les disques est complémentaire à celui des graffiteurs qui utilisent les murs et les wagons de métro comme canevas pour une œuvre graphique et des danseurs qui installent des boîtes de carton sur les trottoirs en guise de piste de danse ; chacune de ces manœuvres constitue une manifestation artistique d'une communauté afro-américaine revendiquant un espace social qui lui est historiquement refusé. Ce faisant, la culture hip-hop s'est développée afin donner une voix à une communauté vivant dans des conditions peu enviables et leur permettre de manifester une autodétermination sociale à l'aide de l'art (Shusterman, 1992, 199 ; Rose, 1994 : 36).

Ces rassemblements urbains éphémères ont vu leur popularité croître, si bien que les pratiques musicales des MCs et des DJs se sont répandues à travers New York, puis autour du monde. Les manifestations culturelles issues du hip-hop, en gagnant leur autonomie, en sont également venues à perdre leur encrage et leur signification esthétique. En octobre 1979, le groupe Sugarhill Gang enregistre le morceau « Rapper's Delight », qui devient non seulement le premier titre sur bande de musique rap, le terme qu'on utilisera pour la pratique vocale des MCs, mais aussi un succès radiophonique. Cet événement marque, selon le journaliste et historien du hip-hop Jeff Chang, une première « mort » pour cette culture (Chang, 2005 : 127). À partir de ce moment, le genre musical et l'esthétique liée à cette culture n'appartiennent plus à une communauté précise, mais au marché local, puis mondial. Ce constat s'observe particulièrement au tournant des années 1990, alors que l'industrie du disque découvre le

⁸¹ Pour éviter toute confusion avec le terme statistique utilisé dans les chapitres précédents, nous utiliserons les mots empruntés à l'anglais « *samples* » et « *sampling* » pour référer à ce concept dans ses occurrences futures.

potentiel commercial des histoires tragiques entourant la jeunesse issue des quartiers défavorisés des agglomérations urbaines (Chang, 2007 : 354). Lorsque certains rappeurs suivent les dictats des grandes compagnies et des étiquettes de disque gérant la production des musiques populaires à travers le monde, la volonté d'autodétermination qu'on retrouve au sein de la culture hip-hop lors de sa fondation disparaît. Ainsi, en s'éloignant de l'esthétique fondatrice du mouvement, le rap en tant que genre évolue en fonction de trajectoires différentes plus ou moins éloignées de son point d'origine. Cet état de fait nous amène à suggérer que toute musique rap n'appartient pas nécessairement à la culture hip-hop.

4.1.1 « Vrai reconnaît vrai »

Pour mériter la reconnaissance de son milieu, un artiste ou une formation doit faire ses preuves et prouver sa légitimité auprès de ses pairs. L'une des manifestations les plus répandues se situe dans le « mythe » de la pauvreté et de la ghettoïsation qui est parfois entretenu même lorsqu'un musicien a obtenu un succès commercial. Cette idée concorde à la fois avec une idée d'intégrité, en écho aux origines sociales et culturelles du hip-hop comme mouvement esthétique, mais également avec le rêve américain du self-made-man, qui réussit à survivre malgré le système qui s'acharne contre lui. Un artiste qui dénonce la discrimination systémique dont souffre sa communauté alors qu'il la subit peut contribuer à lui accorder une crédibilité auprès de son public tout comme au sein de sa communauté. Cependant, il est attendu de ce dernier qu'il redonne à son milieu lorsqu'il atteint une notoriété, ce qui donne parfois un discours de quelqu'un qui oublie son origine ou encore des propos déformés et déconnectés de la réalité qu'il a vécue auparavant (Chang, 2007 : 341).

Ces réflexions renforcent l'importance du lieu, en tant qu'espace géographique et social, de la revendication d'une appartenance à ce dernier et du sentiment de communauté au sein de la culture hip-hop (Forman, 2002 ; Rose, 1994 : 34). Comme nous l'avons évoqué précédemment, au-delà de son sens géographique, la notion d'espace est explorée dans cette esthétique comme une construction sociale (Lefebvre, 1991 ; Forman, 2002 : 4). La communauté, quant à elle, se construit à travers le partage d'une cause et d'une conception de l'espace (Forman, 2002 : 29). L'objectif commun revient généralement à représenter les laissés pour compte du système en se manifestant dans une musique de « l'urbanité perdue » (Béthune, 2004 : 26). En utilisant cette expression, Christian Béthune dresse un parallèle ici entre les quartiers américains d'où sont issues les premières niches du hip-hop, comme Compton, à Los Angeles, ou le Bronx, à New York, ainsi que les cités françaises. Dans les deux cas, ces lieux existent en tant que points morts au niveau de l'urbanisme en raison, dans un cas, de l'abandon progressif de l'administration, et dans l'autre, d'une séparation parfois marquée par des routes ou des voies ferrées, avec le reste de l'agglomération urbaine à laquelle ils sont rattachés. Ainsi, en réponse à la marginalisation systémique de certaines communautés, les adeptes de la culture hip-hop revendiquent l'existence dans un espace social construit à leur image et auquel le sentiment d'appartenance est important (Rose, 1994 : 11). La communauté lit la légitimité d'un artiste à travers son passage par cet espace social et, idéalement, sa manière de la représenter au sein d'un réseau de diffusion plus large.

Cependant, la transposition de cette réalité n'est pas toujours pleinement réalisable dans les différentes communautés à travers le monde. Dans ces cas, il est toujours plus dommageable pour la perception et la réputation d'un artiste de prétendre venir d'une réalité

qui lui est étrangère. Un exemple de ce type de comportement sera abordé dans la section 4.3.1. La légitimité au sein du hip-hop provient également de la capacité à tenir des propos considérés comme « vrais » par ses pairs.

4.2 Les médiations contemporaines du rap au Québec

*Des fois je sais pas si j'me feel moi-même
Comme un sandwich vivant, j'me grill moi-même
R'garde dans l'miroir, faut j'me chill moi-même
J'me check dans l'Voir pour me feel moi-même*

(Maybe Watson (Alaclair Ensemble). 2013.
« Jean-Claude Van Damme [GDB] ». *Les Maigres blancs d'Amérique du Noir.*)

À travers le discours qui s'articule autour de la scène « post-rap », provenant à la fois de ses artistes et des médias, on retrouve l'un des concepts clés de Marshall McLuhan, à savoir que « le message, c'est le médium » (McLuhan, 1968 : 31). En étant diffusés sur une chaîne de radio qui agit à titre de « tremplin » (CISM, 2014) pour les artistes dits « émergents », la production de ces derniers devient conséquemment, en adoptant une même direction, un même devenir-ensemble, un exemple de « musique émergente ». Certains artistes peuvent évidemment être diffusés dans des émissions de niche pour un genre particulier, mais une diffusion régulière peut débloquer un accès vers le monde de l'industrie alternative.

C'est pas [la couverture médiatique qui] va partir [une carrière au Québec], parce que ce qui va intéresser les gens, ça va être ta musique en premier. Ce que tu fais comme musique. Après, un petit *boost*, ça va être l'article médiatique, d'une certaine façon, ou une position dans le palmarès de CISM. Un truc comme ça qui va t'aider à faire que les gens vont avoir vu ton nom avant, et après ils vont voir que t'as un article ou ils vont voir que tu joues à la radio et ils vont dire « OK, sa carrière est partie, je vais prêter oreille. Je vais aller écouter ça ». Je pense que c'est les deux, mais avant c'était plus

clair. Avant, c'était vraiment l'article du *Voir* qui faisait que ça avait fonctionné. T'avais gagné un concours et t'avais ton article dans le *Voir* après... ta carrière était partie. Mais ce n'est plus aussi simple que ça. (Boisvert-Magnen, 14 décembre 2015)

La proposition musicale vue comme une innovation (Rogers, 2003) entre en contact avec la catégorie des adoptants précoces lorsqu'elle s'insère officiellement dans l'industrie musicale alternative au Québec. En ce sens, une œuvre devient « musique émergente » lorsqu'elle s'inscrit dans une médiation propre à cette catégorie de classification.

La proposition de McLuhan ouvre la porte à une forme d'autodétermination pour un artiste. Cette idée vient également répondre à certaines questions quant à la nature des « musiques émergentes ». Nos intervenants nous indiquent l'importance de la volonté artistique dans la construction des œuvres des musiciens « émergents », une volonté qui n'est pas sans rappeler celles mentionnées par Frith (2005) et Ollivier (2006) que nous avons exploré dans le chapitre 3. Le directeur musical de CISM indique à ce sujet :

Ce n'est pas parce que ça ne passe pas ailleurs que, automatiquement, ça va passer chez nous. Ça, c'est une affaire et ce n'est pas tout le monde qui comprend ça. On n'est pas le plan B. On est le plan A de certains et ça, c'est [important] à saisir (Poirier, 2 décembre 2015).

Notre intervenant du *Voir* renchérit avec l'exemple du rappeur Sir Pathétik⁸², qui n'appartient pas à la scène « post-rap ».

C'est sûr que tout rap [québécois], selon moi, est alternatif, mais, après ça, au sein même du mouvement, je pense que lui, en tant que *old timer*, en tant que figure qui est

⁸² Sir Pathétik est un rappeur originaire de Trois-Rivières avec 12 albums solos parus entre 2000 et 2014, dont l'album *Avant k'tu m'oublies* fut décoré du prix Félix du meilleur album hip-hop lors du Gala de l'ADISQ de 2009 (Lamort, 2014 : 244). Cette récompense est la première à avoir été remise à un artiste qui ne soit pas associé à la scène montréalaise (Blais, 2009 :120).

là depuis longtemps, a jamais été nécessairement relié à quelque chose d'alternatif. Je pense qu'il a toujours bien choisi son public, donc des refrains assez pop, il fait des *featuring* [collaborations] avec Dany Bédar⁸³ et c'est clair que, lui, il n'est pas intéressé à intégrer une structure alternative. (Boisvert-Magnen, 14 décembre 2013)

En se rapprochant de l'industrie québécoise « officielle », Sir Pathétik fait classe à part avec les autres MCs de la province. Cependant, tout rappeur au Québec n'appartient pas nécessairement à cette « structure alternative ».

Des gars de Québec comme Souldja⁸⁴, qui ont toujours été mis à l'écart complètement, à chaque fois qu'il y a eu un article dans le journal qui les mentionne, c'était pour dire que c'était des bandits ou que telle personne dans leur entourage avait fait de la prison, des trucs comme ça. [...] Moi, je pense que ces gens-là ont des propositions intéressantes *pis*, d'une certaine façon, sont devenus des icônes du rap québécois, parce que ça fait quinze ans et plus, des fois, qu'ils sont là. Donc, quand ils ont un nouveau projet... je ne pense pas que ça aurait été un automatisme pour personne de faire un article sur un projet comme Northsiderz, qui est le [duo] de Souldja et Shoddy⁸⁵. Mais, tu vois, on a fait un article là-dessus *pis* c'est celui qui a le plus fonctionné depuis très longtemps [sur le site web de *Voir*]. Je pense qu'évidemment, il n'y a pas de science pour un média comme le nôtre, mais aussi que c'est important de s'intéresser à ces gens-là. Justement, eux ont été surpris qu'on fasse un article. Ils l'ont partagé parce qu'ils ne sont pas habitués d'avoir une visibilité. Même chose pour des gars plus proches de nous, comme Farfadet⁸⁶ ou Rymz⁸⁷, qui commencent [à avoir une certaine vitrine], mais qui ont toujours été à l'écart des médias généralistes, qui ont juste intéressé tout le temps juste les blogues hip-hop, les forums. Ça, là-dessus, t'entends

⁸³ Dany Bédar est un chanteur québécois ayant connu une grande diffusion sur les radios commerciales au courant des années 2000.

⁸⁴ Souldja, pseudonyme de Kevin Saint-Laurent, est un rappeur de la ville de Québec provenant de la formation Le 187. Notre intervenant fait ici référence, entre autres, à des événements ayant eu lieu en 2009, alors que Saint-Laurent a été arrêté par le service de police de la ville de Québec pour possession illégale d'arme à feu (Bussièrès, 2009 b).

⁸⁵ Carl-Steve Robichaud, connu sous le nom de scène Shoddy, est un rappeur de la ville de Québec et membre du groupe Limoilou Starz (Bussièrès, 2009 a), formation dont le premier album paraît en 2002. Le musicien mène également une carrière solo avec deux albums à son actif.

⁸⁶ Farfadet est le nom de scène utilisé jusqu'en 2015 par le chanteur, rappeur et producteur Maxime Gabriel (De Guise, 2015).

⁸⁷ Rymz, alias de Rémi Daoust, est un rappeur provenant de la ville de Saint-Hyacinthe.

juste parler de ces artistes-là, mais dès que tu vas sur un magazine, y'a personne qui ne parle d'eux. (Boisvert-Magnen, 14 décembre 2015)

La scène « post-rap » apparaît ainsi comme une proposition musicale qui plaît à la structure alternative offerte par l'industrie parallèle de la musique québécoise. Cet attrait, cependant, n'est pas inhérent à toutes les musiques rap produites dans la province. Les médias du milieu alternatif s'intéressent de plus en plus aux œuvres créées par ces musiciens, mais leur couverture n'est pas systématique. Les artistes nommés ici, Souldja, Shoddy, Farfadet, Rymz, appartiennent à une scène plus « orthodoxe » dans sa manière de traiter le rap québécois (Lamort, 2014). La sensibilité aux musiques électroniques, les emprunts esthétiques aux sonorités américaines développées au courant des années 2000 ainsi que l'importance attribuée au producteur dans la conception de la facture sonore et commerciale sont des traits que l'on a associés précédemment au « post-rap » et qui sont absents — sinon moins fortement mis en valeur — du travail de ces musiciens. En ce sens, leur son et leur démarche font d'eux des artistes qui appartiennent à ce que nos intervenants appellent « l'âge d'or » (Boisvert-Magnen, 14 décembre 2015) ou encore la « deuxième génération » (Snail Kid, 6 décembre 2015) du rap francophone au Québec.

Si les artistes hip-hop susnommés sont associés à l'étiquette « deuxième génération » du rap québécois, la première trouve son point d'origine à la fin des années 1990 avec des artistes comme Sans Pression ou le groupe Muzion⁸⁸ qui sont reconnus comme étant ceux qui

⁸⁸ Muzion est un groupe formé par les rappers Imposs (Impossible), Dramatik et J-Kyll en 1996 à Montréal. Représentant le quartier de Villeray–Saint-Michel-Parc-Extension, la formation fait paraître deux albums, *Mentalité Moune Morne... (Ils n'ont pas compris)* en 1999 et *J'révolutionne* en 2002 (Lamort, 2014 : 250).

ont offert pour la première fois une musique rappée en français produite au Québec qui proposait une alternative esthétique et stylistique à la production faite en France à la même époque. Certaines propositions musicales ont eu du succès auparavant dans la province, comme celle du rappeur KC LMNOP⁸⁹ ou des groupes MRF (Mouvement Rap Francophone)⁹⁰ et Dubmatique⁹¹, mais ces derniers sont perçus aujourd’hui par plusieurs comme des musiciens produisant une copie du rap français de l’époque (Snail Kid et Jo RCA, 6 décembre 2015)⁹². Cette critique était également appliquée dès les années 2000 aux précurseurs de la scène ; à l’époque de leur arrivée dans le paysage musical québécois, MRF et KC LMNOP étaient considérés comme les premiers à affirmer l’identité québécoise à travers l’utilisation d’une langue et d’un accent propre à leur province d’origine (Lamort, 2014 : 100).

Issues de l’engouement créé par ces pionniers du genre, plusieurs communautés se construisent sur le web autour de forums de discussion où les titres s’échangent et les relations

⁸⁹ KC LMNOP est un rappeur et animateur québécois. Il fait paraître son album *Ta Yeule ! (Vis ta vie pis reste en vie)* en 1996, après s’être fait connaître à la barre de l’émission de télévision Rap City. Son corpus est l’un des premiers à intégrer le jocal au rap francophone (Lamort, 2014 : 240-241).

⁹⁰ MRF est un duo montréalais formé à la fin des années 1980 par le MC Kool Rock et le DJ Jay Tee. Leur chanson *MRF est arrivé* parue en 1990 entre en rotation sur la chaîne télévisée spécialisée MusiquePlus, ce qui constitue l’un des premiers succès de rap francophone au Québec (Lamort, 2014 : 242).

⁹¹ Dubmatique est un trio formé dans les années 1990 par les deux MCs d’origine sénégalaise D.Soul et O.T. MC ainsi que DJ Choice. Leur premier album, intitulé *La Force de comprendre*, paru en 1996, a été vendu à plus de 100 000 copies (Lamort, 2014 : 173).

⁹² « C’était de la copie, c’est ça que je veux dire. » (Jo RCA) « Les gars aussi. La première fois que ça a été bien copié, pour moi, c’est Muzion *pis* SP [Sans Pression]. La première fois que y’ont bien décodé le rap. » (Snail Kid)

entre artistes, amateurs et artisans de la scène se tissent, dans un réseau fermé en marge des différentes industries musicales au Québec.

Ce qui jouait, en rap, à CISM *pis* dans les médias alternatifs, ce à quoi [ils] se sont intéressés entre 2005 et 2009, je te dirais que c'est quasi exclusivement [...] la vague qu'on appelait à l'époque le « rap champ gauche ». Je pense que c'était vraiment ça qui intéressait les médias, à l'époque, à un point tel que toute la scène que je fréquentais beaucoup sur les forums, qui était la scène plus *street* ou *underground*, était fâchée du traitement médiatique du rap. Ils disaient : « Ça n'a pas de bon sens, nous on fait nos trucs depuis un tel nombre d'années et y'a pas aucune [plateforme] qui nous joue. Il n'y a pas d'intérêt pour ce qu'on fait, alors qu'eux viennent de débarquer, tout le monde parle d'eux *pis* c'est "la grosse affaire". Ils gagnent des Félix. » Donc, je pense qu'il y avait vraiment de la haine pour la scène plus puriste du rap envers ce qui se passait à l'époque en 2006-2007. (Boisvert-Magnen, 14 décembre 2015)

À la suite de l'âge d'or du rap québécois, les médias alternatifs s'intéressent à une proposition considérée comme étant plus accessible que ce que font les artisans de la culture hip-hop québécoise. Plusieurs traits stylistiques distinguent ces artistes des rappeur associés à la « deuxième génération », soit les productions qui adoptent des sonorités qui s'apparentent aux musiques électroniques, le *flow*⁹³ de rappeurs de même que les textes qui abordent plus des sujets légers. Ces artistes, dont les figures de proue sont le DJ Ghislain Poirier⁹⁴ et les groupes Omnikrom⁹⁵, Gatineau⁹⁶ et Radio Radio⁹⁷ (Lussier, 2006 ; Robillard Laveaux, 2008 ;

⁹³ Terme utilisé pour désigner le style et l'aisance d'un MC. « Le *flow* réunit les qualités d'articulation, d'inflexion, d'intonation, d'accentuation et de débit propre à chaque rappeur. » (Béthune, 2004 : 158-159)

⁹⁴ Ghislain Poirier est un DJ montréalais spécialisé en électro et en hip-hop à qui l'on attribue l'origine du terme « rap champ gauche » (Lussier, 2006).

⁹⁵ Omnikrom est un trio formé des MCs Jean Bart et Linso Gabbo ainsi que du producteur Figure8. La formation se fait remarquer à la moitié de la décennie 2000 par ses trames électroniques colorées et son humour singulier. Le trio gagne le prix Félix de l'Album hip-hop de l'année en 2007 pour leur premier opus, *Trop Banane!* (Lemieux, 2009 ; Blais, 2009 : 42-43).

⁹⁶ Gatineau est une formation de rap dit « expérimental », empruntant à l'esthétique rock, actif depuis la moitié des années 2000 (Robillard Laveaux, 2005).

Robillard Laveaux, 2009), génèrent un enthousiasme certain auprès du public omnivore associé aux différents médias du monde des « musiques émergentes ». Cependant, ces derniers gravitent à l'extérieur des cercles de la culture hip-hop au Québec. Sans que l'on puisse considérer la musique provenant de la scène « post-rap » aussi facile d'approche que le rap champ gauche, les artistes à l'étude réussissent tout de même à rejoindre le réseau des médias spécialisés en « musiques émergentes ». Les musiciens de cette scène suivent-ils la même trajectoire que les artistes prisés par les radios et journaux entre 2005 et 2009, traités en arrivistes par le monde du hip-hop québécois ?

4.3 Les procédés de légitimation culturelle du hip-hop

4.3.1 Le jazz rap américain

Le « post-rap » possède une caractéristique d'autodétermination provenant du discours de ses artisans et qui n'est pas étrangère à celle du « jazz rap » étatsunien des années 1990 (Williams, 2010). Au tournant de la décennie, les genres les plus en vogue étaient le *gangsta* rap, représenté sur la côte ouest par des artistes comme la formation N.W.A., et le rap plus accessible au grand public comme celui de MC Hammer et Vanilla Ice. La première catégorie propose une musique agressive projetant le mode de vie délinquant que les adolescents provenant de milieux défavorisés et des communautés ethniques minoritaires aux États-Unis adoptent. En amenant dans l'œil du public ces réalités, les musiciens profitent de leur tribune

⁹⁷ Radio Radio est une formation de rap acadienne issue du duo Jacobus et Maleco. Le groupe a connu un certain succès au Québec avec son premier album, *Cliché Hot*, paru en 2008 (Radio Radio, 2016).

pour dénoncer les injustices encore bien présentes en Amérique du Nord malgré le travail du mouvement antiségrégationniste des années 1970. À l'opposé du spectre, les artistes de la seconde catégorie connaissent un succès radiophonique et télévisuel avec des titres plus accrocheurs et racoleurs. Stylistiquement, on reconnaît ces pièces par leurs propos apolitiques ainsi que par des « productions » plus dansantes qui utilisent des *samples* empruntés à la pop des années 70 et 80.

Certains artistes, comme le rappeur Vanilla Ice, tentent tout de même de défendre leur légitimité à pratiquer cette forme musicale en prétendant venir de milieux défavorisés, alors que des journaux comme le *Morning News* de Dallas relèvent que le MC provient plutôt d'un milieu aisé du Texas (Rose, 1994 : 11). Ces propos viennent discréditer sa musique et le fait passer pour un arriviste qui se sert des codes de la culture hip-hop pour se bâtir une persona (Frith, 1996 ; Scott, 2009) qui capitalise sur une esthétique auquel il n'a que peu d'attaches pour faire mousser son succès. En contrepartie, le *gangsta rap* a connu un succès auprès de la communauté hip-hop pour ses propos crus et décrivant une réalité difficile, mais rencontrait plus de peine à rejoindre un grand public en raison du style agressif qui lui était associé (Chang, 2005 : 425).

Les années 1980 ont également marqué la montée en importance du jazz en tant que forme d'art « haut de gamme » avec des musiciens comme le trompettiste Wynton Marsalis, qui appartenait à la fois au monde du jazz et à celui de la musique classique (Williams, 2010 : 439). Ces années marquent ainsi une transformation significative qui influence les recherches

sur la hiérarchisation des pratiques culturelles : l'étiquette « jazz » devient un gage de bon goût en faisant son entrée dans le monde des arts légitimés.

Le jazz est utilisé depuis la genèse de la culture hip-hop comme objet sonore dans la pratique du *sampling*, servant à construire les trames musicales pour les MCs, au même titre que le soul, le funk et le rhythm and blues, mais ce n'est qu'à partir de la fin des années 1980 et du début des années 1990 que certains artistes proposent du « jazz rap », qui est aussi nommé « jazz-hop, jazz hip-hop, hip-bop, new jazz swing, alternative rap » (Williams, 2010 : 441). Les *samples* utilisés par les « producteurs » réfèrent plus ouvertement à ce genre en mettant en valeur la contrebasse et les cuivres. Le groupe new-yorkais A Tribe Called Quest⁹⁸, porte-étendard du jazz rap, jette également le regard, à travers leurs paroles, sur les liens entre le jazz et le hip-hop, en tant qu'objets nés tous deux de la culture afro-américaine. Dans le titre « Excursions » tiré de leur album *The Low End Theory* (1991), le rappeur Q-Tip recrée une conversation avec son père en soulignant que pour leurs générations respectives, le rap et le bebop sont des expressions artistiques différentes d'une même réalité et dont la signification symbolique est la même (Williams, 2010 : 446). Ce faisant, la formation gagne auprès de la critique, au début des années 1990, l'étiquette de « groupe de rap le plus intelligent et artistique »⁹⁹, proposant une contrepartie au *gangsta* rap et au rap populaire radiophonique (Williams, 2010 : 453). La musique de A Tribe Called Quest et de quelques-uns de leurs

⁹⁸ La formation A Tribe Called Quest s'est formée en 1985 à New York. Ses membres sont les rappeurs Phife Dawg, Q-Tip et Jarobi White ainsi que le DJ et producteur Ali Shaheed Muhammad.

⁹⁹ Williams cite ici le collaborateur au site web Allmusic.com John Bush dans sa description du groupe A Tribe Called Quest (Williams, 2010 : 453).

contemporains, comme les formations Digable Planets, De La Soul et Gang Starr (Forman, 2002 : 177), grâce aux paroles, à l'échantillonnage et, surtout, les modes de médiation, obtient un statut d'œuvre à écouter non plus en contexte de fête, mais de salon, rappelant les genres et les types d'écoute associés à la bourgeoisie (Williams, 2010 : 458).

Cette notion suggère que la rencontre entre l'œuvre et son public doit se faire par un rapport intellectuel et non par un rapport purement sensoriel ; idée qui trouve écho dans les observations bourdieusiennes au sujet des goûts « haut de gamme » et d'une éducation culturelle nécessaire pour apprécier et appréhender certains objets artistiques. À travers cette image que ces artistes ont réussi à véhiculer, le jazz rap a réussi à donner une légitimité culturelle à un genre musical jugé bas. Cependant, puisque ces artistes sont eux-mêmes issus du même contexte socioéconomique que leurs homologues de la côte ouest, ces artistes sont non seulement respectés par leurs contemporains et les membres de la communauté hip-hop, mais ils sont également vus comme la contrepartie légitime au *gangsta* rap, en opposition au rap radiophonique méprisé des années précédentes (Williams, 2010 : 455).

4.3.2 L'étiquette « post-rap » comme procédé de distanciation

Le procédé documenté dans la légitimation du jazz rap au début des années 1990 s'observe également dans le cas des « musiques émergentes » au Québec durant les années 2000. Plutôt que de surfer sur la popularité du jazz, les propositions du « post-rap » se présentent à la fois comme un contrecoup au « rap champ gauche » et la suite logique des élans artistiques et créatifs issus du « buzz Montréal » qui a suivi le succès des projets comme ceux d'Arcade Fire. De manière similaire à la séparation créée par A Tribe Called Quest avec les

autres artistes de hip-hop américains par la création de l'étiquette « jazz rap », des rappers québécois se sont distancés de la production rap locale. Les musiciens de la scène « post-rap » ont décidé, plutôt que de déconstruire les codes du hip-hop comme l'ont fait les MCs ayant rencontré un succès populaire durant la première décennie du millénaire (Mello, 2008), ceux-ci ont décidé de les questionner en y ajoutant une dimension intellectuelle ou une volonté esthétique à leur musique. Cette dimension est observable par les liens avec l'iconographie afrofuturiste (Blais et Boudreault-Fournier, 2015) de même qu'un certain discours autocritique des artistes de ce milieu. L'influence de la culture et de la production hip-hop au Québec sur les membres de la scène « post-rap » est indéniable (Blais et Boudreault-Fournier, 2015 : 85), mais ces derniers en réorganisent néanmoins les paramètres pour proposer quelque chose de neuf.

Dans le texte de la pièce « Dookie », interprétée par Eman & VLooper sur l'album *XXL* (2014), le MC résume sa relation avec la culture hip-hop telle qu'elle se présente à lui.

*F**k le rap/Quand j'écoute un c'qu'on dit, ben j'trouve ça dégueulasse/, Mais depuis que j'suis tout p'tit/Jamais su rien faire d'autre d'aussi bien dans vie/Donc, vive le rap/We gon' celebrate jusque chez mon père dans son HLM/On va boire d'la bière, pis s'dire qu'on s'aime/Cause this is my life* (Eman & VLooper. 2014. « Dookie ». *XXL*).

Cette autocritique — du moins ce constat pessimiste sur la nature de sa pratique musicale, lorsque pratiquée par d'autres artistes — se retrouve également dans les entretiens que nous avons eus avec les membres de la formation Dead Obies.

Quand tu parles en entrevue, tu ne parles pas nécessairement au gars qui est en face de toi, mais plus aux lecteurs. Quand tu dis « post-rap », c'est juste parce que, *straight up*, moi si ma tante me demande ce que j'ai fait cette année *pis* que je lui dis que j'ai fait du rap, elle va baisser la tête. Dans le sens où si je vais dans ma belle-famille, *pis* qu'ils me demandent « Toi, qu'est-ce que tu fais ? » et je dis que je rappe... « J'suis musicien. – Ah ouin ? Qu'est-ce que tu fais comme musique ? » *Pis* là, j'suis rendu à dire « Ben... c'est du rap... ? » Si j'explique que c'est, genre, du rap un peu différent, là,

c'est mieux. Fait que « post-rap », c'est pour dire : oui, on fait du rap, mais c'est comme rien que t'as entendu, mettons. C'est une façon de se laisser libre dans ça. (Jo RCA, 6 décembre 2015)

Bien que l'on observe chez certains de ces artistes un discours allant à l'encontre de l'état des lieux de la production de rap québécois, ils ne se pas présentent pas comme des acteurs se situant à l'extérieure de la culture hip-hop telle qu'elle prend forme au Québec. Au moment de la sortie de leur album *4,99*, les membres d'Alaclair Ensemble étaient déjà bien connus au sein de leur communauté artistique, soulignent deux des journalistes rencontrés lors de nos entrevues.

Les gars qu'il y a là-dedans avaient déjà eux-mêmes un CV. Y'étaient connus déjà parce que c'était les deux gars d'Accrophone¹⁰⁰, KenLo était un *beatmaker* déjà reconnu, Maybe Watson était un rappeur reconnu aussi. [...] Y'avaient déjà un rayonnement. Ils savaient déjà où envoyer c't'affaire-là pour que ça se fasse jaser un p'tit peu. En fait, je pense que dans les cercles du hip-hop ça n'a pas vraiment levé au début. Mais, justement, à *Bande à Part*¹⁰¹, quand on avait reçu ça, ça avait surpris, ça avait plu, et on savait déjà c'était qui ces gars-là. (Poirier, 2 décembre 2015)

Pour la première fois, je pense, il y a eu un accord. La gang des puristes ne pouvait pas dire « Ces gars-là y sortent d'où ? » Non. C'est le gars d'Accrophone, c'est Maybe Watson qui fait des *battles*¹⁰² depuis dix ans, c'est des gars qui avaient de la crédibilité, donc, à la limite, oui, ils faisaient un projet décalé qui ne te rejoignait peut-être pas, mais y'a personne qui pouvait dire que ce n'est pas à leur tour ou que c'est des imposteurs. C'était KenLo, qui est l'un des rappeurs les plus respectés au Québec, de tous les champs. [...] Donc, que là ils fassent ça, y'a des gens qui ont dit : « Ce n'est pas pour moi, je trouve ça ridicule », mais tu ne pouvais pas commencer à remettre en doute la légitimité de ces rappeurs-là. Tout concordait pour que ce soit le moment,

¹⁰⁰ Accrophone est un duo de rap québécois fondé en 1998 par Eman et Claude Bégin. La formation a fait paraître deux albums en 2005 et 2007 avant d'orienter son travail vers d'autres projets.

¹⁰¹ *Bande à Part* est une émission radiophonique spécialisée en « musiques émergentes » diffusée sur les ondes de la Première chaîne de Radio-Canada et Espace Musique de 1996 à 2013.

¹⁰² Les *rap battles* sont des joutes orales où les rappeurs se confrontent pour démontrer leur habileté de parolier et de musicien. Parfois improvisées et parfois pré-écrites, ces confrontations sont souvent présentées au Québec dans des compétitions publiques comme les soirées WordUp ! Battle ou End Of The Weak.

mais, moi-même en 2010, je n'aurais pas pu dire : « Voici le projet qui va influencer la scène rap pour les six prochaines années ». (Boisvert-Magnen, 14 décembre 2015)

Le succès au sein du milieu alternatif de ces artistes est le résultat d'une rencontre entre une proposition réfléchie et novatrice d'un enracinement dans la culture hip-hop québécoise. Ces personnalités déjà établies dans le monde des musiques rap au Québec démontrent par leur projet une reconstruction des codes tout en montrant une véritable compréhension. Certains des premiers artistes influencés par la vague du « post-rap » proviennent également de cette scène. Les rappers Snail Kid et Jo RCA, tous deux membres de la formation Dead Obies, ont été connus très jeunes grâce à leur participation à des duels oratoires de la série WordUp ! Battles, où se confrontaient également des MCs ayant déjà fait leur marque dans le milieu du rap, francophone comme anglophone, au Québec. Cette expérience, manifestée par la participation active aux discussions en ligne avec les membres de la scène ou aux compétitions organisées dans le milieu, est perçue comme étant nécessaire pour prouver son appartenance à la communauté et à son territoire (Forman, 2002 ; Blais, 2009).

L'héritage de la culture hip-hop québécoise est ainsi bien ancré chez plusieurs musiciens de la scène « post-rap ». Cependant, tous les artisans de ce mouvement n'y ont pas la même assise. Au sein de la même formation, le rappeur Yes McCan présente un portrait différent de la figure imaginée d'un MC souhaitant se jouer des codes de son genre musical pratiqué :

Mon premier contact avec le rap, au secondaire, c'était les gars en mécanique qui avaient un tatou de 2Pac¹⁰³ dans le cou et qui appelaient tout le monde « *my nigga* », même s'ils étaient eux-mêmes blancs. [...] Ce qu'on voyait à MusiquePlus¹⁰⁴, c'était genre Sean Paul¹⁰⁵. Je n'avais aucune dimension pour *get* c'était quoi l'univers qu'il y avait là. Pour moi, c'était genre... c'était de la merde, *straight up*, le rap. Pis, quand j'ai vieilli un peu et que j'me suis mis à comprendre c'était quoi le sampling à travers les Beastie Boys¹⁰⁶, [...] A Tribe Called Quest. Là, je comprenais. (Yes McCan, 6 décembre 2015)

Le sentiment d'appartenance à la culture hip-hop se présente plus tardivement chez Yes McCan qu'auprès des autres membres de son groupe. Sa critique envers le milieu est davantage dirigée vers les types de médias auxquels il est exposé et leur choix de promotion de la culture. Les membres de la formation Loud Lary Ajust font le même reproche en considérant que le rap au Québec fait table rase tous les huit ans et que, par conséquent, on ne peut pas construire de « légendes » qui puissent permettre l'établissement d'une véritable tradition (Blais, 2012).

Bien que la mythologie locale soit relativement faible dans le contexte montréalais et québécois, une forme d'héritage commun est néanmoins présente au sein de la communauté

¹⁰³ Tupac Shakur, aussi connu sous la graphie 2Pac, est une figure emblématique du *gangsta* rap de la côte Ouest américaine des années 1990. Il fut assassiné à Las Vegas le 13 septembre 1996.

¹⁰⁴ MusiquePlus est une chaîne télévisée québécoise fondée en 1986 spécialisée en diffusion d'émissions musicales et de vidéoclips.

¹⁰⁵ Sean Paul est un chanteur jamaïcain spécialisé en reggae et en dancehall. Il a connu un succès planétaire au début des années 2000 avec ses titres associées à la scène des boîtes de nuit.

¹⁰⁶ Beastie Boys est un trio new-yorkais formé au début des années 1980. Initialement un groupe de punk hardcore, la formation s'essaie au rap et développe un style unifiant les deux univers. Beastie Boys se transforme rapidement en l'un des succès *alternatifs* les plus retentissants de l'histoire de cette scène alors très jeune, connaissant ensuite un succès international avec huit albums à leur actif. La formation se sépare en 2014 à la suite du décès de l'un de ses membres, Adam « MCA » Yauch, deux ans auparavant (Gordon, 2014).

rap. Ainsi, nonobstant qu'un artiste, comme Yes McCan, puisse être externe à la culture hip-hop lorsqu'il commence ses pratiques de MC ou de DJ, il lui est possible de la rejoindre en saisissant où et comment se situe son produit culturel par rapport à son contexte global. Cette notion peut être mise en relief par les réticences manifestées lors de la formation du groupe Dead Obies.

J'me souviens que y'avait ce *clash*-là un petit peu, au tout début. J'avais, comme, un gros respect envers les rappeurs québécois qui m'avaient fait *trip*er quand j'étais plus jeune et qui avaient fait en sorte que j'avais commencé à écrire du rap, dont mon frère¹⁰⁷. Vraiment tôt, on commençait à faire du rap ensemble, y'avait juste Yes [McCan] et [20Some], *pis* les deux gars donnaient aucun *f**k* [à propos de] la scène québécoise. *Sky is the limit pis* tout le monde est pourri [...]. Moi, j'avais encore une petite réticence, je les trouvais encore imposants. (Snail Kid, 6 décembre 2015)

Aujourd'hui, je *pay* mes *respects* en comprenant que la façon dont j'ai appris à rapper, [ça me vient de] KenLo *pis* Maybe Watson via Snail [Kid] ; [Maybe Watson] qui a tout incubé cette culture-là et qui a fait quelque chose avec. Moi, [dans ma jeunesse,] je n'ai jamais écouté Sans Pression, je n'ai jamais écouté Muzion, j'écoutais KC LMNOP parce que je trouvais ça drôle, je le trouvais *tata*. Non, *pis* finalement, par rapport à *way back* [...] je m'imagine c'est quoi être Muzion *pis* Yvon Krevé¹⁰⁸ dans le temps où [le rap québécois n'] était même pas un genre de musique, t'avais pas d'industrie faite pour ça *pis* t'avais pas Internet. Chapeau à ces gars-là, je réécoute les *tracks pis* j'suis comme « Wow ! *Esti* qu'ils étaient en avance sur tel ou tel truc. » Maintenant, j'peux comprendre, mais *back then*, j'avais aucun référent. (Yes McCan, 6 décembre 2015)

Précédemment, nous avons vu dans la déclaration de Yes McCan à propos de son héritage lié au rap qu'il souligne l'influence de la formation A Tribe Called Quest dans sa découverte de la culture hip-hop et de ce qu'elle représente auprès de sa communauté et non auprès des médias populaires. Si la formation new-yorkaise a pris les codes du jazz pour

¹⁰⁷ Snail Kid fait référence à Jamaï, rappeur québécois membre du collectif de musiciens et de graffiteurs K6A, avec qui il partage la scène dans la formation Brown (voir note 15).

¹⁰⁸ Yvon Krevé est un rappeur franco-manitobain œuvrant au Québec à partir de la moitié de la décennie 1990. Connaissant un succès grâce à ses collaborations avec le rappeur Sans Pression, il fait paraître trois albums au début des années 2000 et quelques *mixtapes* par la suite (Lamort, 2014 : 245).

élever le rap à une musique consommée se rapportant à un goût « haut de gamme », les musiciens « post-rap » empruntent également aux différentes esthétiques pour marquer leur proposition. Le mouvement Piu piu s'inspire des éléments stylistiques de l'afrofuturisme, qui renvoie au free jazz de Sun Ra (Blais et Boudreault-Fournier, 2015). Ces musiciens sont aussi influencés par le travail du producteur J Dilla (Vertus, 2013), qui a également collaboré avec A Tribe Called Quest (1996 ; 1998) et De La Soul (1996 ; 2000), artistes associés à la légitimation du jazz rap durant les années 1990. Ces deux groupes, par le truchement de l'étiquette « jazz rap », ont travaillé dans l'optique d'élever le statut de la production musicale rappée à un niveau artistique (Williams, 2010 : 441).

Cette volonté de distinction par une proposition artistique développée est particulièrement prégnante chez Dead Obies. En 2016, la formation fait paraître son album intitulé *Gesamtkunstwerk* en hommage au concept d'œuvre d'art totale développée par Richard Wagner. Le groupe a enregistré devant public les pistes qui ont été le matériel de base pour les maquettes de l'album en proposant un spectacle référant directement et indirectement l'œuvre de Guy Debord¹⁰⁹. Cet enregistrement a également servi de canevas pour la création d'un documentaire (Charron, 2016) au sujet de ce disque dont tout l'aspect visuel et auditif a été créé à partir de matériel obtenu lors de ces prestations sous la thématique de *La Société du Spectacle*. Lors de leur passage à l'émission de télévision *Tout le monde en parle* diffusé sur

¹⁰⁹ Dans un désir de réinventer la formule de l'album *live*, le rappeur Yes McCan s'est inspiré de différentes thèses issues de la *Société du Spectacle*. Dans le cadre du documentaire tourné en parallèle à l'enregistrement de l'album (Charron, 2016), le MC mentionne, entre autres, la neuvième thèse du livre : « Dans le monde *réellement renversé*, le vrai est un moment du faux » (Debord, 1992 : 19).

les ondes de la Société Radio-Canada, la formation a défendu le choix de l'utilisation du texte de Debord en présentant le personnage et son incidence sur leur processus créateur.

Il a écrit *La Société du Spectacle* qui est une théorie extrêmement controversée, en son temps. Je suis un jeune de 26 ans qui a lu ça en 2014-2015 et j'ai été frappé par l'actualité de [la manière dont] cet homme-là nommait le monde que je voyais autour de moi. On avait une espèce de malaise, on s'est passé le livre, on a réfléchi là-dessus, on cherchait un angle d'attaque. On avait une idée : on voulait faire un spectacle [...] qui était en partie *live*, en partie en studio. On s'est mis à réfléchir sur ce qu'on pouvait dire sur le spectacle, sur la notion de spectacle pis Guy Debord nous a offert une piste de départ plus riche que ce qu'on pouvait espérer exploiter. (McCan, 2016)

Si le lien peut paraître ténu entre la proposition esthétique wagnérienne du *gesamtkunstwerk* et le spectacle à la source de la création d'un album, notre intérêt pour cet événement provient de la volonté derrière l'œuvre. L'approche philosophique et esthétique proposée par la formation est de prime abord innovatrice. Pourtant, elle trouve aussi son fondement dans les pratiques passées des membres de la communauté hip-hop au Québec. Snail Kid trace des liens rapprochant leur démarche à celle du groupe Atach Tatuq, groupe qui a tourné dans la province au courant des années 2000.

Ben, en bout de ligne, dans le *flow*, *pis* dans comment les rappers rappent, même comment les *beats* sont faits, c'est pas la même chose pantoute, mais dans l'approche, c'est vrai qu'il y a des similarités à faire. C'étaient les premiers rappers d'ici à vouloir faire des concepts. Genre [produire] un album conceptuel, [puis] faire un *show* qui suit l'album conceptuel. Eux, y'avaient des costumes, y'avait une volonté de ne pas se prendre trop au sérieux, de faire des *jokes* en même temps que de faire du vrai rap. Pas faire du Bengée¹¹⁰, là. Avoir des *jokes* dans du rap qui respecte les codes, ça nous rejoint *au bout*. (Snail Kid, 6 décembre 2015)

¹¹⁰ Issu de la série web *Wassup Bengée ?!* parue en 2008, le projet met en scène quatre humoristes qui parodient les productions de rap américain similaire à celles entendues sur les ondes des radios commerciales (Chabot, 2011).

Le désir de respecter les codes et l'héritage du hip-hop tout en faisant preuve d'inventivité par l'emprunt à différentes esthétiques constitue la base de la proposition du « post-rap ». Comme l'indique Snail Kid, les fondements de cette approche étaient déjà présents dans le milieu musical Montréal. Pour faire suite à leur séparation en 2006, certains des membres du groupe Atach Tatuq ont créé le collectif Payz Play, qui a souvent partagé la scène avec des artistes associés au mouvement du rap champ gauche tel qu'Omnikrom. Les membres de Payz Play, cependant, indiquent que malgré les affinités stylistiques, le trio qu'ils accompagnaient allait beaucoup plus dans le sens de la blague que dans celui du remaniement éclairé des codes du hip-hop (Blais, 2009 : 68). Si les anciens membres d'Atach Tatuq visaient à rire intelligemment avec les normes d'un genre, la plupart des artistes de cette période cherchaient plutôt à s'en moquer et toucher la sensibilité ironique d'un certain public (Blais, 2009 : 67).

Le post-rap comme proposition artistique est arrivé au bon endroit et au bon moment pour s'épanouir dans le contexte montréalais puisqu'il représentait la somme des tendances des musiques rap au tournant de la décennie 2010. Les musiciens associés au du post-rap montrent des traits stylistiques qui rejoignent un public associé au « rap champ gauche » (jeu sur les conventions, humour, collaboration avec des musiciens électroniques) tout en faisant preuve d'un profond respect et d'une grande compréhension des codes de la culture hip-hop. Ce rapport peut être parfois conflictuel, comme l'indiquent les soliloques musicaux du MC Eman ou le témoignage de Yes McCan, mais la scène « post-rap » ne prétend jamais être autre chose qu'une forme de rap ou une mutation de la culture. En entrevue avec le journal *Métro*, en amont de la parution de l'album *Montréal Sud* (2013), McCan souligne :

Nous ne sommes plus dans les années 1990 et nous ne sommes pas des enfants du ghetto, comme c'était le cas de ceux qui ont créé cette musique dans le South Bronx. Nous n'avons pas la même identité non

plus, nous sommes des petits Québécois métissés. Si je rencontrais un jour un gars du Wu-Tang Clan, je serais un peu gêné de lui dire que je suis un rappeur! Nous voulions donc nous libérer des thèmes et démythifier la chose. Nous sommes autre chose, qu'on pourrait aussi comparer au post punk. (McCan dans André, 2013)

Jo RCA nous indiquait précédemment, après tout, qu'il faut percevoir leur travail comme du rap qui, à des fins de compréhension de la part du public, propose une dynamique créatrice divergente de celle des créateurs québécois du milieu hip-hop. Par l'entremise de leur démarche de création, qui fait preuve à la fois d'une volonté de briser le moule traditionnel de la culture hip-hop telle que présentée au Québec et d'offrir un matériel qui emprunte à des esthétiques et des philosophies variées tout en montrant son respect et sa compréhension du matériau original du rap, les artistes du « post-rap » se distancient des MCs et producteurs des générations précédentes.

Ainsi, dans son processus de différenciation entraîné par le jeu sur les codes et le mélange des éléments orthodoxes et champ gauche, le « post-rap » constitue un ensemble qui cherche à se distinguer des autres propositions musicales appartenant au rap québécois par l'entremise des sonorités, de l'usage de la langue et du jeu éclairé sur les codes de la culture hip-hop. Les artistes de la scène « post-rap » existent également dans un monde (Becker, 1988) étranger à celui des autres MCs. La direction prise par l'emprunt aux éléments humoristiques et aux trames musicales plus électroniques vient donc toucher les éclectiques amateurs qui se sont intéressés aux propositions des artistes comme Radio Radio et Ghislain Poirier. Blais (2009) les qualifie de *hipsters*, ce qui comporte un aspect péjoratif. Pour notre part, nous soulignerons simplement l'engouement généré par ces créateurs de contenu auprès des médias spécialisés dans la diffusion de « musiques émergentes ». Cette direction artistique leur permet alors une médiatisation plus élargie, créant pour ces musiques un auditoire cible différent de

celui qui est généralement présenté dans les études sociologiques pour le rap. Étant donné que cette musique rejoint, par l'intermédiaire de ses formes de médiations, un public intrinsèquement omnivore puisqu'intéressés à une forme artistique de nature hétérogène, nous suggérons que son écoute induise une forme de capital culturel qui n'est pas présente chez les autres formes du rap et du hip-hop dans le contexte québécois.

Conclusion

Avant de clore ce travail, il nous apparaît important de revenir sur l'une des citations présentées en introduction.

[L]'imprécision de la catégorie générique « variétés » ne préjuge pas [...] de formes plus fines de différenciation que seule la soumission aux personnes enquêtées d'une liste d'artistes ou de groupes et non seulement de genres musicaux permettrait de mesurer (Coulangeon, 2005 : 57).

L'auteur, par ce propos, tient à indiquer que les genres musicaux en eux-mêmes sont des constructions sociales dont la définition varie à travers les générations et les groupes sociaux (Coulangeon, 2005 : 60). Par l'entremise d'une étude des fondements théoriques et socio-artistiques associés à la scène « post-rap » au Québec, nous avons observé que le genre d'une œuvre n'est pas un facteur unique d'attribution de capital culturel. De fait, deux membres d'une même classe sociale, au sens classique du terme, peuvent avoir des goûts et des pratiques variant en ce sens, ce qui vient amender les modèles d'hierarchisation du goût et des pratiques culturelles présentés dans la sociologie française et américaine depuis les quarante dernières années. Cela s'explique, entre autres, par la dichotomie que le public québécois a créée entre les artistes appartenant à une industrie principale qui proposent une musique perçue comme de nature commerciale, et ceux qui sont plutôt vus comme des créateurs artistiques (Ollivier, 2006) qui œuvrent dans une dynamique d'art pour l'art. L'appartenance à réseau professionnel parallèle qui possède ses propres médiations, ses propres institutions et ses propres reconnaissances montre à la fois une forme d'intégrité artistique et de professionnalisme. Ces critères sont ce que constituent, pour ses médiateurs, les « musiques émergentes » (Chapitre 3).

Ces réseaux de diffusion sont ciblés, eux-mêmes, vers des groupes clairement identifiés d'un point de vue sociologique, tels que les jeunes, les étudiants et les travailleurs du milieu créatif (Chapitre 2). Nous pouvons observer ces facteurs à travers le type de vocabulaire utilisé pour faire la promotion de ces propositions artistiques. Les mots-clés référant à la découverte, l'innovation et l'avant-garde indiquent que, dans l'œil du diffuseur, ces propositions artistiques audacieuses poussent dans une direction d'évolution l'horizon des musiques populaires. Ces qualités sont également celles valorisées par les publics cibles de ces musiques, ce qui nous permet de relier les jeunes, les étudiants et les travailleurs du milieu créatif au profil des gens les plus propices à adopter une innovation. L'adoption précoce et constante de nouveaux comportements technologiques ou sociaux confère un statut de leader d'opinion, venant lui-même avec un important poids en capital symbolique.

Le « post-rap » se situe dans ce discours et cette logique par ses modes de promotion et de distribution, tous deux associés à un comportement innovateur. Cependant, la volonté créative et le bagage culturel de ses artisans démontrent qu'il s'agit d'une forme musicale appartenant résolument au monde du hip-hop (Chapitre 4). Ce faisant, certains artistes qui réussissent à joindre le réseau des « musiques émergentes » produisent une musique qui, en fin de compte, corrobore les observations de Coulangeon. La classification des genres et des catégories sociales, de la manière dont la sociologie nous l'a enseigné jusqu'à ce jour, se montre progressivement désuète à partir du moment où le concept d'une culture unique et de canaux de diffusion limités s'amenuise. L'évolution du web 2.0, de la capacité d'accès à l'information et aux outils de création crée une forme de démocratie culturelle qui mérite que

l'on s'y penche et que l'on revoie nos modèles de goûts et des pratiques culturelles, particulièrement dans le domaine des musiques populaires.

Ce travail ne pose évidemment que les bases de ces recherches. Nous devons également quitter la théorie et nous adresser directement au public de ces musiques pour valider nos hypothèses de déconstruction et bâtir des modèles qui prennent en compte la pluralité des propositions en musiques populaires et en pratiques artistiques en général. On note aussi que malgré l'espace infini de stockage de l'information qu'offrent les technologies numériques, les médiateurs culturels comme les journalistes spécialisés et les programmeurs musicaux dépendent encore de curateurs dans le tri de l'information véhiculée et démontrent une attitude rappelant que le système de publicisation provenant de l'industrie du disque a encore sa pertinence dans le marché des musiques populaires (Arditi, 2014 : 409). Objectivement, un média installé dans l'espace numérique possède la latitude de discuter de toute production culturelle, tous genres confondus. Cependant, une ligne éditoriale s'installe au point où il n'est discuté que de ce qui semble pouvoir rejoindre un lectorat donné. Malgré la mise en faillite récente de la compagnie de distribution DEP, servant de voie de communication entre les compagnies de disque et les commerçants (Georges, 2017), la mise en ligne de musique gratuite est à considérer comme une forme d'innovation dans la mesure où le rapport que porte l'auditeur au musicien est celui d'un consommateur. Cette notion qui explique une réception des propositions mises en ligne gratuite qui soit très centrée dans les milieux associés à la classe créative de ces artistes. D'autres avenues de recherche à adopter abondent donc dans ce sens ; il importe pour l'avancement de notre compréhension des phénomènes liés à la diffusion et l'adoption de comportements culturels de savoir en quoi le

monde du numérique a changé le monde des musiques populaires. Certains auteurs se montrent plus optimistes (Axel, 2005 ; Anderson, 2008 ; Kot, 2009) et d'autres prétendent que le changement au numérique n'a de révolutionnaire que son nom et n'agit encore que comme une extension de l'industrie musicale (Arditi, 2014).

Finalement, la question du « post-rap », un genre qui s'est fait connaître localement à partir de la mise en ligne gratuite de musique, vient également confronter la notion de village global (McLuhan et Powers, 1989) ; notre recherche et la centralisation des forces créatrices autour d'un pôle comme Montréal nous mènent à croire que malgré l'ouverture sur le monde, l'esprit de localité est encore très important dans nos comportements sociaux et culturels (Florida, 2012). Une étude de cas plus approfondie sur la construction d'une scène locale des musiques populaires francophones à Montréal à l'ère du 2.0 mériterait notre attention afin de complètement saisir les phénomènes entourant le « post-rap ».

Au moment de compléter ces dernières lignes, les sous-projets se sont multipliés pour les artistes de cette scène. La formation Alaclair Ensemble fait paraître son premier album sous une étiquette de disque (Alaclair Ensemble, 2016) et le trio Loud Lary Ajust a annoncé sur ses réseaux sociaux qu'il prend une pause de spectacles pour une durée indéterminée. Ce qui semble sonner le glas pour la première vague de cette petite révolution hip-hop au Québec nous invite à rester attentifs aux noms qui suivront. Quels seront les nouvelles orientations artistiques qui émergeront de ce cocon créatif et quels en seront les héritiers ? En attendant de pouvoir répondre à ces questions, nous considérons que la boucle est bouclée et que, si une seconde génération de « post-rappeurs » ne voit pas le jour, la première aura su comment faire

participer le rap québécois au débat public et à faire en sorte que par la pratique du genre, les artistes se réapproprient un espace social. Et c'est, au bout du compte, là le véritable enseignement de la culture hip-hop.

Bibliographie

- ADISQ. 2016. « À propos de l'ADISQ ». *ADISQ*. <<http://www.adisq.com/a-propos/>> (Consulté le 1er juin 2016).
- Advanis Jolicoeur. 2014. *Sondage en ligne auprès des auditeurs de la station de radio CISM*. Rapport de recherche.
- Alexander, Jeffrey C. 2000. *La réduction. Critique de Bourdieu*. Paris : Éditions du Cerf. Coll. Humanités.
- Anderson, Chris. 2014. *Free! : Comment marche l'économie du gratuit*. Paris : Flammarion, Coll. Champs Essais.
- Anderson, Chris. 2008. *The Long Tail : Why the Future of Business is Selling Less for More*. New York: Hyperion.
- André, Claude. 2013. « Dead Obies, les nouveaux freaks de Montréal ». *Journal Métro*. <<http://journalmetro.com/culture/401666/dead-obies-les-nouveaux-freaks-de-montreal/>> (Consulté le 1^{er} décembre 2016).
- Appadurai, Arjun. 2001. *Modernity at Large*. Minneapolis, MN : University of Minnesota Press.
- Arditi, David. 2014. « iTunes : Breaking Barriers and Building Walls ». *Popular Music and Society*. Vol 37, No 4, pp. 408-424.
- Axel, Philippe. 2007. *La Révolution musicale : Liberté, égalité, gratuité*. Paris : Pearson Education France, Coll. Village Mondial.
- Bandcamp. 2016. « About us ». *Bandcamp*. <<https://bandcamp.com/about>> (Consulté le 1er avril 2016).
- Bande à Part. 2009. « Les Trois Accords ». *Bande à Part*. <<http://www.bandeapart.fm/#/page/artistes-les-trois-accords>> (Consulté le 1er août 2016).
- Becker, Howard S. 1988. *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- Bell, Daniel. 1983. « La nouvelle classe, un concept bâtard », *Revue sociologique de France*, Vol. 24, No 4, pp. 705-718.
- Bellavance, Guy, Myrtille Valex, et Michel Ratté. 2004. « Le goût des autres : une analyse des répertoires culturels de nouvelles élites omnivores ». *Sociologie et sociétés*, Vol. 36, No 11, pp. 27-57.

- Béthune, Christian. 2004. *Pour une esthétique du rap*. Paris : Klincksieck, Coll. 50 Questions.
- Blais, Laurent K. 2009. *Le rap comme lieu. Ethnographie d'artistes de Montréal*. Mémoire de maîtrise en Sciences de la communication. Montréal : Université de Montréal.
- Blais, Laurent K. (Signé « lkb »). 2012. « Entrevue : Loud x Lary x Ajust ». *10Kilo.us*. <<http://10kilos.us/entrevue-loud-x-lary-x-ajust-8867.html>> (Consulté le 25 avril 2016).
- Bock-Côté, Mathieu. 2014. « Le français : le raffinement des colonisés. » *Journal de Montréal*. <<http://www.journaldemontreal.com/2014/07/12/le-franglais-le-raffinement-des-colonises>> (Consulté le 11 août 2016).
- Bock-Côté, Mathieu. 2016. « Parlons français en anglais, ce sera plus inclusif ! » *Journal de Montréal*. <<http://www.journaldemontreal.com/2016/06/09/parlons-francais-en-anglais-ce-sera-plus-inclusif>> (Consulté le 11 août 2016).
- Boisvert-Magnen, Olivier. 2014. « Loud Lary Ajust : À la recherche de la jeunesse perdue ». *Voir*. <<http://voir.ca/musique/2014/10/09/loud-lary-ajust-a-la-recherche-de-la-jeunesse-perdue>> (Consulté le 9 octobre 2015).
- Boisvert-Magnen, Olivier. 2016. « Il y a 25 ans : Jean Leloup et la Sale Affaire — L'amour est sans pitié ». *Voir*. <<https://voir.ca/musique/2016/04/15/il-y-a-25-ans-jean-leloup-et-la-sale-affaire-lamour-est-sans-pitie/>> (Consulté le 15 avril 2016).
- Bompart, Mario. 2015. « Le français dans le rap québécois : une créolisation qui fait débat ». *Les InRockuptibles*. <<http://www.lesinrocks.com/2015/04/04/musique/le-franglais-dans-le-rap-quebecois-une-creolisation-qui-fait-debat-11701415/>> (Consulté le 6 avril 2015).
- Bonsound. 2016. « DJ Champion ». *Bonsound*. <<http://www.bonsound.com/fr/artiste/dj-champion/>> (Consulté le 1er août 2016).
- Boudreault-Fournier, Alexandrine et Laurent K. Blais. 2015. « “Nous sommes le futur.” Afro-futurisme et images Piu Piu », *Images, sons et récits des Afro-Amériques*. Dir. Francine Saillant et Jorge P. Santiago. Paris : Éditions des Archives Contemporaines.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La Distinction*. Paris : Éditions de Minuit, Coll. Le Sens Commun.
- Bourdieu, Pierre. 1994. *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris : Seuil. Coll. Points.
- Buskirk, Eliot Van. 2009. « SoundCloud Threatens MySpace As Music Destination For Twitter Era ». *Wired*. <<http://www.wired.com/2009/07/soundcloud-threatens-myspace-as-music-destination-for-twitter-era/>> (Consulté le 1er juin 2016).

- Bussières, Ian. 2009 a. « L'ombre du Wolf Pack nuit encore au milieu hip-hop ». *Le Soleil*. <<http://www.lapresse.ca/le-soleil/dossiers/les-gangs-de-rue-a-quebec/200912/16/01-931727-lombre-du-wolf-pack-nuit-encore-au-milieu-hip-hop.php>> (Consulté le 1er août 2016).
- Bussières, Ian. 2009 b. « Jeunes et criminalité : une étiquette lourde à porter ». *Le Soleil*. <<http://www.lapresse.ca/le-soleil/dossiers/les-gangs-de-rue-a-quebec/200912/17/01-932081-jeunes-et-criminalite-une-etiquette-lourde-a-porter.php>> (Consulté le 1er août 2016).
- Brunet, Alain. 2013. « Artbeat Montréal... PIU PIU, dites-vous? », *La Presse*. <<http://www.lapresse.ca/arts/festivals/201301/18/01-4612746-artbeat-montreal-piu-piu-dites-vous.php>> (Consulté le 10 novembre 2015).
- Bryson, Bethany. 1996. « “Anything But Heavy Metal”: Symbolic Exclusion and Musical Dislikes », *American Sociological Review*, Vol. 61, no 5, pp. 884-899.
- Cauchon, Paul. 2002. « Une nouvelle radio étudiante — CHOQ-FM à l'UQAM », *Le Devoir*. <<http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/10391/une-nouvelle-radio-etudiante-choq-fm-a-l-uqam>> (Consulté le 10 mars 2016).
- Cassivi, Marc. 2014. « Lettre   Christian Rioux ». *La Presse*. <<http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/marc-cassivi/201407/22/01-4785767-lettre-a-christian-rioux.php>> (Consulté le 1er juin 2016).
- Chabot, Isabelle. 2011. « La série Wassup Bengée tourn e et produite à Québec ». *Québec Hebdo*. <<http://www.quebechebdo.com/Culture/2011-08-29/article-2731135/La-serie-Wassup-Bengee-tournee-et-produite-a-Quebec/>> (Consulté le 25 avril 2016).
- Chamberland, Robert. 2002. « The cultural paradox of rap “made in Quebec” ». *Black, Blanc, Beur : Rap music and hip-hop culture in the francophone world*. Ed. André-Philippe Durand. Lanham, MD : The Scarecrow Press, pp. 124-137.
- Chan, Tak Wing et John H. Goldthrope. 2007. « Social Stratification and Cultural Consumption : Music in England », *European Sociological Review*. Vol. 23, No 1, pp. 1-19.
- Chang, Jeff. 2005. *Can't Stop, Won't Stop*. New York : St. Martin's Press.
- Chang, Jeff. 2007. *Total Chaos: The Art and Aesthetics of Hip-Hop*. New York : BasicCivitas.
- Charlebois, Mathieu. 2013. « Le post-rap sans g ne de Dead Obies et Alaclair Ensemble », *L'Actualité*. <<http://www.lactualite.com/blogues/le-blogue-culture/post-rap-alaclair-ens-emble-dead-obies/>> (Consulté le 10 novembre 2015)

- Charron, Maxime. 2016. « Dead Obies in Gesamtkunstwerk : ein dokumentarfilm ». *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=rxrGe_X6epg> (Consulté le 24 février 2016).
- CHOQ. 2016. « À propos ». *CHOQ.ca*. <<http://www.choq.ca/choq>> (Consulté le 1er mars 2016).
- CISM 89,3. 2016. « Mandat et Historique », *CISM 89,3 FM*. <<http://cism893.ca/apropos/mandat-et-historique>> (Consulté le 8 avril 2016)
- Clifton, Nick. 2008. « The “Creative Class” in the UK : An Initial Analysis. », *Geografiska Annaler*. Series B, Human Geography. Vol. 90, no 1, pp. 63-82.
- Cohen Sara. 1999. « Scenes », in Horner & Swiss (Ds.), *Key Terms in Popular Music and Culture*, Malden, MA et Oxford: Blackwell Publishers, pp. 239-250.
- Conseil de radiodiffusion et télécommunications canadienne. 2010. « Politique réglementaire de radiodiffusion 2010-499 ». *CRTC*. <<http://www.crtc.gc.ca/fra/archive/2010/2010-499.htm>> (Consulté le 8 avril 2014).
- Constant, Alain. 2010. « Skyrock a développé une culture de l’auditeur ». *Le Monde*. <http://www.lemonde.fr/vous/article/2010/03/13/skyrock-a-developpe-une-culture-de-l-auditeur_1318827_3238.html> (Consulté le 8 septembre 2016).
- Côté, Émilie. 2012. « BRBR, une émission de TFO à découvrir ». *La Presse*. <<http://www.lapresse.ca/arts/musique/201211/20/01-4595677-brbr-une-emission-de-tfo-a-decouvrir.php>> (1er avril, 2016).
- Côté, Émilie. 2016. « Le hip-hop, sauveur de la chanson franco ? ». *La Presse +*. <<http://plus.lapresse.ca/screens/d6a30219-21b3-4fb4-9162-7267660363fe%7CNYYnqRSgGf8c.html>> (Consulté le 11 août 2016).
- Coulangéon, Philippe. 2004. « Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie : le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète ? », *Sociologie et sociétés*. Vol 36, no 1, pp. 59-85.
- Coulangéon, Philippe. 2005. *Sociologie des pratiques culturelles*. Paris : La Découverte, Coll. Repères sociologie.
- Coulangéon, Philippe. 2010. « Why Cultural Attitudes and Lifestyles Remains So Stratified And Differentiated In The Context of Cultural Globalisation? » (Communication présentée au Colloquium *Globalization, Culture and Society*. Université de Pune, Pune, Inde. 21-24 février). Texte disponible en ligne via <www.sciencespo.fr> (Consulté le 15 décembre 2016).
- Coulangéon, Philippe. 2015. « Social mobility and musical tastes: A reappraisal of the social meaning of taste eclecticism ». *Poetics*. Vol. 51, pp 54-68.

- Davis, James A. 1982. « Achievement Variables and Class Cultures: Family, Schooling, Job, and Forty-nine Dependent Variables in the Cumulative G.S.S. », *American Sociological Review*, Vol. 47, No 5, pp. 569-586.
- De Guise, Alice. 2015. « Maxime Gabriel dit adieu au Farfadet ». *Le Courrier*. <<http://www.lecourrier.qc.ca/culture/culture/2015/09/10/maxime-gabriel-dit-adieu-au-farfadet/1575>> (Consulté le 1^{er} septembre 2016).
- Debord, Guy. 1992. *La Société du Spectacle*. Paris : Gallimard, Coll. Folio.
- Demers, Marc-André. 2015. « Annuaire Québécois des statistiques du travail: Portrait des principaux indicateurs du marché et des conditions de travail, 2004-2014 ». *Institut de la statistique du Québec*. <<http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/travail-remuneration/annuaire-v11-fs.pdf>> (Consulté le 30 avril 2017)
- Diggs, Robert Fitzgerald (signé « The RZA »). 2009. *The Tao of Wu*. New York : Riverhead Books.
- DiMaggio, Paul et Michael Useem. 1978. « Social class and arts consumption », *Theory and Society*. Vol 5, No 2, pp. 141-161.
- Donnat, Olivier. 1999. « La stratification sociale des pratiques culturelles et son évolution 1973-1997 », *Revue française de sociologie*. Vol. 40, No 1, pp. 111-119.
- Donnat, Olivier. 2004. « Les univers culturels des Français ». *Sociologie et sociétés*, Vol. 36, no 1, pp. 87-103.
- Donnat, Olivier. 2009. « Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique ». *Culture études*, Vol. 5, no 5, pp. 1-12
- Doueïhi, Milad. 2011. *La grande conversion numérique*. Paris : Points. Coll. Essais.
- Eijck, Koen van. 2001. « Social Differentiation in Musical Taste Patterns ». *Social Forces*. Vol 79, No 3, pp. 1163-1184.
- Fabiani, Jean-Louis. 2007. *Après la culture légitime : Objets, publics, autorités*. Paris : L'Hamattan, Coll. Logiques Sociales.
- Festival de l'Outaouais émergent. 2014. « Mission et objectifs ». *Festival de l'Outaouais émergent*. <<http://www.festfoe.com/2013/le-festival/mission-et-objectifs>> (Consulté le 8 avril 2014).
- Festival de musique émergente de l'Abitibi-Témiscamingue. 2014. « Mission : FME ». *Festival de musique émergente de l'Abitibi-Témiscamingue*. <<http://www.fmeat.org/evenement/mission>> (Consulté le 8 avril 2014).

- Florida, Richard. 2012. *The Rise of the Creative Class Revisited*. New-York : Basic Books.
- Forman, Murray. 2002. *The Hood Comes First : Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown, CT : Wesleyan University Press.
- Frank, Alex. 2016. « Kaytranada Is Reaching 100% ». *The Fader*. <<http://www.thefader.com/2016/04/05/kaytranada-album-interview-99-percent>> (Consulté le 1er juillet 2016).
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites : On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA : Harvard University Press.
- Frith, Simon. 2005. « L'industrialisation de la musique et le problème de la valeur ». *Musiques. Une encyclopédie pour le vingt-et-unième siècle*. Vol. 1, pp. 1132-1145.
- Galarneau, Etienne. 2015. « Lettre à celle qui prend un selfie sur la future pochette des Dead Obies ». *Feu à Volonté*. <<http://www.feuvolonte.com/2015/11/25/lettre-a-celle-qui-prend-un-selfie-sur-la-future-pochette-des-dead-obies/>> (Consulté le 1er mars 2016)
- Garon, Rosaire (éd.). 2009. *Rapport de l'Enquête sur les pratiques culturelles au Québec, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine*.
- Georges, Ronald. 2017. « Que feront les maisons de disques québécoises après la faillite de DEP? ». *Ici Radio-Canada*. <<http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1022258/maisons-de-disques-faillite-dep-distributeur>> (Consulté le 14 mars 2017).
- Gordon, Jeremy. 2014. « Mike D Says Beastie Boys Won't Be Making Any More Music ». *Pitchfork*. <<http://pitchfork.com/news/55404-mike-d-says-beastie-boys-wont-be-making-any-more-music/>> (Consulté le 1er mai 2016).
- Glevarec, Hervé et Michel Pinet. 2009. « La "tablature" des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements ». *Revue française de sociologie*. Vol. 50, no 3, pp. 599-640.
- Hennion, Antoine. 1983. « The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song », *Popular Music*, Vol. 3, Producers and Makers, pp. 159-193.
- Hennion, Antoine. 1993. *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié.
- Hennion, Antoine. 1998. « D'une distribution fâcheuse : Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes ». *Musurgia*. Vol. 5, No 2, pp. 9-19.

- Holbrook, Morris B. et al. 2002. « Disentangling Effacement, Omnivore, and Distinction Effects of the Consumption of Cultural Activities : An Illustration », *Marketing Letters*. Vol. 13, No 4, pp. 345-357.
- Keenan, David, 1998. « Godspeed You Black Emperor! : Back from Infinity ». *The Wire : Adventures in Modern Music*. <<http://www.brainwashed.com/godspeed/wire.html>> (Consulté le 1er juin 2016).
- Kelly, Brendan. 2016. « FrancoFolies : open menu for open minds. » *Montreal Gazette*. <<http://montrealgazette.com/entertainment/music/francofolies-open-menu-for-open-minds>> (Consulté le 11 août 2016).
- Kingston, Paul W. 2000. *The Classless Society*. Stanford: Stanford University Press.
- Kot, Greg. 2010. *Ripped : How the Wired Generation Revolutionized Music*. New York : Scribner.
- Kozorog, Miha et Dragan Stanojević. 2013. « Towards a Definition of the Concept of Scene : Communicating on the Basis of Things that Matter ». *Sociologija*. Vol. 55, no 3, pp. 353-374.
- Laabidi, Myriam. 2010. « Du manque d'intérêt pour la politique dans le hip-hop québécois ». *Cahier de recherche sociologique*. No 49, pp. 161-180.
- Laabidi, Myriam. 2012. *Représentations scolaires et culture hip-hop ; Expériences et trajectoires*. Thèse de doctorat en Sciences de l'éducation. Québec : Université Laval.
- Lagacé, Patrick. 2003. « Star Académie : un succès de cotes d'écoute ». *Le Journal de Montréal*. <<http://fr.canoe.ca/divertissement/telemédias/nouvelles/archives/2003/03/200303-02-122734.html>> (Consulté le 1er juin 2016).
- Lamort, Kapois. 2014. *Les Boss du Québec. R.A.P. du Fleur de Lysée : analyse socio-historique et sociologique du hip-hop dans la société québécoise*. Montréal : Production Noire inc.
- Lapassade, Georges et Philippe Rousselot. 1990. *Le Rap ou la fureur de dire*. Paris : Loris Talmart.
- La Voix. 2016. « Concept ». *La Voix*. <<http://tva.canoe.ca/emissions/lavoix/concept>> (Consulté le 1er juin 2016).
- LeBlanc, Marie-Nathalie. « Entre résistance et commercialisation : à la recherche du renouveau politique ». *Cahiers de recherche sociologique*. No 49, pp. 5-15.

- LeBlanc, Marie-Nathalie, Alexandrine Bourdreault-Fournier et Gabriella Djerrahian. 2007. « Les jeunes et la marginalisation à Montréal : la culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration ». *Diversité urbaine*. Vol 7, no 1, pp. 9-29.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Oxford : Basil Blackwell.
- Lemay, Sylvain. 2016. *Analyse des messages dans le rap francophone du Québec: entre constations, résistance, opinions et revendications (1990-2012)*. Mémoire de maîtrise en sociologie. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Lemieux, Marc-André. 2009. « Omnikrom : La revanche des tronches ». *Journal Métro*. <<http://journalmetro.com/culture/17809/omnikrom-la-revanche-des-tronches/>> (Consulté le 6 septembre 2016).
- Lemieux, Marc-André. 2016. « La Voix : Rideau, cotes d'écoute et autres questions résolues ». *Journal de Montréal*. <<http://www.journaldemontreal.com/2016/01/18/la-voix--rideau-cotes-decoute-et-autres-questions-resolues>> (Consulté le 1er juin 2016).
- Lena, Jennifer C. et Richard A. Peterson. 2008. « Classification as Culture : Types and Trajectories of Music Genres. ». *American Sociological Review*. Vol. 73, No 5, pp. 697-718.
- Les Francouvertes. 2014. « À propos des Francouvertes ». *Les Francouvertes*. <<http://francouvertes.com/a-propos-des-francouvertes>> (Consulté le 8 avril 2014).
- Levine, Lawrence W. 1988. *Highbrow/Lowbrow : The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, MA : Harvard University Press.
- Longpré, Tania. 2016. « FrangloFolies ». *Journal de Montréal*. <<http://www.journaldemontreal.com/2016/05/27/franglofolies>> (Consulté le 11 août 2016).
- Lorenzen, Mark et Kristina Vaarst Andersen. 2009. « Centrality and Creativity: Does Richard Florida's Creative Class Offer New Insight into Urban Hierarchy? ». *Economic Geography*. Vol. 85, No 4, pp. 363-390.
- Lussier, Judith. 2006. « De l'ancien et du nouveau ». *P45*. <<http://p45.ca/magazine/de-lancien-et-du-nouveau>> (Consulté le 15 août 2016).
- Lussier, Martin. 2007. « Les "musiques émergentes" à Montréal : de l'être au faire. » (Communication présentée au Colloque IASPM Francophone à Louvain-la-Neuve, Belgique, 7-8 février). Texte disponible en ligne via <http://iaspmfrancophone.online.fr/colloque2007/Lussier_2007.pdf>
- Lussier, Martin. 2009. « La scène punk montréalaise : processus de différenciation et métissage en concert ». *Volume!*. Vol. 6, No 1-2. pp. 221-236.

- Lussier, Martin. 2011. *Les musiques émergentes : le devenir-ensemble*. Montréal : Nota Bene.
- Lynes, Russell. 1954. *The Tastemakers*. New York : Harper.
- Makkonen, Rebecca. 2016. « Le hip-hop, toujours snobé par les radios commerciales » (segment présenté dans l'émission *On dira ce qu'on voudra*). *Ici Radio-Canada Première*. <<http://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/on-dira-ce-qu-on-voudra/saison-2016-2017/segments/entrevue/11802/industrie-hip-hop-koriass-radio-anodajay-steve-jolin-energie-genevieve-moreau>> (Consulté le 2 décembre 2016).
- Martel, Alex. 2016. « Amnesia Rockfest ». *Amnesia Rockfest*. <<http://www.amnesiarockfest.com/>> (Consulté le 1er août 2016).
- Martel, Frédéric. 2012. *Mainstream : Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*. Paris : Flammarion, Coll. Champs Actuel.
- McLuhan, Marshall. 1968. *Pour comprendre les médias*. Montréal : HMH Ltée.
- McLuhan, Marshall et Bruce R. Powers. 1989. *The Global Village: Transformations in World, Life and Media in the 21st Century*. New York : Oxford University Press.
- Mello, Marie-Hélène. « L'autre hip hop québécois : la relève repousse les limites du genre ». *RFI Musique*. <http://www.rfimusique.com/musiquefr/articles/106/article_17400.asp> (1er août 2016).
- Mescal, Don. 2014. « Entrevue avec Toast Dawg ». *Camuz*. <<http://www.camuz.ca/blogue/entrevue-avec-toast-dawg>> (Consulté le 22 mars 2016).
- Miller, Matthew L. 2013. « Jermaine Dupri (b. 1972) ». *New Georgia Encyclopedia*. <<http://www.georgiaencyclopedia.org/articles/arts-culture/jermaine-dupri-b-1972>> (Consulté le 1er avril 2016).
- Molinero, Stéphanie. 2009. *Les Publics du rap : enquête sociologique*. Paris : L'Harmattan. Coll. Musiques et champ social.
- Numeris. 2015 a. *Statistiques de base pour la radio, Printemps 2015, 2 mars au 26 avril 2015*. <http://assets.numeris.ca/Downloads/2015_Spring_Radio_DI_ToplineReport_FR.pdf> (Consulté le 14 avril 2016).
- Numeris. 2015 b. *Statistiques de base pour la radio, Automne 2015, 7 septembre au 1er novembre 2015*. <http://assets.numeris.ca/Downloads/2015_Fall_Radio_DI_TopLineReports_FR.pdf> (Consulté le 14 avril 2016).

- Numéris. 2016. *Statistiques de base (données bbm) pour la radio, Montréal CTRL Franco, Période du 30 novembre 2015 au 28 février 2016*. <http://assets.numeris.ca/Downloads/2015-16_03_Radio_ME_MontrealToplineRadio_FR.pdf> (Consulté, 14 avril 2016)
- O'Hara, Dan. 2000. « Capitalism and Culture : Bourdieu's Field Theory ». *Amerikastudien / American Studies*. Vol. 45, No 1, pp. 43-53.
- Ohl, Fabien. 2004. « Goûts, pratiques culturelles et inégalités sociales : branchés et exclus ». *Sociologie et sociétés*. Volume 36, no 1, pp. 209-228.
- Ollivier, Michèle. 2006. « Snobs and québécoises: Prestige and Boundaries in Popular Music in Quebec. ». *Popular Music*. Vol. 25, No 1, pp. 97-116.
- Papineau, Philippe. 2011. « Festival d'été de Québec — Turlute des temps modernes ». *Le Devoir*. <<http://www.ledevoir.com/culture/musique/327384/festival-d-ete-de-quebec-turlute-des-temps-modernes>> (Consulté le 10 novembre 2015)
- Péan, Stanley. 2016. « Historique du festival ». *Festival International de Jazz de Montréal*. <<http://www.montrealjazzfest.com/historique/Default.aspx>> (Consulté le 1er août 2016).
- Pedler, Emmanuel. 2000. *Sociologie de la communication*. Paris : Nathan/HER, Coll. Sociologie 128.
- Peterson, Richard A. et Roger M. Kern. 1996. « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore ». *American Sociology Review*. Vol. 61, No. 5, pp. 900-907.
- Pratt, Andy C. 2008. « Creative Cities: The Cultural Industries and the Creative Class », *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*. Vol. 90, no 2, pp. 107-117.
- Productions Plateforme inc. 2016. « À propos ». *Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville*. <<http://www.fimav.qc.ca/fr/l-organisme/a-propos>> (Consulté le 1er août 2016).
- Quartier Libre. 2016. « À propos ». *Quartier Libre*. <quartierlibre.ca/a-propos/> (Consulté le 14 avril 2016).
- Radio Radio. 2016. « Biographie ». *Radio Radio*. <<http://laradioradio.com/fr/bio/>> (Consulté le 6 septembre 2016).
- Renaud, Philippe. 2009. « La SOPREF à l'agonie ». *La Presse*. <<http://www.lapresse.ca/arts/200908/25/01-895530-la-sopref-a-lagonie.php>> (Consulté le 1er juin 2016).
- Renaud, Philippe. 2012. « À la découverte du "piu piu" ». *La Presse*. <<http://www.lapresse.ca/arts/musique/201206/06/01-4532322-a-la-decouverte-du-piu-piu.php>> (Consulté le 11 mars 2014).

- Rezzonico, Philippe. « Du français aux FrancoFolies, parce que nous sommes en 2016. » *Radio-Canada*. <http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2016/06/07/007-franglais-hip-hop-philippe-rezzonico.shtml> (Consulté le 8 juin 2016).
- Rieffel, Rémy. 2014. *Révolution numérique, révolution culturelle?*. Paris : Gallimard.
- Rioux, Christian. 2013. « La langue du maître ». *Le Devoir*. <<http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/370419/la-langue-du-maitre>> (Consulté le 1er juin 2016).
- Rioux, Christian. 2014. « “J’rape un suicide...” ». *Le Devoir*. <<http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/413795/j-rape-un-suicide>> (Consulté le 1er juin 2016).
- Robillard Laveaux, Olivier. 2005. « Gatineau : Art rap ». *Voir*. <<https://voir.ca/musique/2005/10/06/gatineau-rap-art/>> (Consulté le 6 septembre 2016).
- Robillard Laveaux, Olivier. 2008. « Radio Radio : Rap ta Sagouine ». *Voir*. <<https://voir.ca/musique/2008/04/24/radio-radio-rap-ta-sagouine/>> (Consulté le 23 juillet 2016).
- Robillard Laveaux, Olivier. 2009. « Omnikrom : Sujet de convoitise ». *Voir*. <<https://voir.ca/musique/2009/06/18/omnikrom-objet-de-convoitise/>> (Consulté le 23 juillet 2016).
- Rodgers, Caroline. 2016. « Personnalité de la semaine : Koriass ». *La Presse +*. <http://plus.lapresse.ca/screens/375ed6fe-fa6f-48d1-96bd-d2d5847b7bb1%7C_0.html> (Consulté le 1er juin 2016).
- Rogers, Everett M. 2003. *Diffusion of Innovations*. New York : Free Press.
- Rose, Tricia. 1994. *Black Noise : Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, CT : Wesleyan University Press.
- McCan, Yes. 2014. « Dead Obies et le français : la réplique aux offusqués ». *Voir*. <<https://voir.ca/jepenseque/2014/07/23/la-replique-aux-offusques/>> (Consulté le 1er juin 2016).
- Sarkar, Mela. 2008. « “Ousqu’on chill à soir?” Pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise ». *Diversité urbaine*. Hors Série 1, pp. 27-44.
- Savage, Mike. 2006. « The musical field ». *Cultural Trends*. Vol. 15, No 2-3, pp. 159-174.
- Sberna, Béatrice. 2001. *Une sociologie du rap à Marseille. Identité marginale et immigrée*. Paris : L’Harmattan, Coll. Logiques sociales.

- Scott, Derek B. 2009. *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Londres : Routledge.
- Shusterman, Richard. 1992. *L'art à l'état vif: la pensée pragmatiste et l'esthétique populaires*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Sontag, Susan. 1966. *Against Interpretation and Other Essays*. New York : Farrar, Straus, and Giroux.
- SPRACQ. 2016. « Intégration de la SOPREF ». *SPRACQ*. <<http://www.spacq.qc.ca/fr/Integration-de-la-SOPREF/>> (Consulté le 20 avril 2016).
- Stahl, Geoff. 2001. « Tracing Out an Anglo-Bohemia : Musicmaking and Myth in Montreal ». *Public*. No 22-23, pp. 99-120.
- Straw, Will. 2004. « Cultural Scenes ». *Society and Leisure*. Vol. 27, No 2, pp. 411-422.
- Unicorns, 2004. « News ». *The Unicorns*. <<http://www.cs.mcgill.ca/~abatko/unicorns/news/>> (Consulté le 1er juin 2016).
- Vertus, Aisha C. 2013. *Piu Piu, un documentaire sur la scène beats montréalaise*, <<http://www.youtube.com/watch?v=zfaVCluBu-8>> (Consulté le 7 mars 2016).
- Wilensky, Harold L. 1964. « Mass Media and Mass Culture : Interdependence or Independence? ». *American Sociological Review*. No 29, pp. 173-197.
- Williams, Justin A. 2010. « The Construction of Jazz Rap as High Art is Hip-Hop Music ». *The Journal of Musicology*. Vol. 27, No 4, pp. 435-459.

Discographie

Accrophone. 2005. *Duo du Balcon*. Disque compact. Districk Music. DMCD5087.

Accrophone. 2007. *J'Thème*. Disque compact. Districk Music. DMCD5905.

Alaclair Ensemble, 2010. *4,99*. Album numérique. Indépendant.

Alaclair Ensemble, 2011 a. *Le Roé c'est Moé*. Album numérique. Indépendant.

Alaclair Ensemble, 2011 b. *Touladis*. Album numérique. Indépendant.

Alaclair Ensemble, 2011 c. *Un PIOUS PIOUS parmi tant d'autres*. Album numérique. Indépendant.

Alaclair Ensemble, 2013. *Les Maigres blancs d'Amérique du Noir*. Album numérique. Indépendant.

Alaclair Ensemble, 2014. *Toute est impossible*. Album numérique. Indépendant.

Alaclair Ensemble, 2016. *Les Frères Cueilleurs*. Disque compact. Disques 7ième Ciel. CIE2-4646.

Arcade Fire. 2004. *Funeral*. Merge Records. MRG 255.

Arcade Fire. 2010. *The Suburbs*. City Slang. 2742629.

A Tribe Called Quest. 1991. *The Low End Theory*. Disque compact. Jive. 1418-2-J.

A Tribe Called Quest. 1996. *Beats, Rhymes and Life*. Disque compact. Jive. 01241-41587-2.

A Tribe Called Quest. 1998. *The Love Movement*. Deux disques compacts. Jive. 0521032.

Atach Tatuq. 2006. *Deluxxx*. Disque compact. Anubis. 2333903012.

Brown. 2016. *Brown*. Disque compact. Disques 7ième Ciel. CIE2-4412.

Champion. 2004. *Chill 'Em All*. Disque compact. Saboteur. SAB009.

De La Soul. 1996. *Stakes Is High*. Disque compact. Tommy Boy. TBCD 1149.

De La Soul. 2000. *Art Of Intelligence : Mosaic Thump*. Disque compact. Tommy Boy. TBCD 1361.

Dead Obies. 2012 a. *Collation Vol. 1*. Album numérique. Indépendant.

Dead Obies. 2012 b. *Beubé Boom!*. Album numérique. Indépendant.

Dead Obies. 2013. *Montréal \$ud*. Disque compact. Bonsound. BONAL028.

Dead Obies. 2016. *Gesamtkunstwerk*. Disque compact. Bonsound. BONAL042.

Dubmatique. 1997. *La force de comprendre*. Disque compact. Tox. TOXCD 3022.

Eman & Vlooper. 2014. *XXL*. Disque compact. Disques 7^{ième} Ciel.

Kaytranada. 2016. *99,9 %*. Deux disques vinyle 33 tours. XL Recordings. XLLP 765.

Koriass. 2008. *Les racines dans l'béton*. Disque compact. Disques 7^{ième} Ciel. CIE23627.

Leloup, Jean. 1991. *L'amour est sans pitié*. Disque compact. Audiogram. ADSCD 10036.

Leloup, Jean. 2015. *À Paradis City*. Disque compact. Grosse Boîte. DTCCD-4445.

Limoilou Starz. 2002. *Limoilou Style*. Disque compact. Les Disques HLM. HLMCD01.

Loud Lary Ajust. 2012. *Gullywood*. Album numérique. Indépendant.

Loud Lary Ajust. 2013 a. *Gully Plus*. Album numérique. Indépendant.

Loud Lary Ajust. 2013 b. « Cendres, ft. Fanny Bloom ». *Cendres ft. Fanny Bloom*. Simple numérique. Indépendant.

Loud Lary Ajust. 2013 c. *Oh Mon Dieu*. Album numérique. Indépendant.

Loud Lary Ajust. 2014. *Blue Volvo*. Disque compact. Audiogram. ADCD10355.

Muzion. 1999. *Mentalité Moune Morne... (Ils N'ont Pas Compris)*. Disque compact. Vik Recordings. 74321-65673-2.

Muzion. 2002. *J'Révolutionne*. Disque compact. Vik Recordings. BG2 93486.

Omnikrom. 2007. *Trop Banane!*. Disque compact. Saboteur. 2333911892.

P.A.P.A. 2013. *Xtreme Centre*. Album numérique. Indépendant.

P.A.P.A. & Smilé Smahh. 2013. *X Men*. Album numérique. Indépendant.

Radio Radio. 2008. *Cliché Hot*. Disque compact. Bonsound. BONCD005.

Rednext Level. 2016. *Argent légal*. Disque compact. Coyote Records. COYOTE014.

Robert Nelson & Kaytradamus. 2012. *Les filles du roé*. Album numérique. Indépendant.

Sans Pression. 1999. *514-50 Dans Mon Réseau*. Disque compact. Les Disques MONT REAL Inc. MRLCD-5069.

Sir Pathétik. 2008. *Avant k'tu m'oublies*. Disque compact. High Life. HLM23720.

Technical Kidman. 2015. *Something Stranger Coming On The Horizon*. Disque vinyle 33 tours. Indépendant. TK001.

WD-40. *Hors Série*. Disque compact. Productions Criz'Antenne. WDCD-001.

Annexe 1 : Plan d'entretien avec les musiciens

Plan d'entretien avec les musiciens

« J'aimerais que vous me parliez un peu de ce qui vous a emmené à produire de la musique en premier lieu et ce qui vous a mené à continuer à en pratiquer aujourd'hui. »

Profil personnel

- Parcours [Milieu d'origine, première approche à la musique]
- Famille [Y a-t-il d'autres musiciens dans la famille? La musique était-elle valorisée à la maison?]

Démarche de promotion

- Choix pour les pistes instrumentales [traditionalisme versus avant-gardisme]
- Idées sur le marché musical [local, global, gratuité, accessibilité]
- Influences dans la démarche artistique [modèle de distribution, philosophie de la musique, influences stylistiques, filiation de son art]

Parcours de musicien/Carrière

- Inspirations, influences musicales
- Formation [institutions (lieux), répertoires, professeurs, instruments, disciplines]
- Activités musicales [interprétation, composition, projets personnels, contrats à la pige]
- Scènes musicales fréquentées [hip-hop, rock, « émergentes », etc.]
- Rapport aux étiquettes [« piu piu », hip-hop, rap, « émergent », etc.]

Rapport au milieu professionnel et institutionnel québécois

- Réseaux [autres musiciens, organismes, programmateurs, diffuseurs]
- Lieux de diffusion [salles de concert, festivals, radio, Internet, maisons de la culture]
- Réception de la musique [compréhension ou incompréhension, critiques, public(s)]
- Soutien financier, institutionnel [programmes de bourse, organismes de diffusion, stages]

- Médias [visibilité, type de médias (communautaire, grand public), propos tenus dans les médias]

Annexe 2 : Plan d’entretien avec les journalistes et personnalités médiatiques

Plan d’entretiens avec les journalistes et personnalités médiatiques

« J’aimerais que vous me parliez de la manière dont vous choisissez vos sujets lorsque vous traitez de nouvelles musicales dans le cadre de vos activités professionnelles. »

Presse musicale

- Liberté éditoriale [qui choisit les sujets, quelles motivations, quel type d’artistes on favorise]
- Influence des médias [impact réel et ressenti des blogues, des critiques musicales]

Position vis-à-vis de la réalité culturelle, sociopolitique au Québec

- Portrait du monde médiatique musical au Québec [types de médias, type de couverture]
- Réputation des sources [crédibilité, visibilité]
- Étiquettes [québécois, montréalais, « émergent », « commercial », « avant-garde »]
- « Buzz Montréal » [impact des années 2000, ce qu’ils ont fait, ce qu’il en reste]

Observations générales : lectorat et sujet

- Profil du spectateur [qui consomme, qui participe]
- Profil du musicien [réurrences dans le profil social, dans le discours]
- Tendances nouvelles [ces profils sont-ils généralisés à travers les époques, connaît-on un renouveau]